Nº 56 Été 2020

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Pour un autre récit de la diversité

SOMMAIRE

ÉDITO *(1 – 2)*

p.1 : Jean-Pierre Saez
Plaidoyer pour la culture dans un monde incertain

DÉBATS *(3 - 10)*

p.3 : Paul Ardenne
Crise sanitaire et mentalités culturelles. La sortie de la fiction

p.7 : Olivier Aïm
Les pratiques culturelles et médiatiques au regard des « revendications expressives »

POUR UN AUTRE RÉCIT DE LA DIVERSITÉ

DOSSIER *(11 - 110)*

Dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

p.13 : Michel Wieviorka
Critique de la diversité culturelle : les métamorphoses du débat

p.17 : Karima Bennoune
Comment les droits culturels protègent-ils la diversité culturelle ?

p.21 : Nasser Djemaï
« Le stéréotype est le premier ennemi de notre imaginaire collectif »

p.24 : Élise Colin-Madan, Dominique Melhaoui
Diversité culturelle et universalité des droits de l'homme : une articulation perdue à l'UNESCO ?

p.30 : Laure Bereni
La diversité, ruse ou dévoiement de l'égalité ?

p.33 : Anne Grumet
Arts et Culture : l'éga-conditionnalité pour garantir l'égalité entre les femmes et les hommes

p.37 : Anne-Lise Vinciguerra
Les petits pas de l'action positive en faveur de l'égalité des genres

p.40 : Françoise Vergès
L'intersectionnalité et ses critiques

p.42 : Nelly Quemener
Trouble dans l'intersectionnalité : enjeux définitionnels et méthodologiques

p.45 : Anne Monteil-Bauer
Si, si, les femmes existent ! L'importance du travail de mémoire pour combattre les inégalités femmes-hommes

p.48 : Arnaud Meunier
Formation des comédiens : pour une égalité des chances

CAHIER SPÉCIAL MARSEILLE

p.55 : Julie De Muer
Habiter avec une rivière, pour se relier malgré tout

p.59 : Francesca Poloniato
Le sens du ZEF : présence, ouverture et partage

p.61 : Jean-François Chougnet
Marseille, le Mucem et ses publics

p.65 : Alexis Moati
Parier sur la jeunesse. Oser l'expérimentation

p.71 : Karine Lacôme, Béatrice Bertrand
Gérer les multiples : la démarche de Cultures du Cœur 13

p.75 : Joana Monbaron
Les *Archives invisibles* : révéler les récits habitants au cœur d'une Biennale

p.79 : Caroline Séguier
À Marseille, une expérience artistique et sociale inédite : « Les Murs de la L2 »

p.81 : Maxime Cervulle
Le public, grand oublié des politiques culturelles en faveur de la diversité

p.85 : Christophe Blandin-Estournet
Douce France… Un public, des publics / Une diversité, des diversités ?

p.88 : Salah Amokrane
« Pourquoi nous sommes là »

p.92 : Damien Saverot
Questions identitaires, revivalisme religieux et diversité culturelle

p.96 : Yan Gilg
Fabriquer un autre récit artistique et citoyen

p.100 : Eric Vanelle
Pourquoi le théâtre public ne s'intéresse-t-il pas à la culture sourde ?

p.104 : Martin Cros
De l'université à la scène : quelle place pour la langue des signes ?

p.106 : Leïla Cukierman
Cacher « cela » que l'on ne saurait voir

p.108 : Lionel Arnaud, Léo Fortaillier, Julie Lourau
Ségrégations et mobilisations culturelles en Afrique du Sud, au Brésil et en France

BIBLIO *(111 – 119)*

p.111 : Helga Sobota
Des clés pour un projet de généralisation de l'EAC

p.113 : Cyrille Planson
Lutter contre la malnutrition culturelle

p.114 : Sébastien Paule
Liens Culture et ESS : un territoire à défricher ?

p.116 : Carole Talon-Hugon
S'armer contre les censeurs

p.118 : Hervé Percebois
Artistes et collectifs dans l'art contemporain

ÉDITO

Jean-Pierre Saez

PLAIDOYER POUR LA CULTURE DANS UN MONDE INCERTAIN

S'il faut trouver un mérite au Covid-19, c'est celui de nous avoir permis d'éprouver concrètement ce que signifie cette crise de civilisation depuis longtemps annoncée. Quelle sera notre capacité collective à formuler une nouvelle ambition politique tenant compte de l'expérience que nous traversons et quelle place la culture occupera-t-elle dans ce nouveau dessein ?

La crise sanitaire nous rappelle avec force les limites d'une certaine mondialisation mais aussi la nécessité d'imaginer des réponses à la fois globales et locales aux défis de l'époque. Le repli sur soi aurait toutes les apparences du bon sens mais ne serait qu'une fausse solution pour imaginer un avenir durable. Avec le recul que nous a donné le confinement, nous entrevoyons davantage que les différentes dimensions de la grande transformation en cours ont partie liée : une révolution numérique totalement ambivalente, une crise écologique qui laisse planer de grands périls à venir, une mondialisation dominée depuis quatre décennies par la seule logique du libéralisme, une montée des nationalismes et des populismes qui est l'un des symptômes de la crise de la démocratie.

Autre vertu de la crise, elle nous a conduit à expérimenter une forme de décélération. Certes, les écrans numériques n'ont pas cessé de capter notre attention, mais nous nous sommes mis à nous attarder sur des choses simples de la vie. Les témoignages d'une contemplation retrouvée se sont multipliés. On a constaté que l'air se purifiait, que les oiseaux réintégraient le cœur des villes, que le silence même y revenait et qu'un peu de temps nous était rendu.

Il y aura encore beaucoup à dire sur l'incroyable dimension existentielle de cette crise. En nous renvoyant à notre sentiment d'espèce, et à la fragilité de celle-ci, elle nous a permis de nous sentir plus humains, plus fraternels. L'Autre nous a manqué ! Voilà l'une des grandes nouvelles du moment historique que nous avons vécu. Il y en a peu de cette importance dans l'histoire humaine. Les bruits de casseroles chaque soir à 20 heures ne s'adressaient pas qu'au personnel soignant. Ils envoyaient un message de partage à tout un chacun. Comment après cela plaider pour des solutions simplistes consistant à nous enfermer à l'intérieur de nos frontières ? Dire l'importance des territoires comme espaces de vie, de projet et de production n'a rien à voir avec la promotion mortifère de politiques obsidionales. Le local a vocation à demeurer cette part d'universel dans laquelle chacun doit pouvoir se reconnaître. L'Europe a finalement fait la preuve de sa capacité à nous protéger. Elle reste plus que jamais le cadre de notre communauté de destin. Elle a une responsabilité éminente pour engager un nouveau projet européen et donc citoyen, un dialogue clairvoyant avec le monde et pour prendre toute sa part vis-à-vis des réfugiés climatiques et autres victimes des échanges inégaux. On s'en sortira parce que l'on saura inventer une autre manière de *vivre ensemble*. Et que les choses en la matière se rapprocheront des mots…

Cependant, pour qu'une autre mondialisation soit possible, on aura également besoin de revisiter nos organisations internationales, renforcer l'OMS et l'OIT, réformer l'ONU, réinventer l'UNESCO… Mais il y aurait des conditions préalables pour relever ce challenge : d'une part qu'en toute circonstance

elles aient le respect de la liberté d'expression et des droits fondamentaux de l'être humain comme boussoles, d'autre part qu'un Observatoire mondial indépendant pour la défense de la culture puisse faire entendre la voix des citoyens du monde. Malheureusement, pendant la crise, l'asservissement de populations civiles, les guerres de conquête, les affrontements religieux, ont continué dans le silence assourdissant des grands médias.

Plus près de nous, on a mal pris la mesure de ce qu'a pu être l'enfermement chez soi dans des espaces réduits pour des populations paupérisées. Cette réalité infernale nous était en quelque sorte cachée : fatalité du confinement. Pour communiquer dans une telle situation, il fallait avoir impérativement avoir accès à Internet. Mais la fracture numérique ne relève pas que d'une question d'accès mais aussi d'usage. On commence à entrevoir par certaines enquêtes comment on a pu profiter de cette parenthèse pour s'éduquer, se cultiver, se relier. Beaucoup ont fait des découvertes artistiques et culturelles inattendues. Mais la réalité est qu'un très grand nombre de personnes, des jeunes en particulier, sont restées à l'écart des nouvelles offres culturelles numériques. Travailler pour le monde d'après implique de se saisir plus volontairement de tels écarts.

Il y a encore bien d'autres leçons à tirer de la crise sur le plan culturel. Elle a notamment révélé, à travers de multiples initiatives, un profond désir d'expression et de communion par les arts et à la culture. Elle a rappelé la fragilité structurelle de la création et de la diffusion artistique. Elle a mis en évidence comme jamais l'importance de la culture dans la vie des territoires et – quelle découverte ! – le poids économique du secteur culturel.

Dès l'entame du confinement, les acteurs culturels ont fait preuve de créativité pour proposer des ressources en ligne. On a même pu constater une forme de surmobilisation numérique de leur part, probablement révélatrice d'une inquiétude à continuer d'exister dans un contexte incertain. Ici et là, des supports ont été bricolés dans l'urgence, mais ce n'est pas si grave que cela. Après tout, le confinement a aussi favorisé bien des expérimentations qui ne sont pas vaines et méritent d'être capitalisées. Retenons aussi tous ces gestes d'artistes ou d'amateurs sur les réseaux sociaux. À travers leurs chansons, leurs vidéos, leurs poésies, ils ont attesté d'une vitalité très réjouissante ! Dans ce flot de propositions, de nombreuses pépites nous ont donné le sourire et permis de nous sentir en fraternité. Voici pour les nouveaux élus autant de signaux sur la nécessité de mieux considérer les enjeux numériques dans les politiques culturelles de demain.

En prolongeant les droits des intermittents à bénéficier de l'assurance chômage, l'État a fait un pas décisif. Le spectacle vivant n'est cependant pas sorti de l'ornière. Quant à la situation des arts visuels elle est encore plus critique. Les collectivités se sont mobilisées pour tenter d'apporter des solutions pragmatiques. Les opérateurs artistiques et culturels ont massivement joué le jeu de la solidarité. Il faut cependant travailler sur le moyen terme, c'est-à-dire 2022 *a minima*, et continuer de traiter les urgences. Des artistes, des collectifs d'acteurs qui participent tant à la vie même des territoires sont en danger. De manière structurelle, ces petites équipes ne bénéficient pas d'un soutien en faveur de leur fonctionnement mais restent financées au projet. Or, beaucoup de projets ont été annulés sans report possible. Ces acteurs de terrain représentent bien souvent un point aveugle pour les collectivités. Il faut donc s'atteler à repérer sans délai les situations critiques. Le renouvellement des équipes municipales arrive à point à cet égard. Les visioconférences ont permis de premiers diagnostics. Maintenant, nous avons besoin de programmes d'évaluation ambitieux, concertés, territorialisés, qui associent collectivités publiques, réseaux artistiques et culturels, contributions citoyennes… Pourquoi ne pas inventer de nouvelles formes de coopérations préfigurant une autre gouvernance culturelle par intercommunalité, bassin de vie, département, autour des métropoles, avec les régions en point d'appui de manière à mettre en perspective les situations locales, estimer les difficultés, réfléchir aux réponses qu'il convient d'apporter et en profiter pour se redire le sens des politiques culturelles dans le monde qui vient ?

Jean-Pierre Saez

DÉBATS

CRISE SANITAIRE ET MENTALITÉS CULTURELLES. LA SORTIE DE LA FICTION

Paul Ardenne

Les épidémies sont des révélateurs, toujours. Que révèlent-elles ? Le degré d'organisation, ou de désorganisation, des sociétés. La capacité, ou l'incapacité, des pouvoirs à bâtir une ligne prophylactique défensive. La volonté d'une société, ou son absence de volonté, de se solidariser et de faire bloc. La mutation dans l'expertise et la gestion des affaires publiques, qui change de camp et bénéficie aux spécialistes de la sécurité et du contrôle. La puissance des rumeurs, l'émergence de charlatans et le retour du religieux. La recherche d'ennemis souterrains et de propagateurs malintentionnés. Sans omettre l'essentiel, la peur de la maladie invalidante et de la mort, peur rampante ou peur panique.

Prodigue de désordre, de mobilisation et de stratégies d'évitement de tous ordres (fuir, se claquemurer, oublier), l'épidémie vient aussi modifier le comportement culturel de ceux qui l'endurent. Confronté à sa présence toxique, entêtante et déstructurante, l'esprit se concentre plus fortement sur l'événement, l'histoire immédiate, l'information et l'échange de savoirs protecteurs. La culture du réel triomphe, la fiction se met entre parenthèses.

GÉOGRAPHIE INTIME

La pratique culturelle personnelle est une affaire de géographie intime. Je fais mes courses, je suis pris par le travail, je m'occupe des enfants ou de mes parents, le « dehors » l'emporte et accapare toute ma conscience. Le « dehors » : appelons-le le réel, le quotidien, les événements, l'histoire immédiate dont les échos me parviennent par le canal médiatique.

Je lis un roman ou de la poésie, écoute une symphonie, visionne un film, assiste à une pièce de théâtre, le « dedans » cette fois l'emporte et recalibre ma conscience des choses. Des choses du monde extérieur, je m'écarte. Quittant l'actualité, je m'installe alors dans ce métamonde que représente mon univers sensible et intellectuel particulier. Le « dedans » : appelons-le la fiction.

Les échanges entre « dehors » et « dedans », entre réalité et fiction, font en nous l'objet de mouvements complexes, soumis à allers et retours. Si le « dehors » est banal, quelconque, mou, peu mobilisateur (il ne s'y passe rien, ou rien qui m'intéresse ou suscite mon attention), le « dedans » a tout loisir, dans ma conscience, de venir prendre une place généreuse, exclusive peut-être. Je jouis alors en perfection du roman ou de la poésie que je lis, de la symphonie que j'écoute, du film que je visionne, de la pièce de théâtre à laquelle j'assiste. Paradoxalement, la fiction, domaine pourtant des représentations et des avatars, réclame pour opérer que j'aie foi en elle. Pour en jouir à plein, je dois « entrer » dans l'œuvre à laquelle je dédie mon attention, me disposer à croire mordicus qu'elle mérite de me coloniser. À cette œuvre où j'ai plongé ma conscience, mon imaginaire, ma vie, il me faut me donner, me fusionner. La seule garantie possible d'un intense « moment » culturel.

ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

Venons-en au fait : les relations entre réalité et fiction à l'heure de l'actuelle crise sanitaire du Covid-19. Pour constater d'emblée cette brutale mutation des relations, en moi, en nous, entre « dehors » et « dedans ». Qui domine, en ces jours calamiteux de confinement, de séparation sociale, d'incertitude, de solitude, d'angoisse, de compagnonnage avec la mort et son triomphe ? Le « dehors » a pris toute la place. Le « dehors » : la maladie et ses évolutions mal prévisibles, sa gestion non forcément bien assurée au niveau

“Ce retour cinglant du réel anesthésie d’emblée toute foi mise dans quelque fiction que ce soit.”

politique ou particulier, ses ravages et le repli social qu’elle impose, la mutation radicale des formes de vie qui en dérivent.

Ce retour cinglant du réel anesthésie d’emblée toute foi mise dans quelque fiction que ce soit. Parce que la réalité, ici, dépasserait la fiction, comme l’on dit ? Non. En dépit de mesures autoritaires imposées aux citoyens que nous sommes pour éviter la surpropagation (confinement, distanciation sociale, couvre-feu), on n’en est pas arrivés encore à ces situations invivables que nous proposent depuis belle lurette science-fiction dystopique ou récits apocalyptiques sortis d’imaginations plus noires que le noir. Non, notre monde soumis à l’énergie létale du Covid-19 n’est pas devenu la « zone » de *Stalker*, un univers où bien peu, à moitié fous, s’aventurent, et à leurs risques et périls. Non, l’économie générale, à ce stade de l’épidémie, ne nous oblige nullement à adopter le business model de *Soleil vert*, ce film apocalyptique de Richard Fleischer dans lequel les humains, pour survivre, entretiennent une économie de subsistance où, faute de merles et de grives, l’on transforme les cadavres de nos semblables décédés en croquettes alimentaires. Nous pouvons sortir si nécessaire, jusqu’aux barrières, que l’on contourne parfois. Nous pouvons faire nos courses dans des supermarchés achalandés. Les activités, quoique ralenties, via le télétravail ou la réquisition, continuent.

Rien d’une catastrophe irrémédiable, rien encore de l’absolu de la catastrophe, donc. Pour autant, aucune chance que la fiction capture notre esprit.

PUISSANCE DU RÉCIT

Tel quel, le « dehors » – le réel – offre à présent une matière si dense, si prenante et envoûtante qu’il est vain d’espérer se mobiliser pleinement pour quelque jouissance que ce soit de nature culturelle. Lundi 23 mars 2020, au moment où s’achève en France la première semaine de confinement des populations, l’Opéra de Paris offrait en streaming la diffusion gracieuse de *Don Giovanni*. Chef-d’œuvre majeur et indiscutable que cet opéra, un Mozart au sommet, un livret de Da Ponte étincelant (« *Ma in Ispagna son gia mille e tre !* ») plus une exécution de très haute volée, *mais quoi ?* Le harcèlement puis la tentative de viol de Dona Anna, même à l’ère post-Weinstein, la mort du Commandeur, même à l’heure post-Gilets jaunes du refus du pouvoir central, la fin tragique de Don Juan sombrant dans le puits sans fond creusé par son ignoble libido, même à l’heure du post-Matzneff, *non, ça ne prend pas*.

Le Covid-19, comme toutes les grandes pandémies avant lui – les pestes de jadis, la grippe espagnole, la tuberculose, le SARS, Ebola… –, a pour lui non seulement sa *puissance de réel* mais aussi, du fait des implications qu’il engendre, sa propre *puissance de récit*. Ce cumul réel + récit produit un effet captivant, la réalité se mêle au fantasme tandis que le fantasme sans cesse se réamorce dans la réalité, une réalité de surcroît instable, où tout change sans cesse et non toujours comme l’on voudrait. De quoi couper le souffle tout en l’alimentant jusqu’à la syncope. Dans ce scénario parfait, le réel est devenu à la fois lui-même et la fiction, le « dehors » chaîné au « dedans » et inversement.

Le Covid-19, en plus d’être un tueur, est un scénariste hors pair. Quel récit nous offre-t-il ? Le récit de la peur, qui s’étend comme la nuit polaire sur la banquise en hiver. Le récit des désarrois de la puissance publique et des aléas de la logistique – que faire ? quand ? comment ? en a-t-on les moyens ? Le récit de l’indifférence de masse au danger – allons voter, tous ensemble, en démocrates suprêmes, pour les Municipales, allons prendre l’air dans les parcs. Le récit des paniques : les riches remplissent leurs 4 X 4 et fuient avec leur famille vers leurs résidences secondaires, le gage de contaminations prochaines propagées en cascade sur tout le territoire par ces trois millions de « salauds de riches », tempêtent les *The Rich People Bashers*. Le récit de la lutte des classes ? Oui, le récit de la lutte des classes, réactivé dans sa version marxiste élémentaire : toute crise met à jour les inégalités sociales, rendues qui plus est extrêmes, cette fois, par trente ans de néolibéralisme, et celle-ci mure dans son clapier le prolétariat racisé des banlieues. Sans oublier le récit de l’individualisme servant de fonds de commerce mental au capitalisme tandis que l’on envoie au casse-pipe ces fichus fonctionnaires que le faux citoyen libertarien, au cœur sec, conchie en temps ordinaire, parce que générateurs de taxes – les soignants, les pompiers, la police, les postiers.

Quoi encore ? Le récit de l’organisation domestique et du labeur à domicile, tout le monde à son poste derrière les volets clos des demeures où s’entasse la famille nucléaire. Le récit de la violence de genre, qui se déchaîne dans les alcôves confinées. Le récit de l’amour, parce que l’on s’aime tous, en tant que Nation, nous jurent le pouvoir et ses propagandistes

de France Inter, ou parce qu'on s'aime en tête-à-tête – tant d'amour délivré, tant de torrents mielleux d'affection universelle et lénifiante pour son prochain malade et pour le genre humain blessé, c'est à en remercier le virus ! Le récit du complot, de l'activisme sournois du *Dark Side of the World* : qui a fabriqué le virus ? l'Institut Pasteur, la Chine communiste, les États-Unis de ce fou de Donald Trump, Sanofi ? à qui profite le crime sinon aux magnats de l'industrie pharmaceutique ? Si l'ennemi est invisible, des mains visibles le manipulent pour le pire et à leur avantage. Vous avez entendu sans doute cette information fournie par le FBI, dénichée sur la messagerie cryptée Telegram : le devoir de tout suprématiste blanc atteint du coronavirus est d'aller cracher dans les quartiers où vivent gens de couleurs et immigrés, cracher non seulement à tous les vents contaminants mais mieux encore, jusque sur les poignées de porte et les touches des téléphones publics et des distributeurs de billets, au creux de ces périmètres pour sous-hommes. Le récit de l'économie : ne nous avait-on pas dit, de celle-ci, qu'elle avait pris le pas sur le politique lors même qu'avec le Covid-19, c'est bel et bien l'inverse qui se produit ? doit-on s'attendre à des faillites en cascade ? que deviennent les petits employeurs à qui on pourrait ne pas reconnaître le chômage partiel ? Le récit écologique : on y est, cela devait arriver, deux siècles de Révolution industrielle et d'irresponsabilité du capitalisme mondialisé et nous voilà au seuil du *Big Collapse*, la planète déraille, les virus libérés du permafrost par le réchauffement climatique commencent leur horrible travail de destruction plénière de l'humanité. Récit du nationalisme : fermez aux étrangers ces frontières que nous ne saurions voir, l'étranger, le voilà le vrai virus. Récit du futur : après le Covid-19, rien ne sera comme avant, il faudra tout mettre sur la table, il faudra faire les comptes, il faudra se demander : où avons-nous failli ? qui a failli ? que faire des responsables ? y aura-t-il renouveau de la gouvernance mondiale ou repli de chacun chez soi ?

Enfin, le récit du récit : on n'a jamais parlé autant, sur les plateaux télé où l'on se tient prudemment à quelques mètres les uns des autres, sur les réseaux sociaux, personne au fond ne sait rien mais tout le monde a quelque chose à dire. Empire de la chronique.

Un récit *total*, faut-il croire, qui embrasse toute la vie et ses formes d'organisation, de mentalisation, de projection, et qui, parions-le, sera encore dans nos têtes lorsque aura pris fin le déploiement dévastateur de la pandémie. La dernière, dans la liste, des aptitudes du Covid-19 en matière de captation, de sidération et de moulage du champ, par lui jumelé, du réel et de la culture ? Son emprise sur les récits à venir. Le virus est aujourd'hui ce chroniqueur hors pair que l'on vient de décrire et il le sera demain aussi. Soyons sûrs qu'une fois la pandémie évanouie, nos esprits seront encore surchargés de celle-ci à travers le souvenir, le travail de deuil, la remémoration d'une période extraordinaire de notre vie, au rythme des suicides, post-traumatisme oblige. Soyons sûrs, non moins, qu'un large pan de la production culturelle ne manquera pas de nous rappeler ce que fut l'ère compliquée du Covid-19. Des romans, des films, des pièces de théâtre, de la poésie, des tableaux, des performances, des bandes dessinées… Dans cette chronique à venir, on trouvera des organisateurs, des héros, des lâches, des indifférents, des trouillards, des Munichois et des anti-Munichois. Y seront mis en scène des actes hauts et des actes bas. Le « dehors », le réel, sera redevenu paisible, sans doute, mais notre « dedans », lui, ne trouvera toujours pas la paix de l'autonomie.

Un « dedans » contaminé, comme on le verra bientôt. Un « dedans » soumis à la tyrannie d'un « dehors » demeuré traumatisant en dépit du retour à la normale, lors même que le temps sera revenu à la fiction.

Paul Ardenne
Écrivain et historien de l'art et de la culture.
Il est notamment l'auteur de Heureux, les créateurs ?,
Éd. La Muette/Le Bord de l'eau, 2016.

NOUVEAU

LES CONCENTRÉS DE L'OPC

RÉINVENTER LES ÉQUIPEMENTS CULTURELS À L'HEURE DES TIERS-LIEUX

Du 28 au 30 septembre à Marseille

Contenus

- Tiers-lieux et culture
- Organisation de la gouvernance
- Modèles économiques mixtes
- Participation et place des usagers
- Coopération et écosystèmes territoriaux

Compétences visées

- Accompagner la transformation des équipements et lieux culturels
- Faire évoluer un projet d'établissement dans une logique de tiers-lieux
- Concevoir et mettre en œuvre des changements organisationnels
- Travailler dans un cadre coopératif avec son écosystème
- Animer des communautés d'usages
- Construire des argumentaires pour présenter un projet et le défendre auprès de collaborateurs, de partenaires et de collectivités

Dossier de candidature :
www.observatoire-culture.net, rubrique Formations, à retourner avant le 1er septembre 2020

Renseignements : +33 (0)4 76 44 95 05
et formations@observatoire-culture.net

LES PRATIQUES CULTURELLES ET MÉDIATIQUES AU REGARD DES « REVENDICATIONS EXPRESSIVES »

Olivier Aïm

Depuis que le Web a popularisé son usage dans les années 1990, Internet se voit investi d'innombrables médiations qui se renouvellent sans cesse. Elles charrient leurs logiques d'usage, leurs fonctionnalités, mais aussi leurs injonctions ou leurs imaginaires, que ce soit sur les écrans domestiques ou sur les écrans mobiles. En 2020, une économie se détache nettement : celle des plateformes, des réseaux sociaux, des applis. Individuellement et collectivement, les questions soulevées concernent la transparence, l'intimité, l'exhibition, l'identité, la surveillance, les sociabilités numériques, l'autonomie, pour ne citer que les plus récurrentes.

Pour y répondre, la solution de facilité consiste le plus souvent à émettre des discours généralistes sur « l'époque » qui est censée faire rupture avec des temps médiatiques plus anciens. Il est, en effet, courant de décrire ce qui est nouveau sous l'empire de la panique : ainsi serions-nous, notamment, entrés dans l'ère de l'exposition de soi, débridée et narcissique, en ce sens que les populations connectées auraient abdiqué leur droit à la vie privée.

Attention, toutefois, la panique n'est pas que déplorative. Elle prend parfois les accents, inversés, de l'exaltation euphorique : les nouvelles pratiques numériques marqueraient, ainsi, une révolution sous la forme de l'interactivité et de la participation, telle une prise de pouvoir sur les stéréotypes et les diktats communicationnels. Nous serions ainsi entrés dans le règne de l'*empowerment* et de la (re)prise de contrôle sur les machines.

Bien évidemment, ces deux ordres du discours fonctionnent en miroir et reposent tous les deux sur l'illusion d'une rupture sociale et intime, indexée à une rupture technique. Ils relèvent d'un « déterminisme technologique ».

Refuser cette pente déterministe ne signifie pas pour autant nier les changements, les infléchissements et parfois même les transformations en cours. Mais refuser le déterminisme permet de comprendre, plutôt que d'expliquer les mutations. Pour ce faire, il convient de considérer que les pratiques (le social) sont interreliées avec les « affordances » techniques, c'est-à-dire les propriétés et les caractéristiques d'un environnement, en l'occurrence médiatique, qui rendent certaines actions possibles, intuitives, relativement contraintes ou d'autres strictement impossibles. Pour cela, il s'agit, en outre, de prendre au sérieux l'histoire des « topoï »[1] qui accompagnent, depuis au moins le 18e siècle, les innovations techniques et médiatiques. Il s'agit, enfin, de prendre du recul théorique pour mieux appréhender les notions en jeu et, par là même, mieux saisir les évolutions empiriques.

Les pratiques numériques relèvent moins d'une culture qui leur serait exclusive, que d'une histoire culturelle plus large. Cette histoire est le fruit de l'évolution des médias, de leurs usages, de leur capacité à s'imposer mais aussi de leurs marges de manœuvre créative, expressive et sociale. Ainsi, dans le cadre de cet article, nous souhaiterions montrer comment un certain nombre de pratiques peuvent être mises en résonance, au croisement de trois notions clés : l'exposition, l'expression et la performance.

LA « FIN DE LA VIE PRIVÉE » ?

Pour commencer à poser les éléments de contexte, il est sans doute souhaitable de s'arrêter sur une population qui est au centre des regards lorsque l'on évoque la question des « nouvelles pratiques culturelles », à savoir celles des jeunes ou des adolescents. Bien entendu, il serait fautif de considérer cette population comme un bloc. Néanmoins, les données sociologiques nous indiquent depuis quelques années que nous avons affaire à une classe d'âge particulièrement « connectée » et soucieuse d'expérimenter les nouvelles panoplies expressives à travers l'adoption (ou le rejet) des propositions médiatiques incessantes, provenant des plateformes ou des réseaux sociaux, par exemple. De plus, cette catégorie de la population concentre la plupart des discours relatifs à la « panique morale », telle que l'avait identifiée, dès les années 1970, Stanley Cohen[2]. Enfin, cette

catégorie de la population a fait l'objet, ces dernières années, d'une série d'enquêtes ethnographiques des plus passionnantes et des plus instructives sur les évolutions sociotechniques. À commencer par le travail remarquable de danah boyd et d'Alice Marwick sur les comportements autour de Facebook et d'Instagram notamment[3]. Remarquable car le terrain observé et les entretiens menés ont permis de désamorcer un certain nombre de théories toutes faites. Non, les adolescents ne rejettent pas leur prétention à la vie privée. Non, les adolescents interviewés ne considèrent pas que tout doit être exhibé sur Internet et que la « transparence » équivaut à se montrer sous toutes les coutures vis-à-vis de tous les publics.

En revanche, il est vrai que l'injonction à se socialiser par l'intermédiaire de ces circuits expressifs n'a jamais été aussi forte et que l'« économie de la visibilité » (Michel Foucault) est de plus en plus complexe. Les « affordances » des réseaux sociaux ont un effet sur ce qu'il est possible de faire et de ne pas faire, et force est de constater qu'il est difficile de résister aux nouvelles normes de communication et aux attentes sociales construites par et avec les interfaces à disposition. Le chercheur américain Alexander R. Galloway parle, à cet égard, de « l'effet d'interface » pour désigner le rôle prédominant que tient le design des écrans sur les capacités d'action des utilisateurs.

Mais, ce qui me paraît le plus riche dans cette approche ethnographique, c'est de voir que de nouvelles revendications accompagnent les usages culturels d'Internet. Mon hypothèse est que l'histoire des pratiques médiatiques peut se lire comme une « histoire des revendications », logées au sein même des innovations techniques.

Si cette histoire est riche d'un point de vue heuristique, c'est qu'elle trouve son origine dans une théorie fondamentale portant sur l'apparition même de nouveaux appareils médiatiques : la théorie de la « reproductibilité » de Walter Benjamin. Plus que jamais, celle-ci permet d'éclairer bon nombre de phénomènes des plus actuels.

LA REPRODUCTIBILITÉ COMME « REVENDICATION À ÊTRE FILMÉ »

Comment expliquer cela ? Pour une raison simple. Benjamin est le premier penseur de la technique à avoir articulé, dès 1935, les quatre questions qui sont au cœur de tous les débats sur la culture et les médias : l'expérience, l'expression, la performance et l'exposition. Ce sont des notions qui reviennent dans l'ensemble de son œuvre et tout particulièrement dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Elles apparaissent dans un environnement médiatique qui est celui de l'audiovisuel naissant à la fin du 19e siècle. Mais elles n'ont jamais été aussi prégnantes qu'à l'époque numérique que nous vivons. Sans doute parce qu'elles sont nées avec l'« institution photographique » et que notre époque reste obsédée par cette question.

Chez Walter Benjamin, le concept qui met en commun ces quatre questions est, donc, la « reproductibilité ». On croit connaître cette notion, mais c'est le plus souvent au prix d'une réduction trompeuse à l'idée de la « perte de l'aura »[4].

La *reproductibilité* n'est pas seulement la reproduction d'œuvres originales sous la forme démultipliée de copies qui en dégradent la qualité. La reproductibilité est avant tout le régime médiatique qui inscrit les individus dans un nouvel environnement d'images, de représentations, de productions sémiotiques faites pour être reproduites, c'est-à-dire au sens fort du terme : faites pour circuler. Ce nouveau mode de vie des images est régi par une valeur dominante : la « valeur d'exposition ».

Ce qui est le plus important dans l'article séminal de Benjamin, ce n'est ni « œuvre d'art », ni « époque », ni « technique », ni même « reproduction », mais le recours au suffixe « *-bilité* » (*barkeit* en allemand). Le texte de Benjamin fait jouer les variations autour de cette construction lexicale : « répétabilité », « accessibilité », « approchabilité », « détachabilité », « transportabilité », entre autres[5]. En ce sens, « reproductibilité » constitue un terme générique, qui se renforce, à vrai dire, *à chaque époque médiatique*, parce que les contenus s'avèrent toujours plus subordonnés aux conditions médiatiques de leur production : « À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. *La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige.* »[6]

S'apparentant à une forme de condition de possibilité, cette exigence du régime de la reproductibilité conditionne, en vue de leur diffusion, les pratiques culturelles. La diffusion prend le nom d'« exposabilité » chez Benjamin. Elle signe la rencontre entre un sujet et un média, *plus* une capacité – plus ou moins grande – à en faire circuler socialement les images.

L'expression qu'il forge pour rendre compte des nouvelles « performances médiatiques », est fondamentale : il parle de « performance face à l'appareil ». Cela permet, d'abord, de différencier l'art du comédien de théâtre de celui de l'acteur de cinéma : « C'est l'acteur de théâtre en personne qui présente au public sa performance artistique à l'état définitif ; celle de l'acteur de cinéma réclame

"Non, les adolescents ne rejettent pas leur prétention à la vie privée. Non, ils ne considèrent pas que tout doit être exhibé sur Internet."

la médiation de tout un appareillage. » D'où surgit notamment sa « personnalité » qui devient un contenu à part entière, dérivant de sa prestation scénique : « À mesure qu'il restreint le rôle de l'aura, le cinéma construit artificiellement, hors du studio, la "personnalité" de l'acteur. »

Or, l'idée importante ici est que cette performance de l'acteur se démocratise. Par extension et par mimétisme, la production d'« expériences médiatiques » se généralise à la totalité des individus modernes : « De la même façon, grâce aux actualités filmées, n'importe quel passant a sa chance de devenir figurant dans un film. » Ceci conduit Benjamin à énoncer : « Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé. »

Cette formule est décisive. Elle arrive bien avant celle, mieux connue, de Warhol[7], mais va plus loin. Elle aligne la pratique expressive sur un désir et une « revendication ».

Il est tout à fait pertinent alors de mettre en regard cette idée avec les évolutions techniques les plus actuelles : le profil, le *post*, le *selfie*, le *vlog*, la chaîne YouTube, la *story*, pour ne citer que les formules les plus usitées. À cette différence près que l'essor des technologies actuelles, favorisées par le fonctionnement frontal des caméras de nos appareils mobiles, fait émerger une revendication supplémentaire : le droit d'être soi-même l'opérateur de la saisie de la performance. L'analyse benjaminienne se mue alors, pour nos contemporains, en revendication self-médiatique.

Benjamin notait déjà que les performances de l'acteur se faisaient en fonction de l'« appareillage » qui les mettait sur le même plan que des « tests optiques ». À l'heure des smartphones aux logiciels de retouche photographique intégrés, la charge en revient au sujet lui-même qui paramètre, ajuste, *teste* ses fonctionnalités : la luminosité, le grain, les contrastes de l'image, et, bien entendu, toute la diversité des filtres. Rien ne le montre mieux que l'exemple d'Instagram.

DE LA « REPRODUCTIBILITÉ » À L'« INSTAGRAMMABILITÉ »

Depuis plusieurs années, une nouvelle figure de *l'exposabilité* s'est ainsi imposée dans le champ médiatique, que ce soit auprès des professionnels de l'image (et du marketing) ou des individus connectés à leurs appareils mobiles : *l'instagrammabilité*.

Pour être au plus juste, il faut, même, entendre ce terme comme englobant toutes les revendications à être présents, exposés et « exposables » sur les réseaux socionumériques. Le champ des *instagrammables* devient si prégnant que de nouvelles catégories de la culture visuelle prennent naissance comme des formats eux-mêmes normatifs : le *foodporn*, le *designporn*, le *bookporn*, par exemple.

Toutes ces appellations construisent un univers de mise en circulation de contenus désirables.

L'exposition de soi se fait exposition de l'ensemble des décors existentiels que l'on veut donner à voir comme divers éléments de comparution : son cadre de vie, son mode de vie, son style de vie. La performance devient transitive : on « performe » sa vie et l'ensemble des environnements dans lesquels on désire l'inscrire sémiotiquement.

Une formule de Benjamin peut à nouveau être citée pour illustrer ce déplacement métonymique : « Si l'acteur devient un accessoire, alors il n'est pas rare que l'accessoire, inversement, fasse office d'acteur. »

Encore faut-il que cette exposabilité se convertisse en valeur d'échange sur les réseaux. Produire une image « instagrammable » consiste à prendre en compte les propriétés techniques des appareils, ainsi que les normes esthétiques qui s'imposent socialement, et ce en regard du fait que la communauté des autres utilisateurs doit reconnaître les performances en les validant, implicitement ou explicitement par un *like* ou un commentaire. Comme le pressentait Benjamin, la reproductibilité est toujours dirigée, en dernière analyse, vers un marché : « C'est là un fait dont l'acteur de cinéma reste toujours conscient. *Devant l'appareil enregistreur, l'interprète sait qu'en dernier ressort c'est au public qu'il a affaire : au public des acheteurs qui forment le marché.* »

Les revendications sont orientées vers des constructions sociales : les pratiques sont collectives, les images sont « conversationnelles »[8], les normes sont partagées et partageables. Les productions se signalent ainsi le plus souvent par une édition, là encore à la charge des individus, sous la forme de hashtags, afin de rendre leurs contenus référençables, archivables, cliquables. En cela, ces derniers s'inscrivent dans ce que Laurence Allard nous invite à considérer comme le « tournant expressiviste » des nouvelles pratiques culturelles : « Si "l'ami Jean-Jacques" personnifie l'une des premières célébrités par la publication de ses rêveries intérieures, ce sont les youtubeuses *lifestyle* qui vivent de leur talent à être elles-mêmes, mettant en scène une authenticité reconnue par les publics de leur *vlog*, dans lesquels ces "licornes" *bankable* font de leur vie quotidienne un spectacle médié par des écrans. »[9] Le *lifestyle* doit s'entendre au sens fort comme une « stylisation de sa vie », dans le but d'être l'objet d'une exposition potentiellement virale ou *spreadable*, comme le dit Henry Jenkins.

"L'injonction à se socialiser par l'intermédiaire de ces circuits expressifs n'a jamais été aussi forte."

VERS UN *PERSONAL TRANSMEDIA STORYTELLING* ?

La panoplie des outils de l'expression numérique invite, en effet, les utilisateurs à une mise en récit de soi « transmédiatique » au sens qu'Henry Jenkins a donné à ce terme autour des années 2010 : « une histoire transmédia se développe sur plusieurs supports média, chaque scénario apportant une contribution distincte et précieuse à l'ensemble du récit ». Il ajoute que « cette nouvelle forme de narration permet de passer d'une consommation individuelle et passive à un divertissement collectif et actif »[10]. Dans sa forme idéale, la narration transmédia permet l'expression d'un contenu spécifique à chaque support.

À suivre cette hypothèse générale, il est possible de considérer que les ressources de l'exposition s'enrichissent, tout en se compliquant, à la mesure de leurs déploiements narratifs. Plusieurs logiques vont dans ce sens :

- Dans un premier temps, l'irruption du Web dit « social » s'est accompagnée d'un moment d'expérimentation identitaire sous la forme de petits énoncés fictionnels, qui coïncident, au plus près, avec le tournant expressiviste évoqué plus haut : « En s'exprimant sur Internet via les forums, les blogs, les médias sociaux tout en créant de petits objets expressifs multimédias comme des vidéos, des photos, des playlists, les individus ont la possibilité d'explorer en stylisant celle ou celui qu'il pense ou voudrait être, de l'exposer et en retour d'espérer des formes de validation intersubjective et de reconnaissance par autrui du caractère authentique de ce bricolage "esthético-identitaire" que représente un profil sur Facebook, un billet de blog, qui peuvent être retouchés, effacés, démultipliés. » (Laurence Allard)

- Dans un deuxième temps, le modèle du partage sur les réseaux sociaux a favorisé, selon danah boyd, la construction d'un divertissement autour de la vie personnelle, souvent inspiré des modèles *people* de la célébrité télévisuelle : « Téléréalité ou tabloïds, les médias offrent [aux adolescents] une excellente école pour comprendre comment marche l'attention et comment celle-ci transforme les histoires personnelles en divertissement. ».

- Dans un troisième temps, qui ne se substitue pas aux deux précédents, mais qui s'y ajoute, la multiplicité des plateformes organise une « collision » (Henry Jenkins), qui est aussi ce que l'on pourrait nommer une *collusion*, entre les formes narratives traditionnelles (audiovisuelles) et les médias plus actuels. On pourrait ainsi juste citer les cas du *selfie* (qui rejoue la forme de l'autoportrait), de TikTok (qui rejoue la forme brève du clip, du *slapstick* ou du *gag*) ou du *vlog* (qui reprend le principe télévisuel du « confessionnal »). Mais une autre forme nous semble emblématique de ce processus : la *story*.

Dans la forme *story*, la relation de communication prescrite est significative : elle inscrit les individus dans une perspective ouvertement narrative, d'autant plus que le public des *stories* est renommé « spectateurs » ou « téléspectateurs » par les plateformes *viewers*. Chemin faisant, l'économie de la visibilité se diffracte dans un « commerce des regards » (Marie-Josée Mondzain) entre publics, communautés, *followers*, abonnés et maintenant « spectateurs ». Dans cet enchevêtrement d'espaces narratifs et de sollicitations expressives, le champ des « performances face à l'appareil » s'ouvre encore. La question de l'acteur benjaminien se sophistique en ces termes : face à quel appareil dois-je produire telle performance pour atteindre telle ou telle communauté ?

La revendication expressive se fait selon une évaluation comparative des « affordances » et des « médiativités » (Philippe Marion) propres à chacun des appareils à disposition. La performance devient plurielle, de la même manière que Bernard Lahire parlait au début des années 2000 de « dissonance » et de « fragmentation » pour évoquer la « culture des individus » en tant que consommateurs. C'est maintenant en tant que producteurs de fragments expressifs de soi que les individus font la rencontre de leur propre *exposabilité plurielle*.

Olivier Aïm
Maître de conférences, Celsa Sorbonne-Université

NOTES

1– C'est l'archéologue des médias Errki Huhtamo qui répertorie les grands discours généraux et récurrents sur les promesses médiatiques depuis le 18e siècle. Il les appelle « topoï » pour indiquer qu'il s'agit là de lieux communs.
2– Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, Routledge, 1972.
3– danah boyd, *C'est compliqué. Les vies numériques des adolescents*, C&F éditions, 2016.
4– Pour une analyse plus détaillée de cette lecture tranchée de la « perte de l'aura », nous renvoyons à l'article que nous avons publié en ligne pour le site du « publictionnaire » : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/benjamin-walter/
5– Pour une analyse approfondie de cette notion, nous renvoyons à un article en ligne : https://rheic.hypotheses.org/150
6– « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », traduction inédite de Frédéric Joly, 2013, Payot.
7– On a retenu de la réflexion sur la célébrité d'Andy Warhol : « *In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes* », présente pour la première fois dans le catalogue d'une exposition au Moderna Museet de Stockholm de février à mars 1968.
8– André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, Textuel, 2015.
9– « Numérique et "expressivisme" : une rétrospective entre corpus et concepts », in Olivier Aïm, Stéphane Billiet (coord.), *Communication*, Coll.Openbook, Dunod, 2020 (2e éd.).
10– Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Armand Colin, 2013.

DOSSIER

POUR UN AUTRE RÉCIT DE LA DIVERSITÉ

Un dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Depuis bientôt quatre décennies, la question de la diversité culturelle traverse explicitement le débat public en France. En 2005, avec la Convention Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, la diversité culturelle s'adossait à plusieurs principes fondamentaux tels que le respect des droits de l'homme et des libertés, les droits culturels, l'esprit de démocratie, de tolérance et de justice sociale. Entre l'esprit de la Convention et la réalité, où en est-on aujourd'hui ? La diversité est-elle toujours un concept rassembleur ? A-t-elle permis de faire reculer le racisme ou de renforcer la cohésion sociale ?

En effet, entre les promesses d'hier et les combats d'aujourd'hui, un écart semble s'être installé. Pluralisant le sujet de la diversité, un nouveau récit a pris forme. Dans le sillage du mouvement #MeToo, du procès Weinstein, ou plus récemment du *Black Lives Matter* dénonçant un racisme systémique, d'autres voix se sont élevées. Des voix qui appellent notamment à renforcer la lutte contre toutes les formes d'inégalités, de dominations et de discriminations (sociales, sexuelles, raciales, culturelles et esthétiques, etc.) qui persistent aujourd'hui, y compris dans le milieu culturel.

Comment comprendre cet autre récit ? Comme le rappellent plusieurs auteur.e.s, le discours sur la « diversité » (autant que sa capacité d'euphémisation) ne suffit plus. Sa polysémie finirait même par induire de la confusion. Malgré les efforts que les pouvoirs publics et les acteurs de terrain ont pu consacrer à la promotion de la diversité et à la lutte contre les discriminations, des inégalités demeurent voire se renforcent. Le tableau idyllique de l'égalité et de la diversité se fissure. Les dissensus sont nombreux et sont davantage exposés sur les réseaux sociaux. Le champ culturel n'est pas exempt de ces controverses. Pourquoi les scènes théâtrales sont-elles si « blanches » ? Pourquoi laissent-elles si peu de place à la culture sourde ? Comment, en l'absence d'une diversité conforme à celle de la société, un public peut-il s'identifier ou se reconnaître dans ce qui est raconté ? Quel droit à l'exercice critique laisse-t-on à un public heurté par des représentations colonialistes ? Pourquoi les cultures urbaines sont-elles très souvent les alibis commodes d'une programmation se prévalant de la diversité ? Comment expliquer la faible valorisation de l'apport des cultures issues de l'immigration à la culture française ? Pourquoi, malgré quelques avancées indéniables ces dernières années, les femmes demeurent autant minorisées dans les postes de pouvoir ? Pourquoi les personnes trans ou non-binaires sont-elles invisibilisées ?

C'est à l'ensemble de ces débats qu'a souhaité s'intéresser ce numéro de *L'Observatoire* mais aussi aux expériences de terrain, aux projets situés, aux audaces de celles et ceux qui bousculent le système et grâce auxquels la diversité culturelle ainsi que la relation à l'Autre trouvent leur plus belle expression. Dans cette politique des petits pas, comme dans l'action positive, se dessinent de nouvelles manières d'agir en faveur d'une plus grande égalité et représentativité.

NOUVEAU

LES CONCENTRÉS DE L'OPC

LES NOUVELLES TENDANCES DE L'INTERCOMMUNALITÉ CULTURELLE

PROJETS CULTURELS DE TERRITOIRE, COOPÉRATIONS ET DOMAINES D'INTERVENTION

Du 5 au 7 octobre 2020 à Grenoble

Contenus

- Évolutions, fonctionnement, interprétations des cadres législatifs et réglementaires de l'intercommunalité culturelle
- Projets culturels de territoire (des territoires ruraux aux métropoles)
- Nouveaux référentiels et méthodologies des politiques culturelles intercommunales
- Coopération entre collectivités publiques et intercommunalités (concertations, contrats, conventions…)

Compétences visées

- Concevoir et mettre en œuvre un projet culturel de territoire à l'échelle intercommunale
- Animer et faciliter les différentes phases d'un projet culturel ou d'une politique culturelle de territoire : diagnostics, délibération/concertation, expérimentation, formalisation, évaluation, gouvernance
- Elaborer des projets et des dispositifs d'intervention intégrant les spécificités des territoires intercommunaux
- Travailler de façon transversale et coopérative afin d'améliorer la pertinence et la territorialisation des politiques culturelles intercommunales
- Construire des argumentaires pour présenter un projet et le défendre auprès de partenaires, d'élus et de collaborateurs

Dossier de candidature : www.observatoire-culture.net, rubrique Formations, à retourner avant le 8 septembre 2020

Renseignements : +33 (0)4 76 44 95 05 et formations@observatoire-culture.net

CRITIQUE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE : LES MÉTAMORPHOSES DU DÉBAT

Michel Wieviorka

Le débat sur la diversité date de la fin des années 60 et n'a cessé depuis de se renouveler. Il a émergé dans un contexte historique qui, on ne le comprendra pleinement que beaucoup plus tard, était celui de la fin d'une ère, et peut-être, par voie de conséquence, de l'entrée dans une nouvelle période. Les approches les plus lucides, ici, ne savaient pas trop comment nommer la nouvelle société, sinon comme celle qui suit la précédente et ne rompt pas complètement avec elle. C'est ainsi qu'il fut question de la « société post-industrielle », dont ont traité à peu près au même moment Daniel Bell aux États-Unis et Alain Touraine en France, dans des ouvrages portant ce titre, la notion suscitant d'ailleurs assez rapidement de vives critiques.

Il est presque anachronique de parler de diversité pour les années 60-90 : le terme ne s'est imposé qu'à partir des années 2000 – on me permettra ici de renvoyer à mon livre *La diversité* (éd. Robert Laffont, 2008, il s'agit d'un rapport que m'avait demandé Valérie Pécresse, alors ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche). Mais c'est bien du même débat qu'il s'agit depuis un bon demi-siècle. Il mérite d'être placé au cœur de la réflexion sur la démocratie, et de sa crise contemporaine, dont il a épousé d'une certaine façon la gestation tout au long de cette période.

LA DÉMOCRATIE ET SA CRISE

La démocratie peut être définie de nombreuses façons, et je retiendrai ici celle qui en fait le seul système politique permettant de concilier l'unité et la diversité ou le pluralisme. L'unité peut être pensée en référence à la Nation, et/ou, en France, à la République, « une et indivisible » et pour laquelle tous les individus naissent libres et égaux en droit. Elle peut aussi, en termes davantage sociologiques, renvoyer à la solidarité ou au lien social. La diversité renvoie à ce qui divise la société, à la multiplicité des valeurs, des intérêts, des orientations, des appartenances sociales, culturelles, religieuses, qui peuvent déboucher sur des conflits que la démocratie permet de traiter de façon non violente, sous la forme de débats, d'échanges, de négociations, de compromis.

La démocratie fonctionne mal, voire disparaît lorsqu'elle ne parvient pas ou plus à articuler les deux registres, à assurer simultanément l'unité du corps social, et le traitement des tensions et des différends qui le taraudent et le divisent.

Lorsque les problèmes de l'unité l'emportent, sans que le pluralisme soit possible, les références à l'identité collective tournent au pire nationalisme, aux appels à l'homogénéité et à la pureté de la population, à la fermeture et au repli, ce qui débouche vite sur l'autoritarisme, voire sur la dictature.

Et lorsque les problèmes de la diversité ne sont plus encapsulés dans l'idée d'une certaine unité, les conflits et les différends, plutôt que de s'institutionnaliser, tournent à la violence, voire au chaos.

Les débats sur le multiculturalisme se sont dans un premier temps développés dans un contexte démocratique, et alors même qu'il n'était question, contrairement à ce que nous observons aujourd'hui, ni de crise de la représentation politique, ni de poussée spectaculaire des inégalités sociales, ni de tendances majeures au populisme et à l'extrémisme. Au départ, il ne s'agissait certainement pas, pour les tenants les plus sérieux du multiculturalisme, de flatter un quelconque communautarisme, toujours susceptible de déboucher sur des logiques de rupture et sur des processus dans lesquels les individus sont soumis à la loi du groupe et de ses leaders. Il ne s'agissait pas davantage, pour ses adversaires, de s'éloigner d'une certaine tolérance et de prôner, sauf cas extrême, un universalisme d'autant plus pur et dur qu'il devenait abstrait.

Puis les échanges d'idées et les idéologies ont eu tendance à se raidir, en même temps que le culturel et le social laissaient la place à d'autres enjeux. Telle est l'évolution qu'il faut retracer, ne serait-ce qu'à grands traits.

L'ÉMERGENCE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE

À la fin des années 60, en effet, quand apparaissent dans la vie publique les premières expressions de ce qui sera nommé ensuite la « diversité », celles-ci sont culturelles et historiques. S'ouvrent les premiers débats politiques et idéologiques ou philosophiques que cette émergence suscite.

Mais ayons une idée claire du contexte de l'époque. Les pays occidentaux concernés, le Canada et les États-Unis en tout premier lieu, vivent les derniers feux de modèles économiques et sociaux encore égalitaires, bien plus en tous cas que ce qui se mettra en place ensuite, avec l'économie néolibérale et la poussée spectaculaire des inégalités – un phénomène qui s'inaugure spectaculairement avec Ronald Reagan aux États-Unis, et dont Thomas Piketty montre, dans son dernier livre (*Capital et idéologie,* Paris, éd. du Seuil, 2019), qu'il concerne presque toute la planète à partir de la fin des années 70.

Dans les faits, les groupes qui se mobilisent veulent obtenir reconnaissance de leur être culturel, ils veulent faire valoir une histoire méprisée que leur mémoire pourtant véhicule, faite le plus souvent de violences subies et de souffrances, une langue dévalorisée, parfois aussi des traditions, des modes de vie plus ou moins menacés de disparition. Il peut s'agir d'une minorité linguistique et culturelle, comme les Québécois attachés à la langue française et pour certains d'entre eux désireux d'obtenir leur indépendance nationale ; d'un groupe ayant subi les pires persécutions, des violences extrêmes, comme aux États-Unis l'esclavage, pour les Noirs, puis un racisme fondateur de la nation et de la société américaines, ou des destructions systématiques, menant à un quasi-anéantissement pour les Indiens. Il peut s'agir encore d'acteurs revendiquant l'acceptation et la reconnaissance d'une spécificité culturelle, homosexuelle notamment, voire d'une particularité physique, avec notamment les sourds-muets demandant à pouvoir exister avec la langue des signes.

Des mouvements de femmes appartiennent aussi à ce paysage de contestations qui surgissent, insistons bien, dans une phase historique qui est celle de la croissance, des faibles taux de chômage, de politiques publiques relativement redistributives et relevant sous des formes variées de l'État social.

Ce point est important, car il permet de rejeter l'argument, fréquent par la suite, selon lequel ces mobilisations sont en réalité des formes masquées ou perverties de demandes sociales, comme si tout ce qui prend la forme de revendications identitaires correspondait en fait nécessairement à des attentes sociales frustrées ou déçues, au point qu'il faudrait rejeter ces revendications dans le non-sens, comme autant de perversions par rapport aux seules vraies questions qui mériteraient d'être débattues : les inégalités sociales, la précarité, la pauvreté, l'exploitation, etc. – ce sera en particulier la thèse défendue par Walter Benn Michaels, dans *La diversité contre l'égalité (*Paris, éd. Raisons d'agir, 2009).

Dans les années 70, ces diverses mobilisations ont accompagné, suscité ou préparé d'importants débats de philosophie politique, dont le point de départ, et ce n'est pas un paradoxe, a été donné par la publication en 1971 du livre capital de John Rawls, *A Theory of Justice* (Oxford Paperbacks, 1973). Rawls considère des individus sans attache particulière, il ne parle en aucune façon d'identité, de minorité, de mémoire, etc., et c'est en le lui reprochant que des contributions intellectuelles décisives ont mis en avant la nécessité de parler de reconnaissance, de différences, d'identité collective, d'ancrage culturel, et d'inventer ou proposer des politiques à cette fin. C'est ainsi que le multiculturalisme est devenu le principal drapeau de ceux qui ont voulu promouvoir de telles politiques.

À l'époque, les idées de gauche et de droite étaient relativement claires, personne par exemple en France n'aurait dit, comme on l'entend fréquemment aujourd'hui, qu'elles deviennent indistinctes sauf à se radicaliser sous des formes extrêmes. Les idées multiculturalistes semblaient associées à des projets d'émancipation et de progrès qui se situaient plutôt à gauche, ou pouvaient y trouver leur place. Mais elles commençaient déjà à contribuer, à leur façon, à troubler l'espace politique, car on en trouvait aussi des tenants à droite, sans parler de ceux qui, tel Nathan Glazer, pourront déclarer un peu plus tard : « *we are all multiculturalists now* » – c'est le titre de son livre paru en 1998.

Notons donc que les premiers débats liés à la question de la diversité se sont développés dans un contexte socio-économique où les inégalités n'avaient pas encore explosé, où l'on pouvait faire confiance à l'État social,

"Dans les faits, les groupes qui se mobilisent veulent obtenir reconnaissance de leur être culturel, ils veulent faire valoir une histoire méprisée que leur mémoire pourtant véhicule."

“Ce n’est pas parce qu’une société est diverse culturellement, ce qui est le cas de la plupart des pays aujourd’hui, qu’y existent des politiques et des dispositifs que l’on peut qualifier de multiculturalistes.”

où régnait la confiance dans le progrès. Les mobilisations, et les interventions des intellectuels relatives à ce qu’on appellera plus tard la « diversité », tout en pouvant mettre en avant des demandes sociales, étaient avant tout culturelles, et inscrites dans un champ politique encore relativement structuré par l'opposition gauche/droite, ou assimilable.

Dans les années 70, 80 et même encore 90, les discussions sur la diversité, avec d’importants penseurs tels Charles Taylor (qui ne se dit pas nettement multiculturaliste, mais surtout soucieux de politique de reconnaissance, cf. mon introduction à son livre *Multiculturalisme. Différence et démocratie,* Paris, Flammarion, nouvelle éd. 2019) et Will Kymlicka au Canada (qui parle de citoyenneté multiculturelle), Michael Sandel, Michael Walzer aux États-Unis, et tant d’autres, se sont à la fois étendues, à l’échelle de la planète, puis ont commencé à se transformer. C’est l’âge d’or du multiculturalisme, à condition de donner un sens précis à ce terme, qui renvoie au traitement juridique, institutionnel ou politique de la diversité, et non pas comme le veulent certains usages courants, à sa seule existence : ce n’est pas parce qu’une société est diverse culturellement, ce qui est le cas de la plupart des pays aujourd’hui, qu’y existent des politiques et des dispositifs que l’on peut qualifier de multiculturalistes. Il y faut des modes de reconnaissance publique des identités concernées, éventuellement mais pas nécessairement complétés par des mesures sociales d’« *affirmative action* » (en français : discrimination positive) : reconnaître un particularisme culturel est une chose, offrir aux membres de minorités structurellement défavorisées des moyens leur permettant de compenser leur désavantage social en est un autre. Certaines politiques peuvent conjuguer ces deux dimensions, c’est ce que j’ai appelé le multiculturalisme intégré (dans *Une société fragmentée. Le multiculturalisme en débat,* éd. La Découverte, 1996).

Dans les années 80, à son apogée, le débat s’organisait à partir de deux camps principaux. D’une part, les tenants d’un multiculturalisme qui, lorsqu’il n’était pas caricatural, ni caricaturé, s’efforçait de concilier des logiques de reconnaissance culturelle avec l’acceptation des valeurs universelles du droit et de la raison – il s’agissait des « *communitarians* » américains (Régis Debray pour la France parlera de « démocrates »). Et d’autre part, les partisans d’une conception de l’espace public ne laissant pas de place à des communautés ou des minorités en tant que telles, et ne voulant considérer que des individus – il s’agissait des « *liberals* » américains (Debray parlera de « républicains »).

Mais déjà à cette époque, et de plus en plus nettement, ce débat s’est à la fois diversifié, appauvri, et durci, cessant de se renouveler en tous cas autour de ses enjeux initiaux, en même temps qu’il se transformait et même se pervertissait.

POLITIQUE, CULTURE, RACE ET RELIGION : CHANGEMENTS D’ENJEUX

Au moment où s’effectuait le tournant majeur conduisant, néolibéralisme à l’appui, et dans le contexte de la fin de l’Empire soviétique et du constat de l’échec historique du communisme, à la crise de la représentation politique et au triomphe des inégalités, trois enjeux ont considérablement modifié la donne, et transformé en profondeur le débat sur la diversité.

Le premier enjeu était politique. Si, dès le départ, le débat ne pouvait déjà pas être parfaitement lu à la lumière de l’opposition classique gauche/droite, au fil du temps, la plus grande confusion s’est mise à régner sur ce point. Un cas extrême de cette confusion a été donné en France par le Président Nicolas Sarkozy, un homme de droite d’abord activement favorable à des politiques de type multiculturaliste, au point de vouloir introduire le mot « diversité » dans la constitution, et partisan des statistiques ethniques, puis adoptant un positionnement totalement opposé en cours de mandat. En fait aussi bien la gauche que la droite, et la France n’a pas eu le monopole de cette caractéristique, ont été clivées, chacune comportant en son sein des adversaires et des partisans de la « diversité ».

Un deuxième point, lui aussi déjà perceptible auparavant, mais moins nettement, a été le passage de la culture

à la race. Une chose est de demander la reconnaissance d'une culture, une autre de mettre en avant une quelconque idée de race. Parler par exemple de jazz, de littérature noire, de liens historiques avec l'Afrique, ce n'est pas la même chose que d'évoquer une race noire, quelle que soit la définition que l'on donne de la race. Or les années 90 et les suivantes ont vu le débat sur le multiculturalisme être pénétré par une racialisation qui a pris la double forme d'un racisme éventuellement culturel, reprochant par exemple aux Noirs américains de ne pas jouer le jeu du credo américain, du travail, de la famille, d'une part, et d'autre part d'une auto-racisation de la part de certains groupes choisissant de se réclamer de la race pour laquelle ils sont stigmatisés. C'est ainsi, par exemple, que l'on est passé en France, avec la question des statistiques ethniques, de débats pour savoir s'il faut ou non reconnaître des différences culturelles, à la question de savoir si l'on pouvait compter les membres de tel ou tel groupe défini en fait en des termes raciaux, ou ethniques – on notera au passage que l'ethnicité est une notion confuse, conjuguant dans une sorte de brume conceptuelle des dimensions culturelles, et d'autres, naturelles, et racialisantes. La « diversité » en débat n'était plus seulement, ou principalement culturelle, le racisme rodait, et ce phénomène s'est accentué dans les années 2000 et 2010.

Enfin, un troisième point, majeur, du moins dans certains pays, et notamment en Europe occidentale a été le passage de la culture à la religion, et plus particulièrement à l'islam. S'agissant de la France, à partir de la première affaire du « voile islamique », en 1989, la plupart des enjeux autres que l'islam ont semblé secondaires par rapport à cette question devenue obsessionnelle et passionnelle. Il fallait désormais avant tout se positionner à propos de la place des musulmans dans des sociétés où l'islam faisait son apparition, du fait notamment de l'immigration et de ses transformations. Bien sûr, les minorités de type national, par exemple corse pour la France, basque ou catalane pour l'Espagne, etc., ou les questions liées à l'homosexualité continuaient de susciter des débats passionnels, mais en dehors de quelques expériences, jamais avec la même centralité que ce qui se jouait à propos de l'islam.

Sauf à susciter des combats réactionnaires, comme celui de la « manif pour tous », animé par diverses inquiétudes renvoyant à l'homosexualité et à la procréation, la « diversité » devenait peu problématique : la grande affaire devenait la religion. Et dans ce climat, le multiculturalisme était souvent disqualifié par des acteurs politiques et des intellectuels qui le ramenaient au traitement institutionnel de l'islam.

C'est ainsi qu'à quelques semaines d'intervalle, en 2011, trois importants chefs d'État européens, Angela Merkel, David Cameron et Nicolas Sarkozy, ont déclaré que le multiculturalisme est un échec. Ils avaient en tête, dans ces déclarations, l'islam, soupçonné d'alimenter ce que le président Emmanuel Macron, en février 2020, appellera le « séparatisme ». Et au moins Nicolas Sarkozy associait explicitement cet enjeu à la question de l'immigration.

En un demi-siècle, les enjeux culturels se sont transformés, ou ont muté. Mais surtout, là où au départ ils semblaient susceptibles d'animer des conflits institutionnalisables, des négociations, des compromis, bref, là où ils semblaient s'inscrire pleinement dans des jeux démocratiques, ils ont de plus en plus alimenté des peurs et des rejets, chez ceux qui leur sont hostiles, des appels, aussi, à l'intégrité de leur propre identité, et d'autre part des logiques de radicalisation, non moins identitaires, chez ceux qui se mobilisent au nom d'un particularisme culturel. Le racisme, la xénophobie, l'antisémitisme, la hantise de l'islam et des migrants, le nationalisme, le communautarisme, bref, toute sorte de pulsions identitaires prospèrent, tandis qu'il devient difficile de proposer ou de mettre en œuvre des politiques de reconnaissance, de quelque nom qu'on les appelle.

La crise de la démocratie, et l'évolution socio-économique, avec les inégalités croissantes qui la caractérisent, nous éloignent de l'époque où il était possible d'inscrire et de cantonner les questions de diversité culturelle au sein d'un espace de débats démocratiques. De constructives et progressistes qu'elles étaient il y a un demi-siècle, elles sont de plus en plus associées à des discours inquiétants et à des conduites ravageuses.

Les évolutions historiques ne sont jamais inéluctables, et rien ne dit que la question de la diversité soit durablement condamnée à devenir une question purement identitaire façonnant des logiques de rupture, de haine, de violence et tout au moins de fragmentation du corps social. D'autres futurs sont possibles. Il y faudra assurément plus d'esprit démocratique, plus de sensibilité et d'humanisme, plus d'ouverture au monde, et plus d'intelligence politique.

Michel Wieviorka
Sociologue

COMMENT LES DROITS CULTURELS PROTÈGENT-ILS LA DIVERSITÉ ?

Karima Bennoune

Les droits culturels ont gagné en visibilité au cours des dernières années. Les débats autour de leur interprétation sont nombreux, et une des questions au cœur de ces débats concerne la relation entre les droits culturels et la diversité. Une relation qui, dans la myriade de cas particuliers qu'elle soulève, peut sembler à première vue complexe. Heureusement, nous disposons aujourd'hui d'un certain nombre de principes pour en faciliter l'analyse.

D'une part, le prisme des droits humains universels[1], dont les droits culturels sont une partie intégrante[2], a l'avantage de poser clairement les limites du respect de la diversité. Si la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle énonce que celle-ci est le patrimoine commun de l'humanité (art.1), facteur de développement (art.3) et que sa défense est un impératif éthique, elle affirme aussi que la défense de la diversité culturelle est inséparable du respect de la dignité de la personne humaine et implique l'engagement de respecter les droits humains : « Nul ne peut invoquer la diversité culturelle pour porter atteinte aux droits de l'homme garantis par le droit international, ni pour en limiter la portée » (art.4).[3]

Déjà en 1991, la Déclaration et le programme d'action de Vienne avaient frayé la voie en affirmant que « s'il convient de ne pas perdre de vue l'importance des particularismes nationaux et régionaux et la diversité historique, culturelle et religieuse, il est du devoir des États, quel qu'en soit le système politique, économique et culturel, de promouvoir et de protéger tous les droits de l'homme et toutes les libertés fondamentales » (art.5). La citation sélective de cette dernière disposition, en omettant la deuxième clause concernant les obligations des États, dénature la relation entre les droits culturels et le cadre des droits universels. En d'autres termes, l'obligation de respecter tous les droits humains prévaut, et doit trouver sa réalisation dans la diversité des contextes[4].

NATURE ET FONCTION DES DROITS CULTURELS

Ce cadre clair pour l'expression de la diversité, qu'il faut continuellement rappeler compte tenu des nombreuses tendances au relativisme, ne répond pas en revanche à la question posée en titre, qui est de savoir en quoi l'exercice des droits culturels permet de protéger la diversité et comment. Les éléments de réponse à cette question sont nombreux, et découlent d'une part de la nature des droits culturels et des capacités qu'ils protègent, et, d'autre part, de la fonction de ces droits dans le système universel, indivisible et interdépendant des droits humains.

De par **leur nature**, les droits culturels protègent :
a) la créativité humaine dans toute sa diversité et les conditions nécessaires à son épanouissement ;
b) la liberté de choisir, d'exprimer et de développer son identité, qui comprend le droit de choisir de ne pas faire partie de collectifs particuliers ainsi que le droit de quitter un collectif et de participer, dans des conditions d'égalité, à sa définition ;
c) les droits des individus et des groupes de participer ou non à la vie culturelle de leur choix ;
d) le droit d'interagir et d'avoir des échanges, indépendamment de l'appartenance à un groupe et des frontières ;
e) les droits de se délecter des arts, des connaissances, de son propre patrimoine culturel et de celui d'autrui et d'y avoir accès ;
f) les droits de participer à la définition et à l'exécution de politiques et de décisions qui influent sur l'exercice des droits culturels d'une personne (voir rapports A/HRC/37/55, par. 15 et E/C.12/GC/21, par. 15c).

La diversité culturelle est à la fois une condition nécessaire et le résultat de l'exercice des droits culturels par tous. C'est le principe de la protection mutuelle des droits culturels et de la diversité. Garantir l'exercice des droits culturels de chacun a un impact direct sur la quantité et la qualité des expressions, idées, savoirs, visions du monde et productions qui sont disponibles et accessibles à chacun. La manière dont chaque personne participe et contribue à la vie culturelle renforce la diversité culturelle de l'environnement. Inversement, l'accès à la diversité des personnes, des connaissances, du patrimoine culturel et des expressions créatives des autres est nécessaire

pour développer les capacités et les expressions. En favorisant l'exercice des droits culturels, on augmente la diversité des ressources culturelles accessibles ; en protégeant cette diversité, on offre à chacun des possibilités de puiser dans ces ressources pour son propre développement – cognitif, artistique, scientifique.

Les conditions de réalisation des droits culturels impliquent donc une protection et un engagement pour la diversité des diversités – humaine, des modes d'expression et d'interaction, des espaces et opportunités pour apprendre et partager les savoirs, des idées, langues, patrimoines et expériences – et des garanties que les personnes concernées sont réellement prises en compte dans toutes décisions ayant un impact sur la vie culturelle. Cette diversité des diversités non seulement définit les nouvelles libertés culturelles, mais brise également le mythe de blocs culturels homogènes, remet en question l'autorité de toute personne ou institution à imposer une interprétation aux ressources culturelles et appelle à un plus grand accès aux biens et pratiques culturels pour tous.

Par ailleurs, les droits culturels ont une **fonction particulière dans le système universel, indivisible et interdépendant des droits humains**, puisqu'ils mettent en évidence les multiples manières d'exercer chacun des autres droits humains et l'importance de la diversité comme condition nécessaire à leur réalisation. Par exemple, la diversité linguistique et des idées est à la fois une manière spécifique d'exercer le droit à la liberté d'expression ou le droit à l'éducation, et une condition nécessaire pour une information et une éducation réellement adéquates. Une information ou éducation limitée à une seule interprétation relèverait plus de la désinformation, de la propagande ou de l'endoctrinement, d'où l'importance de protéger la diversité pour la pleine réalisation de ces droits. De la même manière, on a démontré l'importance fondamentale de la biodiversité pour le droit à l'alimentation, incluant aussi une diversité des modes de culture, de production et de préparation des aliments. La reconnaissance du droit de chacun à prendre part à la société dans des conditions d'égalité implique une reconnaissance de la diversité des personnes, et une adaptation de nos services et environnements institutionnels et physiques afin de favoriser l'inclusion, notamment des personnes handicapées et des personnes âgées.

PROTÉGER LA DIVERSITÉ, PAS LE RELATIVISME

Avec une meilleure compréhension et intégration de la diversité culturelle portée par chaque personne et dont l'expression est garantie par l'exercice des droits culturels, il est possible d'assurer une réalisation plus adéquate, plus exigeante de chacun des droits humains, qui est tout le contraire du relativisme.

Presque tous les rapports du mandat abordent cette dynamique entre droits culturels et diversité, sous un angle ou un autre. Nous présentons ici quelques extraits du rapport qui examine la corrélation étroite entre l'universalité et la diversité culturelle qui devraient pouvoir nourrir les discussions actuelles concernant le multiculturalisme[5]. Ce rapport et tous les autres rapports thématiques sont disponibles sur la page du mandat dans le domaine des droits culturels du site du Haut-Commissariat aux droits de l'homme[6].

> "La diversité culturelle reste comprise à tort comme étant une opposition à l'universalité."

L'UNIVERSALITÉ DES DROITS HUMAINS, LA DIVERSITÉ ET LES DROITS CULTURELS, RAPPORT A/73/277, 2018

7. Ces dernières années, le respect de la diversité culturelle a été menacé par les personnes qui nient cette réalité humaine et cherchent à imposer des identités et façons d'être monolithiques, par ceux qui promeuvent diverses formes de suprématie et de discrimination, et par divers populistes, fondamentalistes et extrémistes (voir A/HRC/34/56 et A/72/155). La diversité culturelle reste comprise à tort comme étant une opposition à l'universalité, notamment par certains gouvernements et d'autres acteurs qui l'utilisent abusivement comme une excuse pour justifier les violations des droits universels de la personne dans le cadre desquels sa jouissance est explicitement imbriquée, et par d'autres acteurs qui réfutent totalement ce concept.

8. Dans cette discussion, nous devons reconnaître les histoires très réelles de l'assimilation forcée qui a parfois été imposée, entre autres, aux peuples autochtones, aux minorités et aux personnes vivant sous un régime colonial, ainsi que le dédain avec lequel leurs ressources culturelles ont souvent été traitées. L'universalité est, en effet, une question de dignité humaine et non d'homogénéité. Cependant, nous devons également reconnaître la diversité des diversités, non seulement entre toutes les collectivités humaines, mais également au sein de celles-ci, et le fait que les femmes, les minorités, les libres penseurs et les personnes ciblées en raison de leur orientation sexuelle ou de leur identité sexuelle, entre autres, ont également été injustement sujets à la domination et aux mauvais traitements au sein de groupes.

46. […] De par leur nature, les normes inhérentes, universelles des droits de l'homme s'appliquent dans tous les contextes sociaux et culturels. Comme l'ont déclaré à maintes reprises les titulaires de mandat dans le domaine des droits culturels, les cultures sont dynamiques, évoluent au fil du temps et donnent lieu à des discussions et contestations internes. Du point de vue des droits de l'homme universels, ce ne sont pas toutes les expressions de la diversité culturelle qui sont acceptables. Chaque tradition et pratique identifiée comme « culturelle » doit résister à l'épreuve des droits de l'homme universels et montrer sa capacité à promouvoir et à entretenir la dignité humaine pour être légitime[7]. L'exercice des droits culturels permet à chacun de se développer librement et de contribuer à la création de cultures, notamment par la contestation des normes et valeurs dominantes[8].

69. Dans le monde polarisé d'aujourd'hui, nous avons besoin d'une position multidirectionnelle sophistiquée. Nous devons simultanément défendre l'universalité des droits de l'homme contre ceux qui cherchent à utiliser la culture et les revendications culturelles comme une arme contre les droits et contre les autres, et, parallèlement, défendre les droits culturels et le respect de la diversité culturelle, conformément aux normes internationales, lorsque ces principes sont la cible d'attaques.

71. [Un autre ensemble de préoccupations majeures] concerne le relativisme culturel et les tentatives répétées de placer les particularités — d'une région, d'un groupe, d'une vision du monde ou d'une interprétation de la culture et de la religion — au-dessus des normes universelles des droits de l'homme. Le relativisme culturel a été répudié par le droit relatif aux droits de l'homme et ne devrait être toléré dans aucun contexte, en particulier à l'ONU et dans les organes de défense des droits humains.

72. Il est essentiel […] de comprendre qu'il existe une diversité de différences culturelles dans chaque société, et que cela constitue, plutôt qu'une menace ou une entrave aux droits de l'homme universels, une réalité et une ressource. Toutefois, il est nécessaire de ne pas pour autant négliger nos points communs et de souligner avec exagération nos différences, en nous rappelant toujours que nous sommes tous des membres égaux de l'humanité, se partageant une planète fragile, dotée d'une dignité inhérente et de droits égaux et inaliénables.

Karima Bennoune
Rapporteuse spéciale des Nations Unies dans le domaine des droits culturels[9]

Comment les droits culturels protègent-ils la diversité ?

NOTES

1– Bien que l'utilisation du terme « droits de l'homme » soit obligatoire dans les rapports onusiens, je préfère l'expression « droits humains » qui est plus inclusive. Hormis la référence au nom des instruments et les citations, j'emploierai cette expression.
2– Les droits culturels sont fondés sur de nombreuses dispositions internationales, notamment l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme et l'article 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, qui garantissent à chacun, sans discrimination, le droit de participer à la vie culturelle, ainsi que la liberté indispensable à la recherche scientifique et aux activités créatrices. Ils sont également évoqués aux articles 18, 19, 21 et 27 du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, ainsi que dans les dispositions protégeant les droits de catégories spécifiques de personnes, comme les femmes, les enfants, les personnes handicapées, les membres des minorités, les peuples autochtones et les migrants.
3– Voir également la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, UNESCO, 2005, en particulier l'article 2.
4– Divers comités des Nations Unies, chargés de la mise en œuvre des Conventions internationales de droits humains, ont adopté cette position. Le comité pour les droits économiques, sociaux et culturels, qui contrôle la mise en œuvre du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, réitère ce principe dans l'Observation générale 21, para. 18 ; le Comité des droits de l'homme, chargé du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, se réfère à ce principe dans ses observations finales, entre autres concernant la discrimination envers les personnes LGBT : « Le Comité reconnaît la diversité des cultures et des valeurs morales dans le monde, mais rappelle que tous les États parties sont toujours subordonnés aux principes de l'universalité des droits de l'homme et de la non-discrimination » ; le Comité pour l'élimination de la discrimination à l'égard des femmes soulignait déjà, en 1998, que « les spécificités culturelles ne pouvaient remettre en cause le principe de l'universalité des droits de l'homme, qui demeurait inaliénable et non négociable ».
5– Pour ceux qui désirent lire davantage sur la perspective des droits culturels relative à d'autres aspects abordés dans ce numéro de *L'Observatoire,* nous suggérons en particulier la lecture du rapport de survol (A/HRC/31/59, 2016) et du rapport sur les droits culturels des femmes (A/67/287, 2012) pour les discussions sur la reconnaissance de la diversité interne à chaque groupe et société, et le droit de chacun à accéder, participer et contribuer à tous les aspects de la vie culturelle ; le rapport sur l'importance des espaces publics (A/74/255, 2019), pour les questions relatives à la reconnaissance de diversités dans les espaces publics comme moyen de construire des sociétés inclusives, et le rapport sur le droit à la liberté d'expression artistique et de création (A/HRC/23/24, 2013), pour les discussions concernant la situation des professionnels des domaines artistiques.
6– Voir https://www.ohchr.org/FR/Issues/CulturalRights/Pages/AnnualReports.aspx.
7– Jean-Bernard Marie, « L'universalité des droits de l'homme revisitée par la diversité culturelle », dans Gilbert Vincent (éd.), *La partition des cultures : droits culturels et droits de l'homme* (Strasbourg, presses universitaires, 2008), p.387.
8– Amartya Sen, in Programme des Nations Unies pour le développement, *Rapport sur le développement humain 2004 : liberté culturelle dans le monde diversifié d'aujourd'hui* (New York, 2004), p.4.
9– Voir le site : https://www.ohchr.org/FR/Issues/CulturalRights/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx et suivre le mandat sur @UNSRCulture.

NOUVEAU

LES CONCENTRÉS DE L'OPC

INTÉGRER LES ENJEUX ENVIRONNEMENTAUX DANS SON PROJET CULTUREL

Du 30 novembre au 2 décembre 2020 à Grenoble

Contenus

- Management environnemental appliqué aux projets culturels : enjeux et outillage
- Relation aux politiques publiques territoriales en lien avec la transition (PCAET, Agenda 21, éco-conditionnalité, PAT, exemplarité, gestion locale des déchets…)
- Énergie, mobilités, déchets et alimentation

Compétences visées

- Piloter et animer une démarche environnementale en lien avec son projet culturel
- Concevoir et mettre en œuvre un plan d'action au sein d'un écosystème de parties prenantes (publics, artistes, collaborateurs)
- Organiser la redevabilité des actions auprès des partenaires

Dossier de candidature :
www.observatoire-culture.net, rubrique Formations, à retourner avant le 2 novembre 2020

Renseignements : +33 (0)4 76 44 95 05 et formations@observatoire-culture.net

« LE STÉRÉOTYPE EST LE PREMIER ENNEMI DE NOTRE IMAGINAIRE COLLECTIF »

Entretien avec **Nasser Djemaï**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Auteur, comédien et metteur en scène, Nasser Djemaï a consacré une grande partie de son œuvre à la question identitaire. *Vertiges* mettait en scène une famille d'origine étrangère devenue française mais qui n'avait pas conscience de son histoire. *Invisibles* évoquait le regard des Chibanis – ces hommes maghrébins aux cheveux blancs – revisitant leur propre histoire, leur rapport à leur pays d'origine et leur place dans le pays où ils ont vécu. *Une étoile pour Noël* posait la question de savoir comment devenir ce que l'on est, comment être soi quand les autres veulent vous assigner une place, une culture, une origine. Comme en témoigne ici Nasser Djemaï, c'est dans l'histoire de ces vies ordinaires que se dessinent des récits universels. C'est dans l'intime que se joue le conflit de civilisation.

***L'Observatoire* – Votre œuvre d'auteur et de metteur en scène est traversée par un questionnement récurrent sur la problématique identitaire. Pourquoi cela prend-il autant de place ?**

Nasser Djemaï – Tout a commencé avec le solo *Une étoile pour Noël.* Je ne savais pas que j'écrirais par la suite *Invisibles* et *Vertiges*. Au départ, c'était vraiment un cri de colère, un ras-le-bol suite à une prise de conscience de ma part. J'avais l'impression, en tant qu'acteur, de me perdre dans des pièces et des mises en scène qui ne me racontaient pas et dans lesquelles je ne parvenais pas à m'identifier. C'était donc, avant tout, un besoin d'exister. Comme si, au fond, tout mon parcours était lié à une injonction que j'ai ressentie autant à l'école que dans le monde du travail : celle de devoir me fondre dans la masse tout en faisant table rase d'une histoire que je ne connaissais pas moi-même concernant mon pays d'origine, mon nom de famille, etc. J'ai pris conscience que je n'avais pas eu le temps de m'interroger sur ce passé et j'ai commencé à remonter le fil de ma propre histoire : celle de mes parents, de mes grands-parents, de la guerre d'Algérie. Peu à peu, je me suis rendu compte que je portais en moi une histoire que j'avais besoin de raconter mais également que ce besoin, ainsi que la façon de la raconter, avait un écho très important chez les jeunes, sans qu'ils soient nécessairement d'origine maghrébine, mais aussi chez les personnes des classes populaires. J'ai réalisé que cette dimension de la classe sociale venait s'ajouter à mon origine étrangère. Un peu comme une double casquette qui serait presque une « double peine »… Ce sont ces deux dimensions qui m'ont habité de manière inconsciente et que je suis parvenu à conscientiser et à verbaliser dans mon théâtre. J'ai compris alors que j'étais face à un océan qu'il ne me restait plus qu'à explorer et surtout à partager.

***L'Observatoire* – En quoi le fait d'avoir vous-même vécu dans un quartier populaire où s'entremêlaient des populations de différentes origines et conditions sociales a nourri votre travail ?**

N. D. – Je pense que c'est la collision des imaginaires qui a véritablement nourri mon travail. J'ai eu la chance de grandir à la campagne dans les hauteurs de La Chartreuse en Isère où j'ai été protégé de la ville jusqu'à ce que nous venions vivre dans un quartier populaire à Grenoble. Mais ces deux endroits ont été, l'un comme l'autre, d'une incroyable richesse : que ce soit en termes de langage, d'imaginaire, de classe sociale, etc. J'avais devant moi le théâtre tel que je l'aime. Il était devant moi et il n'était représenté nulle part ailleurs. Voilà ce que j'ai voulu partager. C'est autant l'histoire des Chibanis que celle de Tony qui met soigneusement en place son rituel avant de sortir en boîte. C'est tout cet imaginaire et le vocabulaire qui l'accompagne que je trouvais profondément théâtral.

***L'Observatoire* – Comment cette « saga » a-t-elle été reçue par le public et le milieu professionnel ? Et que vous inspire cette réception ?**

N. D. – Je crois que la profession a beaucoup apprécié l'authenticité de cette parole, la profondeur des récits et

Photo - © Philippe Delacroix

Invisibles, texte et mise en scène de Nasser Djemaï

la fragilité des situations, avec, en même temps, quelque chose de totalement universel. En parlant de mon village, je parle du monde. Il y a une très belle phrase d'Abdelmalek Sayad qui dit : « *Il n'existe aucune famille où n'existe pas un conflit de civilisation* ». Je trouve cela très juste et c'est ce qui m'intéresse : un conflit de civilisation qui s'illustre de manière intime. Dans la cellule familiale, on a le monde qui se raconte. C'est à la fois très singulier et très universel. C'est cela, à mon sens, qui a beaucoup marqué la profession et c'est aussi la raison pour laquelle *Une étoile pour Noël* a été jouée 600 fois, *Invisibles* 250 fois et *Vertiges* 150 fois. Je pense aussi, si je prends le cas d'*Invisibles*, que cette pièce a trouvé sa place dans un véritable désert sur le sujet. La proposition était tellement singulière que des sociologues ou des programmes universitaires s'en sont saisis. Les trois pièces ont fait partie du programme du Bac.

***L'Observatoire* – Vous avez dit, à propos de votre spectacle *Invisibles* : « *J'avais besoin d'une mémoire apaisée pour débarrasser ces hommes de leur image de victimes* ». Cette question de la mémoire collective monte en puissance aujourd'hui et se cristallise dans des discours qui revendiquent une prise de conscience postcoloniale à l'égard de ceux qui ont longtemps été invisibilisés. Y a-t-il, selon vous, en France, un déni de mémoire ? Ce déni n'a-t-il pas été aussi le fait de certaines générations ?**

N. D. – Je pense que le besoin d'oublier était partagé, y compris par ceux qui ont connu cette histoire. Si je prends le cas de ma famille, il y avait vraiment le besoin de passer à autre chose. Aujourd'hui encore, on ne mesure pas la complexité de cette histoire, ni ses imbrications. Les représentations que nous nous sommes fabriquées de cette guerre qui opposait l'État français au peuple algérien sont bien plus complexes qu'on ne le croit. J'ai compris bien plus tard que l'enchevêtrement de l'Histoire, ses ramifications, ses subtilités nous ont complètement échappé et qu'elles ont contribué à ce déni.

Si on pousse un peu plus loin la question du déni, je crois que c'est aussi un silence qui arrangeait le pouvoir en place. Comment raconter ça, et en quels termes, sans se situer du côté de la victime ou du côté des bourreaux de manière manichéenne ? C'est principalement le silence qui va avec le déni qui est pesant. En ce qui concerne ma propre histoire, la difficulté était de se débarrasser de la honte d'avoir eu ce statut de colonisé. La honte d'avoir dû quitter une terre natale pour aller vers une terre étrangère qui, de surcroît, était la nation qui avait occupé ma terre natale… Tout cela a contribué à cette immense chape de plomb dans laquelle ma génération a eu beaucoup de mal à exister – il en va de même pour les pieds-noirs, les Harkis, les appelés de l'armée. Il faut beaucoup de discernement, de pédagogie et de temps pour prendre le recul nécessaire et s'éloigner des discours passionnés. L'émotion a tendance à tronquer l'histoire, à nous empêcher de réfléchir.

***L'Observatoire* – Vous avez évoqué le pouvoir de la pédagogie. Dans quelle mesure l'art peut-il contribuer à réparer les mémoires et à soigner les identités ?**

N. D. – Vaste question ! Je ne pense pas que l'art serve à quelque chose d'utile, ce serait bien prétentieux. En revanche, il peut contribuer à la construction

d'un récit collectif. Il existe aujourd'hui un décrochage très important chez une grande partie de la population, notamment les plus jeunes (la troisième génération), qui ne se sent pas appartenir à l'écriture de notre roman national. Encore une fois, ce sont des personnes orphelines de leur propre histoire, car elle n'a pas été racontée (ou mal, ou trop tardivement) et, d'un autre côté, il y a un roman national qui s'écrit sans leur participation, sans les grandes pages glorieuses. Ils sont assignés à figurer dans les pages consacrées à la violence, au terrorisme, aux émeutes… Alors, sans doute qu'à cet endroit l'art peut contribuer à la fabrication et à la réparation d'un sentiment d'appartenance à une mémoire collective.

***L'Observatoire* – La déconstruction des stéréotypes est aussi au cœur de votre théâtre. Comment avez-vous, vous-même, tenté d'échapper à ces stéréotypes car, après tout, vos sujets auraient pu s'y prêter ?**

N. D. – Oscar Wilde disait « *L'art commence là où l'imitation se termine* » et c'est effectivement une phrase qui m'accompagne. J'ai toujours eu conscience, en m'attaquant à ces sujets, que j'étais en terrain miné. C'est donc en m'attachant aux singularités que j'essaie d'éviter les stéréotypes. À partir du moment où l'on commence à observer, montrer, sculpter un personnage dans son intimité alors on parvient déjà à l'humaniser. Et à partir de là, je peux le faire évoluer comme n'importe quel autre personnage. Le stéréotype est le premier ennemi de notre imaginaire collectif et l'art sert justement à déconstruire ces stéréotypes. Il permet de ne pas voir l'autre comme une sorte de figure monolithique. Au contraire, en entrant dans l'intimité d'un personnage avec son histoire singulière, son imaginaire, ses phobies, sa monstruosité, son humanité… il devient quelqu'un comme vous et moi.

Je dis toujours que j'ai grandi de l'autre côté du miroir. Je me suis construit comme un trait d'union dans une double culture et j'ai cette chance de parvenir à relativiser certaines idées reçues car je sais que les choses ne se passent pas comme ça. Mais pour pouvoir le dire, encore faut-il avoir les outils pour le faire.

***L'Observatoire – Invisibles* mettait en scène des comédiens très peu repérés dans le théâtre public. Cela ne révèle-t-il pas un problème au sein de la scène théâtrale française ? Pensez-vous que le théâtre accuse un réel déficit en matière de diversité (peu de comédien.e.s racisé.e.s, handicapé.e.s, etc.) alors qu'en musique, en danse et même au cinéma la diversité est plus fréquente ?**

N. D. – Ce que vous dites est vrai mais je pense que le théâtre en France commence à bouger. Il y a une véritable prise de conscience que ce soit avec Stanislas Nordey à l'école du Théâtre National de Strasbourg, avec Catherine Anne au CNSMD, ou Arnaud Meunier à La Comédie de Saint-Étienne, etc. Ce qu'il faut continuer de questionner, ce sont surtout les codes. Le théâtre, au même titre que la danse, la musique classique ou l'opéra, est extrêmement codifié. D'une manière générale, la première barrière est celle de la culture dominante bourgeoise. C'est la culture que chacun doit intégrer pour pouvoir prétendre à quoi que ce soit. Même si les choses bougent, ce sont des filtres encore très présents.

Au-delà de la diversité des « couleurs » sur scène que vous évoquez, pourquoi ne parle-t-on pas aussi des obèses, de la diversité des corps ? Je pense que cela commence d'abord au sein des écoles. Je ne suis pas certain que l'on mesure à quel point tous les comédiens se ressemblent de plus en plus. Il y a un lissage des corps représentés sur scène. Mais ce qui me paraît encore plus dangereux, c'est un lissage de l'imaginaire et des envies chez ces jeunes comédiens. Ça m'a terriblement affecté lorsque j'étais moi-même étudiant à La Comédie de Saint-Étienne. Je me sentais complètement disparaître. Je me demandais où était ma singularité là-dedans alors que j'avais des choses à dire. C'est la raison pour laquelle j'ai fui en Angleterre pendant deux ans. J'avais besoin de casser tout ça. On pourrait aussi prolonger la réflexion à la question des auteurs qui appartiennent eux-mêmes à certaines classes sociales, à un imaginaire dominant, même si j'ai l'impression que les choses ont l'air de bouger.

***L'Observatoire* – Au-delà des questions d'identité culturelle, le vrai sujet de votre théâtre ne serait-il pas plutôt celui de la difficulté à se construire et à se dire, d'où que l'on vienne, de quelque milieu que l'on provienne, dans un monde où l'incertitude paraît l'horizon le plus probable ?**

N. D. – Oui c'est complètement ça ! C'est cette question qui me hante depuis toujours : la difficulté à trouver ma place et tous mes personnages sont confrontés à ce problème. Ils sont toujours à un endroit qui n'est pas le leur et, même lorsqu'ils le trouvent, les circonstances font que toute leur quête est un horizon impossible. Ce n'est pas un paradis perdu car je ne suis pas quelqu'un de nostalgique. Je suis un enfant des ruines, donc je ne regarde pas vers le passé mais vers un avenir qui ressemble davantage à un parcours du combattant. Tous mes personnages sont très souvent dans des parcours initiatiques. Ils se transforment et transforment les autres pour finir devant une page blanche qui, elle-même, va continuer de s'écrire.

Entretien avec ***Nasser Djemaï***
Auteur, comédien et metteur en scène

Propos recueillis par ***Lisa Pignot***
Rédactrice en chef
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

DIVERSITÉ CULTURELLE ET UNIVERSALITÉ DES DROITS DE L'HOMME : UNE ARTICULATION PERDUE À L'UNESCO ?

Élise Colin-Madan, Dominique Melhaoui

Face à la période inédite que nous traversons à l'échelle planétaire avec le coronavirus, force est de constater combien il est difficile à l'UNESCO de porter une voix qui répondrait à l'espoir suscité au moment de sa création, il y a 75 ans. À l'heure de défendre les idéaux qu'elle avait si bien su énoncer, l'instrument de multilatéralisme qu'elle représente tarde à être saisi. L'organisation internationale a accumulé nombre de griefs de différentes parts depuis une vingtaine d'années, soit pour son audace en faveur de la diversité culturelle, soit pour ses dérives par rapport à ses propres engagements durant la dernière décennie. Témoignant d'une confiance fortement altérée, les critiques qui lui sont adressées interrogent au moment même où l'utilité de l'Organisation devrait s'imposer. Sa difficulté à articuler diversité culturelle et universalité des droits de l'homme révèle une crise profonde entre les actes et la hauteur de nos rêves : comment faire dialoguer les cultures dans ce monde que nous avons en partage ?

L'UNESCO séduit, fascine et la lecture de ses textes internationaux porte de nombreux individus dans la foi de lendemains meilleurs. Son projet : transformer les esprits par l'éducation, la science et la culture et instaurer ainsi une véritable culture de la paix, « *les Guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix* » (Acte constitutif). Pendant de nombreuses années, elle a ainsi attiré en son sein des artistes, des scientifiques, des philosophes, tous dévoués à faire progresser l'idée d'une paix mondiale et durable. L'UNESCO a alors été à la pointe sur de très nombreux sujets et concepts (citoyenneté mondiale, développement durable, patrimoine immatériel, etc.), tout en étant le lieu de nombreuses productions intellectuelles et d'échanges de savoirs, permettant ainsi un dialogue constant avec les gouvernants et décideurs du monde entier.

L'adoption, en 2005, de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles[1] a consacré de fait l'idée que la culture était au cœur de ce que l'Organisation nomme « l'économie créative », ce secteur représentant désormais 6,1 % de l'économie mondiale. Tout en soulignant l'importance de ce levier culturel pour le développement et la cohésion sociale, le texte a réaffirmé dans son préambule combien cette diversité culturelle participait à la pleine réalisation des droits de l'homme et des libertés fondamentales. Ainsi, l'UNESCO, par ce texte, et à ses côtés, invitait-elle la société civile à être pleinement actrice de cette nouvelle dynamique : protéger les expressions culturelles, les droits de l'homme dans leur universalité et les libertés qui en découlent, partout menacés. Encore faut-il être en capacité réelle (et en désir ?) d'articuler ces notions grâce à un dialogue nourri avec les acteurs, autrement dit les peuples de cette terre dont elle est la représentante. Le mandat qui lui a été confié est plus que jamais pertinent mais il ne suffit pas de l'affirmer. Aujourd'hui, nous sommes amenés à nous interroger sur sa capacité à rendre audible son message.

ERREMENTS D'UNE ORGANISATION ET DE SES IDÉAUX

La maison semble avoir rompu le lien avec ceux à qui elle recommande de soutenir ses programmes. De son passé fructueux, l'UNESCO a conservé les très nombreuses œuvres qui lui ont été offertes, faisant encore aujourd'hui de ses locaux un prestigieux musée international à l'accès limité. Avec une plume sévère, nous serions tentés de dire qu'il ne lui reste que ces meubles anciens devenus précieux, car, depuis quelques années, l'UNESCO s'est éloignée de la société civile, pourtant désireuse de

participer à son rayonnement. Deux phénomènes peuvent en partie expliquer ce glissement : la mise en place, à partir des années 1980, de logiques de gouvernance, éloignant les chercheurs et artistes du cœur de la gestion de l'Organisation, et, plus récemment, sa déstabilisation financière, conséquence directe du retrait de la cotisation des États-Unis suite à l'entrée de la Palestine en 2011. Comme une réponse de l'un à l'autre, l'Organisation a rationalisé ses programmes dans une logique d'économie budgétaire, les productions intellectuelles en ont été les premières victimes. L'arrêt, pendant un temps, de la publication du *Courrier de l'UNESCO* offre une bonne illustration des priorités en temps de restriction[2].

Dans un contexte de tension financière, les contributions volontaires des États, notamment celles de la Chine[3] et des pays pétroliers, ainsi que les financements privés sont apparus nécessaires. L'exemple le plus emblématique, bien qu'antérieur à la crise de 2011, étant l'implication de la Fondation L'Oréal pour l'éducation des jeunes filles et la promotion des femmes scientifiques. Plusieurs autres exemples pourraient être donnés, à l'image de la Fondation d'entreprise Engie qui finance les Campus UNESCO, des programmes de conférences-débats à destination des jeunes. Il n'est alors pas interdit de s'interroger sur la primeur des objectifs de communication devant l'authenticité des projets menés[4]. Dans une logique parallèle et une spirale qui l'entrave, l'Organisation s'est transformée en marque et ne semble désormais être connue du grand public que pour sa capacité de labellisation, à l'image du patrimoine mondial. Qui est aujourd'hui en capacité d'énoncer le travail fourni par l'UNESCO en dehors de ces « tampons institutionnels » ? Aussi, ne fut-il pas rare, au cours de ces dernières années, d'observer une édulcoration des textes en vue de protéger les nouvelles entrées financières. Parfois, les enjeux diplomatiques ont également pris le pas sur l'affirmation des grands principes de l'UNESCO. L'idéal démocratique se fait alors discret…

Dans ce paysage, la diversité culturelle sert régulièrement de prétexte argumentatif : ne doit-on pas préserver telle spécificité nationale ou telle pratique religieuse devenue rituel culturel ? Épuisant la logique protectrice et respectueuse de cette diversité, le concept se galvaude et permet alors de faire exception aux droits de l'homme. En toile de fond, le vieux débat sur la domination occidentale préexiste, tout comme le rejet de valeurs perçues comme étant culturelles avant d'être universelles. Dès lors, alors même que la Convention de 2005 sur la diversité culturelle avait anticipé le risque d'opposition conceptuelle dans son article 4 « Les droits de l'homme, garants de la diversité culturelle », le piège conceptuel opère. À l'inverse de cet article 4 dont la lecture est sans ambiguïté, « *nul ne peut invoquer la diversité culturelle pour porter atteinte aux droits de l'homme garantis par le droit international, ni pour en limiter la portée* », l'UNESCO, à l'image du monde qui l'entoure, doute. La récente polémique à l'occasion des journées du patrimoine en septembre 2019, où des slips en tissu ont été placés sur les sexes de statues exposées au siège de l'UNESCO sous prétexte de ne pas déranger les visiteurs internationaux, ne témoignent-elles pas des embarras qui traversent l'Organisation ?

> “Comment recréer du sens ? Que défendre ? Le message universaliste et humaniste est-il encore possible ?”

Au-delà du décalage observé entre les intentions et la pratique, dans ce doute ambiant et permanent, c'est la possibilité même d'affirmer les intentions qui peine à exister. Débats sur le vivant, colonialisme, féminisme, antisémitisme, droits de l'homme (pardon, droits humains !) tout est à vif. Le langage est crispé, la forme des messages attaquée, radicalisée. Le bruit assourdit. Comment recréer du sens ? Que défendre ? Le message universaliste et humaniste est-il encore possible ? Comment avancer malgré tout vers cet idéal apaisé pour lequel avait été créée l'UNESCO ?

UNE CONFIANCE BRISÉE ENVERS L'ORGANISATION

Dans la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2005 sus citée, il est souligné l'importance de la diversité culturelle, caractéristique inhérente à l'humanité, pour la pleine réalisation des droits humains. Or cette pluralité des expressions culturelles, des peuples, des sociétés, soumet l'Organisation à rude épreuve à l'heure où elle devrait affirmer son rôle qui est d'en assurer le respect. Il n'est malheureusement plus rare de constater une remise en cause de cette mission sur les lieux mêmes où elle prétend préserver et promouvoir cette richesse, ce patrimoine commun de l'humanité. Force est de constater cette perte de crédit aux yeux de telle ou telle communauté, échaudée par des exemples voisins antérieurs d'expropriations de terres ancestrales faute d'en posséder les titres de propriété officiels. Ces communautés voient désormais d'un très mauvais œil leur patrimoine naturel ou culturel s'inscrire sur une liste dont le bénéfice risque de retomber seulement dans l'escarcelle d'institutions bien trop impliquées dans des logiques lucratives et fort peu regardantes de la préservation de leurs droits. La confiance s'est brisée. Trop de constats ont été faits sur le terrain de ce que de nombreuses communautés considèrent être des mises à l'écart. Ainsi

> “L’action, le sensible et le partage, apparaissent comme le trio d’un cheminement vertueux vers l’Autre. Plusieurs projets au sein de Clubs UNESCO en témoignent.”

se sentent-elles flouées, dépossédées de leur patrimoine faute d’avoir été suffisamment impliquées dans sa mise en valeur. L’Organisation, insuffisamment à l’écoute de ces griefs, sans doute soumise à des pressions financières et à des enjeux diplomatiques, se retrouve aujourd’hui affaiblie. Les peuples, dont elle est censée défendre la richesse culturelle, doutent de la sincérité de ses programmes.

Par ailleurs, combiner idéal d’universalisme et respect de la diversité culturelle peut s’avérer être une impasse dans la mesure où le concept de diversité culturelle est intimement lié au concept d’identité culturelle. Pour de nombreux peuples, les peuples autochtones notamment, obtenir la reconnaissance de leur patrimoine culturel à travers l’inscription sur la liste de l’UNESCO représente des retrouvailles avec une identité qui leur a été niée, parfois pendant des siècles, ce dont ils s’enorgueillissent à juste titre.

Cependant, on observe parfois que cette diversité culturelle devient un argument prétexte pour tempérer des valeurs contenues dans la Déclaration universelle des droits de l’homme faisant fi du premier des principes directeurs réaffirmé dans la Convention de 2005. C’est alors que tente de s’imposer un discours identitaire équivoque, revendicateur d’un droit à la différence, à l’exception. Dans ces revendications sourd parfois le mépris, voire le rejet de l’Autre, alléguant le plus souvent la tradition, tout en brandissant le sigle « UNESCO » comme un étendard que l’Organisation laisse flotter trop complaisamment[5].

DES EXPÉRIENCES BOUSSOLES, UNE DIVERSITÉ CULTURELLE EN ACTE

Dans cette période dominée par la vacuité et l’ambivalence des discours, l’expérience de l’interculturalité telle qu’elle est définie dans la convention[6] reste une boussole. L’action, le sensible et le partage, apparaissent comme le trio d’un cheminement vertueux vers l’Autre. Plusieurs projets au sein de Clubs UNESCO[7] en témoignent, à l’image du projet « Argentine » mené au Lycée Léonard de Vinci d’Amboise. Depuis 2010, des jeunes argentins de la province du Chaco tissent des liens pérennes avec des jeunes français à travers des actions solidaires, linguistiques et artistiques. Ensemble, ils découvrent et se découvrent, construisent et partagent, par le biais notamment de la musique et du théâtre, des expressions culturelles communes. L’art devient alors le médium idoine pour vivre cette diversité culturelle. La percevoir et l’accepter est un processus intellectuel lent et compliqué car les êtres humains valorisent naturellement ce qu’ils sont et ce qu’ils connaissent. Cette confrontation avec la différence de modes de pensée amène ces jeunes à s’interroger sur leurs propres valeurs puis à dépasser leurs préjugés. Elle les invite enfin, grâce à ce dialogue permanent, à se respecter mutuellement, abandonnant au passage toute velléité de domination intellectuelle. Cette expérience de la diversité culturelle en acte leur permet de vivre dans leur chair l’unicité de la nature humaine malgré la diversité des traditions et des coutumes. Le regard intrigué, troublé ou critique posé sur l’Autre se métamorphose en regard curieux, bienveillant et respectueux.

Des exemples de ce type pourraient être multipliés. Dans l’ombre des logiques d’affichage et de communication, invisibles dans leur réalité, à l’inverse de certaines dynamiques virtuelles, ces rencontres physiques produisent de l’humanité. D’apparence minuscule, la sincérité et la qualité de ces projets en font pourtant des outils durables de transformation des individus. L’efficacité de ces expériences de clubs n’est plus à démontrer. Mais l’UNESCO ne les connaît pas.

PLAIDOYER POUR LE RETOUR D’UNE ORGANISATION AU SERVICE DE NOS RÊVES

Nous avons ici voulu témoigner d’un monde à la dérive par le truchement de logiques financières, diplomatiques ou politiques, loin des idéaux universalistes énoncés par les textes de l’UNESCO. Parce que bon nombre de programmes d’action ont perdu la sincérité de leur fondement, les langages se pervertissent et la confiance se brise, au détriment de valeurs humaines fondamentales.

Nous connaissons le contexte et les circonstances tragiques qui ont fait naître l’UNESCO : « plus jamais ça » devait résonner comme un son entêtant, libérateur par la valorisation des savoirs pluriels de ce monde et, *in fine*, créateur de paix. La situation sans précédent que nous fait traverser le coronavirus aujourd’hui ne pourrait-elle pas nous faire retrouver cette force créative et réflexive passée, le tout guidé par un profond désir d’humanité ?

La dimension planétaire du virus et la nécessité des confinements nous révèlent, par leur caractère inédit, une exacerbation des inégalités, un besoin de penser *ensemble* et un sens des priorités.

Ne nous sommes-nous pas fourvoyés en plaçant les logiques lucratives au-dessus des liens humains ? La mise en place de systèmes protecteurs n'a-t-elle pas été négligée au prétexte d'autres urgences, notamment financières ? Les idéaux portés par les textes de l'UNESCO peuvent-ils vraiment être atteints et exister sans les conditions minimales nécessaires à tous les peuples ? Notons que des orientations récentes prises par la nouvelle direction générale laissent espérer des évolutions positives.

Aujourd'hui, l'occasion nous semble offerte de repenser la valeur des choses ainsi que nos propres valeurs. Quand tout s'arrête, que nous reste-t-il et que souhaitons-nous garder ? Dans le flot des fonctionnements nouveaux auxquels le virus nous oblige, la distanciation sociale impacte le sens même de nos existences. Nous avons souhaité dans cet article défendre le besoin de rencontre réelle, la nécessité d'approcher l'Autre, de le toucher, et de partager avec lui des émotions, du sensible. De ces gestes, de ces contacts d'apparence simples dépendent nos palpitations intimes. De ce chemin rendu commun par la réalité physique des échanges émerge le *monde commun*. Les agences internationales spécialisées, à l'instar de l'UNESCO ou de l'OMS, doivent rester des outils de mises en commun et en partage, sans oublier de faire place aux peuples et à la société civile, dont l'imaginaire, la poésie et les rêves constitueront toujours la voie d'un avenir plus juste, émancipateur, et donc nécessairement meilleur.

Élise Colin-Madan
Responsable des rencontres publiques à l'OPC et Doctorante en sociologie

Dominique Melhaoui
Animatrice du Club pour l'UNESCO Argentine

Diversité culturelle et universalité des droits de l'homme : une articulation perdue à l'UNESCO ?

NOTES

1– UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, 20 octobre 2005.

2– *Le Courrier de l'UNESCO* a constitué un repère important de la production intellectuelle à l'UNESCO. Sa publication a été interrompue en 2012 pour raisons financières. Depuis 2017 et par l'intermédiaire du financement de la République populaire de Chine, la revue est de nouveau publiée sans pour autant avoir totalement retrouvé l'aura de ses publications d'antan. Claude Lévi-Strauss avait particulièrement œuvré pour faire de cette revue un espace d'expression scientifique et artistique incontournable.

3– Suivant cette même logique, voir également l'annonce de la contribution volontaire de la Chine à l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) suite à la suspension du paiement de la cotisation par les États-Unis : Frédéric Autran, « Petit à petit, Pékin fait son nid aux Nations Unies », *Libération*, 15/04/2020.

4– À ce sujet, voir les deux articles de la journaliste Anne-Cécile Robert sur « L'UNESCO en danger » (04/12/2013 et 24/12/2013) parus dans *Le Monde diplomatique* : « Dans les couloirs de l'Organisation, on estime que certaines initiatives, destinées à trouver des fonds, ont pu être mal perçues, comme l'encouragement des partenariats avec des entreprises privées. Ces dernières se serviraient de l'image de l'UNESCO pour "blanchir" la leur ».

5– *A contrario*, nul n'est besoin ici de préciser combien le procès en antisémitisme intenté, depuis 2011, à l'UNESCO est injuste et infondé.

6– Cf. *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* (2005), « Article 4.8 – Définitions » : « "Interculturalité" renvoie à l'existence et à l'interaction équitable de diverses cultures ainsi qu'à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel ».

7– À la fin des années 1940 et en écho à la création de l'UNESCO, un peu partout dans le monde, des Clubs UNESCO sont nés spontanément à l'initiative d'une société civile désireuse de contribuer à la construction d'une paix durable. En France, ils se sont structurés, en 1956, autour de la Fédération française des Clubs UNESCO (FFCU) et ont la particularité d'être animés principalement par des acteurs de l'éducation nationale, ainsi que de s'inscrire dans les mouvements et la philosophie de l'éducation populaire.

À l'occasion de son **trentième anniversaire,** l'Observatoire des politiques culturelles organise une série de **rencontres publiques en France et en Europe tout au long de l'année 2020**. Les formats de ces évènements sont **variés**, construits avec les partenaires de terrains et animés par la recherche de dialogues entre artistes, chercheurs, élus, experts, acteurs culturels, lycéens ou étudiants, usagers et citoyens. Ces rendez-vous sont précédés d'ateliers participatifs menés avec des personnes issues de multiples horizons, dans l'objectif de donner à voir et à entendre les paroles les plus diverses. Le fil conducteur de ce programme : **Pour une politique de la relation**.

CE QUE LES ARTS NOUS DISENT DE LA TRANSFORMATION DU MONDE

Vendredi 9 octobre 2020

Rencontre Bordeaux Nouvelle Aquitaine

Dans un monde en **profond bouleversement technique, politique, écologique et culturel**, l'époque semble instable et anxiogène. Elle laisse entrevoir un avenir incertain et un vivre ensemble fragilisé. La crise sanitaire a été un révélateur exemplaire de ces difficultés. Dans un tel contexte, comment parvenir à une lecture lucide et distanciée de notre environnement ? Les arts, comme les artistes qui les conçoivent, sont perméables aux mutations sociétales et culturelles que nous traversons. Dès lors, **que nous disent-ils de cette transformation du monde ?** Par l'imagination dont ils sont le fruit et les imaginaires qu'ils font naître, quel rôle jouent-ils dans les changements auxquels nous sommes confrontés ? En quoi peuvent-ils nous aider à refaire société ? Agitateurs de sensibilités, les artistes posent parfois un regard décalé sur le monde, interrogent les valeurs qui le régissent. Comment les arts accompagnent-ils notre compréhension du monde de demain ?

Des ateliers préalables à la rencontre ainsi que des tables rondes s'intéresseront aux thématiques de ***la transformation écologique du monde / l'espace public / l'exil et de la migration / la diversité culturelle***.

Intervenants : Amélie Essesse, Paul Ardenne, Jean-Philippe Ibos, Olga Kisseleva, Thierry Boutonnier, Françoise Liot, Pascal Le Brun-Cordier, Marie Moreau, Yancouba Badji, Sophie Bachelier, Éric Chevance, Marco Martiniello, Danielle Bellini, Anne-Cécile Paredes, Simon Njami…

Partenaires : l'OARA et la ville de Bordeaux, le Département de la Gironde et l'Iddac, son agence culturelle, la Région Nouvelle Aquitaine, la DRAC Nouvelle Aquitaine et le Ministère de la Culture.

INNOVER DANS LES ARTS ET LA CULTURE, HUMANISER LA CIVILISATION NUMÉRIQUE

Mercredi 14 octobre 2020

Rencontre Metz Grand Est

Le **numérique** est une culture. C'est aussi un **écosystème** complet dans lequel les acteurs des **politiques publiques** ont leur rôle à jouer. Car les implications culturelles des technologies dépendent de la façon dont les sociétés se les approprient, des choix politiques et individuels que nous faisons, des stratégies collectives que nous déployons. Humaniser la civilisation numérique, c'est œuvrer dans le sens d'une appropriation du numérique comme une culture à part entière, que chacun peut interroger, enrichir et faire évoluer. C'est également reconsidérer un certain nombre de sujets qui ont jalonné l'histoire des politiques culturelles : des questions de création artistique et d'imaginaires, d'accès et de **participation**, de comportements et de pratiques, de démocratie et de **démocratisation**, d'**éducation** et de **médiation**, d'**économie** et de **coopération**, d'équipements et de projets de territoire… En redéfinissant ce que nous entendons par service public et intérêt général en matière de culture, les réponses qui y seront apportées constitueront le socle des politiques culturelles à venir.

Des ateliers préalables à la rencontre ainsi que des tables rondes s'intéresseront aux thématiques *de* ***Art et création numérique / Culture participative, cultures libres / Éducation et médiation à la culture numérique / Éducation et médiation à la culture numérique / Nouveaux lieux culturels et écosystèmes territoriaux.***

Intervenants : Samuel Nowakowski, Oulimata Gueye, Jean-Paul Fourmentraux, Lauren Huret, Jérémy Bellot, Valérie Perrin, Rocio Berenguer, Emmanuel Vergès, Laurence Allard, Samuel Bausson, Aude Launay, Julien Bellanger, Camille Jutant, Sylvie Octobre, Boris Magrini, Thomas Huchon, Chiara Parisi, Sylvia Andriantsimahavandy, Raphaël Besson, Frédéric Lecoin, Céline Berthoumieux, Bruno Cohen, Franck Bauchard…

Partenaires : l'Agence culturelle Grand Est et la Cité musicale-Metz, la Ville de Metz, Metz Métropole, la DRAC Grand Est et le Ministère de la Culture.

Inscriptions : à partir de fin août 2020

Plus d'informations : www.observatoire-culture.net / contact@observatoire-culture.net

LA DIVERSITÉ, RUSE OU DÉVOIEMENT DE L'ÉGALITÉ ?

Laure Bereni

La diversité s'est imposée comme une norme consensuelle dans la plupart des démocraties libérales, requalifiant des politiques historiquement associées au principe d'égalité. Le succès de cette rhétorique, notamment auprès des élites, tient à sa capacité à masquer les hiérarchies et les antagonismes entre groupes sociaux. Inventé comme un moyen de justifier le maintien de politiques antidiscriminatoires contestées, le discours de la diversité fait en partie écran à la réalisation des principes égalitaires. Mais cette catégorie, marquée par l'indétermination et l'ambivalence, ne saurait se laisser entièrement domestiquer au service de l'ordre social.

Forgé aux États-Unis à la fin des années 1970 pour requalifier des politiques d'égalité et d'action positive de plus en plus contestées par les courants conservateurs, le discours de la « diversité » s'est aujourd'hui massivement diffusé dans les démocraties libérales. En France comme ailleurs, il s'est imposé avec la force de l'évidence dans le monde des affaires, mais aussi dans le champ politique, de la culture, de l'administration, ou encore des politiques urbaines. En effet, comment peut-on être contre la diversité ? Le terme, qui renvoie à l'harmonie, la pluralité, l'échange et la tolérance, s'intègre parfaitement dans le vocable du libéralisme politique. Mais son succès tient aussi, et sans doute surtout, à sa grande plasticité : loin de renvoyer à un contenu normatif stable, le sens de la diversité peut se recomposer à l'infini selon les locuteurs et les contextes d'énonciation. Diversité des origines, des cultures, des langues et des religions, diversité de genre, des sexualités et des âges, mais aussi diversité des parcours, des talents, des savoir-être… La diversité ne renvoie pas à un sens plus déterminé que la définition donnée par le dictionnaire *Larousse* : « caractère de ce qui est divers, varié, différent ». Ce sont donc les usages sociaux de cette catégorie floue et polysémique qu'il importe d'analyser.

DE L'ÉGALITÉ À LA DIVERSITÉ

Historiquement, la rhétorique de la diversité a partie liée avec les politiques d'égalité. À la fin des années 1970, aux États-Unis, les programmes d'action positive (*affirmative action*) cherchant à réparer les discriminations massives subies par les minorités ethnoraciales et les femmes – accès à l'emploi, aux universités d'élite… –, font l'objet de contestations croissantes par les mouvements conservateurs. C'est dans ce contexte que l'arrêt *Bakke* (1979) de la Cour suprême consacre la rhétorique de la diversité comme justification légale du maintien de l'*affirmative action* dans l'enseignement supérieur sélectif : la prise en compte de la race et de l'ethnicité dans les procédures de tri des candidates et candidats demeure possible, à certaines conditions restrictives, dès lors qu'elle est subordonnée à un objectif de *diversification* du corps étudiant, considérée comme une source de performance de l'environnement éducatif – bénéficiant aussi aux membres du groupe majoritaire[1]. Dans le monde des affaires, quelques années plus tard, des consultants inventent le « management de la diversité » (*diversity management*), là encore, au départ, pour justifier le maintien de programmes menacés par l'administration Reagan : rompant avec les connotations morales et juridiques de l'égalité des chances, la diversité devient une catégorie gestionnaire, associée à la performance, au profit, à l'innovation et à la compétence[2]. En dehors du monde des affaires, le discours de la diversité s'impose comme un référent progressiste consensuel dans le champ des politiques urbaines, culturelles, éducatives ou dans le monde politique : il se substitue à des termes plus clivants, comme *affirmative action*, multiculturalisme, ou égalité.

En France, c'est au milieu des années 2000 que le terme diversité fait son apparition dans l'espace public, sur fond de renforcement du droit antidiscriminatoire : sous l'injonction de directives européennes, le nombre de critères de discrimination incriminés par la loi s'étend (sexe, handicap, âge, origine, état de santé, orientation sexuelle, patronyme, etc.), la charge de la preuve est allégée pour les plaignants, et une autorité administrative indépendante chargée de faciliter le recours au droit voit le jour (la HALDE, qui se fond en 2011 dans le Défenseur des Droits). Les premiers procès pour discrimination raciale, mettant en cause de grandes entreprises, défraient la chronique. C'est dans ce contexte que le terme de « diversité » est promu, au départ par les milieux patronaux[3]. La « Charte

> “Le discours de la diversité s’impose comme un référent progressiste consensuel dans le champ des politiques urbaines, culturelles, éducatives ou dans le monde politique.”

de la diversité », signée en 2004 sous l’égide de Claude Bébéar par une trentaine de dirigeants de grandes entreprises s’engageant à « promouvoir l’application du principe de non-discrimination » et à « chercher à refléter la diversité de la société française, notamment culturelle et ethnique », marque la première acclimatation de la notion dans le monde des affaires français. Le terme ne tarde pas à s’inscrire dans le répertoire républicain : l’État crée, en 2009, le « label diversité » qui récompense les employeurs pour leurs « bonnes pratiques » en matière de prévention des discriminations (formalisation des procédures de gestion des ressources humaines, mise en place de formations et de sessions de sensibilisation, création d’un dispositif interne de réception des réclamations…). Ce label, délivré à plusieurs centaines de grandes entreprises et administrations, a contribué à diffuser la rhétorique et les instruments de la diversité dans les secteurs privé et public. Le champ des politiques culturelles est au cœur de ce mouvement : dès 2006, la loi pour l’égalité des chances confie au CSA la mission de veiller à ce que les programmes de la radio et de la télévision « reflètent la diversité de la société française ». Dix ans plus tard, le ministère de la Culture et de la Communication, dans le cadre de sa candidature au label diversité (obtenu en 2017), met en place un « Collège de la diversité » chargé de faire des propositions pour « promouvoir la diversité dans le secteur culturel »[4]. Dans ce secteur comme ailleurs, c’est aujourd’hui principalement sous la bannière de la diversité que les politiques de lutte contre les discriminations sont désormais conduites.

CE QUE LA DIVERSITÉ FAIT À L’ÉGALITÉ

Le discours de la diversité a suscité quatre principales critiques parmi les spécialistes et porte-voix des politiques d’égalité.

C’est d’abord *l’utilitarisme* de ce discours qui a été critiqué. Dans le monde des affaires, par exemple, les promoteurs de la diversité n’ont eu de cesse de vouloir démontrer l’équation entre diversité, performance et profit. De prestigieux cabinets de conseil en management, comme McKinsey & Company, ont transféré toute leur autorité à ce discours : les politiques de la diversité ont été présentées comme un moyen d’attirer les meilleurs talents, de faire face à des pénuries de main-d’œuvre, de susciter l’innovation et l’engagement des salariés, ou encore de conquérir de nouveaux marchés. Cette conception de la diversité, explicitement subordonnée à des fins marchandes et gestionnaires, contribue à dégrader l’autonomie et la valeur de la norme d’égalité.

C’est, en deuxième lieu, le caractère *générique* de la diversité qui pose problème du point de vue des principes antidiscriminatoires. Si le terme est initialement apparu comme une manière euphémisée de parler de race et d’ethnicité, il a rapidement montré sa capacité à englober une gamme potentiellement infinie de différences : des caractéristiques sociales qui, tels le sexe, l’assignation ethnoraciale, ou le handicap, sont des marqueurs de différenciation entre des groupes sociaux inégaux, ont été mises en équivalence avec des traits personnels, tels que le talent, le savoir-être, le parcours. Dans tous les pays où le discours de la diversité s’est répandu, on a assisté à la même dynamique d’euphémisation des rapports sociaux asymétriques et de mise en saillance des différences individuelles. Le terme de diversité offre par ailleurs l’avantage de pouvoir se décliner « à la carte », en effaçant opportunément certains rapports sociaux[5]. En France, en particulier, la diffusion du discours de la diversité s’est accompagnée d’une dilution de la question ethnoraciale. Les politiques de la diversité arborées par les employeurs se sont focalisées sur l’égalité professionnelle, le handicap et la gestion des âges, reflétant les priorités des politiques publiques nationales. La question des discriminations liées à l’origine, entre tabou et déni, a progressivement disparu[6].

Ce sont, en troisième lieu, les dérives *essentialistes* du discours de la diversité qui ont été mises à l’index par ses critiques : la catégorie tend à diluer l’objectif d’égalité dans un horizon autonome de valorisation des différences. Par exemple, la rhétorique du « management au féminin », souvent promue pour justifier la féminisation des postes de décision, prête aux femmes des qualités spécifiques, comme l’horizontalité, la coopération, l’orientation vers le bien commun, ou encore le souci de conciliation entre engagement professionnel et personnel. Ces caractéristiques présumées féminines sont louées pour leur contribution à la performance. Or, une telle rhétorique différentialiste contribue à reproduire les mécanismes d’exclusion des femmes des lieux de pouvoir, dont l’accès repose en réalité toujours sur des qualités socialement construites comme masculines : ambition, assurance, autorité, attrait pour le risque, ou encore capacité à déléguer le travail domestique.

Quatrièmement, le discours de la diversité a été critiqué en raison du caractère principalement *symbolique* des dispositifs qu'il qualifie : les recherches ont montré que ceux-ci reposent essentiellement sur des outils de communication (déclarations des hauts dirigeants, sections dédiées dans les rapports extra-financiers et sur le site internet des entreprises, « journées de la diversité », formations pour les cadres, etc.), loin de déboucher sur des transformations substantielles du fonctionnement des organisations[7]. Les mécanismes structurels qui garantissent le maintien des privilèges du groupe majoritaire restent ainsi intouchés. Ces politiques, au mieux, facilitent la formation d'une petite élite de femmes et de personnes non blanches, qui servent souvent d'alibis (*token*) dans les cercles de pouvoir, sans modifier les règles d'accès à ces espaces, et apportent même, par leur présence, une nouvelle légitimité aux hiérarchies établies.

"Le faible impact des politiques de diversité des entreprises ou des administrations tient, avant tout, à la faiblesse des dispositifs légaux et politiques qui les encadrent."

LES AMBIVALENCES DE LA DIVERSITÉ

Ainsi, le discours de la diversité, né comme une *ruse* de l'égalité – un moyen de maintenir des dispositifs de réparation des injustices en masquant leur raison d'être initiale – a pu apparaître comme un *dévoiement* de l'égalité – une idéologie qui fait écran à la réalisation des idéaux de justice sociale. Mais il faut se garder de toutes conclusions hâtives sur les significations, les usages et les effets du discours de la diversité. Sa propension à être célébré par les élites, ses affinités avec les catégories gestionnaires dominantes et sa capacité à masquer les hiérarchies et les antagonismes ne doivent pas conduire à attribuer à ce terme une signification stable et une fonction univoque. Comme le discours de la parité, avec lequel il entretient de fortes affinités, le discours de la diversité peut parfois introduire une brèche dans l'ordre social. Par exemple, il apparaît désormais de plus en plus difficile de justifier l'existence d'une assemblée dirigeante composée uniquement d'hommes blancs âgés. En outre, aux États-Unis notamment, le terme diversité continue d'être utilisé pour défendre des politiques d'*affirmative action* ciblées par des attaques conservatrices de plus en plus vives. Par ailleurs, malgré les efforts déployés par certains de ses promoteurs pour éroder ses connotations critiques et son lien avec les rapports de pouvoir, le terme diversité continue d'être associé à la question des inégalités ethnoraciales, y compris en France. Dans le secteur de la culture, par exemple, ce terme n'a cessé de renvoyer à cette dimension, et les préconisations du *Livre blanc du Collège de la diversité*, en 2017, ont été assimilées par ses détracteurs à un soutien au collectif Décoloniser Les Arts, qui s'inscrit dans une démarche de contestation des rapports de domination ethnoraciaux. Enfin, il ne faut pas surestimer le pouvoir performatif d'un discours. Le faible impact des politiques de diversité des entreprises ou des administrations tient, avant tout, à la faiblesse des dispositifs légaux et politiques qui les encadrent. Finalement, s'il ne fait guère de doute que le discours de la diversité fonctionne le plus souvent comme un instrument de mystification et de reproduction de l'ordre établi, il demeure toujours possible de le voir se muer en outil de déstabilisation discrète des inégalités.

Laure Bereni
Sociologue, directrice de recherche au CNRS (Centre Maurice Halbwachs).

Laure Bereni a notamment publié *La bataille de la parité : mobilisations pour la féminisation du pouvoir* (Economica, 2015) et, avec Alexandre Jaunait, Sébastien Chauvin et Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre* (Bruxelles, de Boeck, 2012 – 3e édition à paraître en 2020). Ses recherches actuelles portent sur les politiques de diversité et de responsabilité sociale dans le monde des affaires en France et aux États-Unis.

La diversité, ruse ou dévoiement de l'égalité ?

NOTES

1– D. Sabbagh, *L'égalité par le droit. Les paradoxes de la discrimination positive aux États-Unis*. Paris, Economica, 2003.
2– F. Dobbin. *Inventing Equal Opportunity*. Princeton, Princeton University Press, 2009.
3– L. Bereni, « "Faire de la diversité une richesse pour l'entreprise": la transformation d'une contrainte juridique en catégorie managériale ». *Raisons politiques*, 35, 2009.
4– Ministère de la Culture et de la Communication, *Le Livre blanc du Collège de la diversité*, 2017, p. 14.
5– M. Doytcheva, « Réinterprétations et usages sélectifs de la diversité dans les politiques des entreprises ». *Raisons politiques*, 35, 2009.
6– L. Bereni, « La valeur professionnelle de l'identité. Genre, racialisation et légitimité managériale à New York et à Paris, *Sociétés contemporaines*, 116, 2020.
7– L. Edelman, *Working Law: Courts, Corporations, and Symbolic Civil Rights*. University of Chicago Press, 2016.

ARTS ET CULTURE :
L'ÉGA-CONDITIONNALITÉ POUR GARANTIR L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES

Anne Grumet

Le Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes, chargé par le Premier Ministre d'expertiser toutes les politiques publiques à l'aune de l'égalité entre les femmes et les hommes décide, en 2017, de travailler sur la culture en raison de l'importance du financement public de ce secteur (20 milliards d'euros par an sont consacrés à la culture par l'État et les collectivités territoriales). L'objectif de son rapport[1] est double : brosser un état des lieux le plus exhaustif possible permettant de comprendre les mécanismes de production des inégalités et, surtout, formuler des préconisations concrètes et opérationnelles pour nourrir la feuille de route du Ministre de la Culture et engager la transition égalitaire du secteur grâce à l'éga-conditionnalité.

Le secteur avait déjà été bousculé en 2006 par un rapport du ministère de la Culture, rédigé par Reine Prat[2], qui dénonçait, statistiques à l'appui, des retards considérables en matière d'accès des femmes aux postes de direction, moyens de production et espaces de reconnaissance et de médiatisation dans le domaine du spectacle vivant. Ce rapport alarmait sur les représentations stéréotypées des femmes dans bon nombre de productions artistiques.

L'association HF pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture a été créée dans la foulée, à Lyon, en 2009. L'année suivante, 9 collectifs se constituent en région et se regroupent dans une fédération. Le Mouvement HF est né. Il se mobilise pour alerter, sensibiliser, informer les milieux artistiques et culturels sur les inégalités, pour interpeller et rencontrer les pouvoirs publics, les institutions et les professionnels.

> "Travailler sur les inégalités entre les femmes et les hommes [...] convoque toutes les autres discriminations, celles liées à la couleur de la peau, à l'orientation sexuelle, aux handicaps..."

Pour le Mouvement HF, l'égalité nécessite une approche globale, elle ne s'isole pas des questions qui se posent au secteur culturel dans son ensemble concernant les inégalités d'accès aux services culturels et à l'offre artistique, la répartition hyper concentrée des moyens sur quelques-uns et sur quelques territoires, la question des publics qui restent encore massivement à l'écart, l'organisation de l'expertise ou de la gouvernance des structures.

Travailler sur les inégalités entre les femmes et les hommes conduit de fait à questionner le système dans son ensemble et convoque toutes les autres discriminations, celles liées à la couleur de la peau, à l'orientation sexuelle, aux handicaps... car « l'inégalité Femmes-Hommes est la matrice de toutes les discriminations », nous dit Christiane Taubira.

En 2013, Le ministère de la Culture et de la Communication qui s'est doté, entre autres mesures, d'un « Observatoire pour l'égalité » chargé de produire, chaque année, une photographie chiffrée de la

situation, montre qu'en dix ans, rien ou presque n'a changé. Les résistances persistent malgré les actions pédagogiques conduites. Beaucoup d'effets d'annonce, de discours compatissants, mais trop peu d'actes et d'évolutions concrètes.

C'est dans ce contexte que le HCE débute ses travaux. Pointant le caractère systémique et ancré des discriminations, trois constats sont formulés dans le rapport.

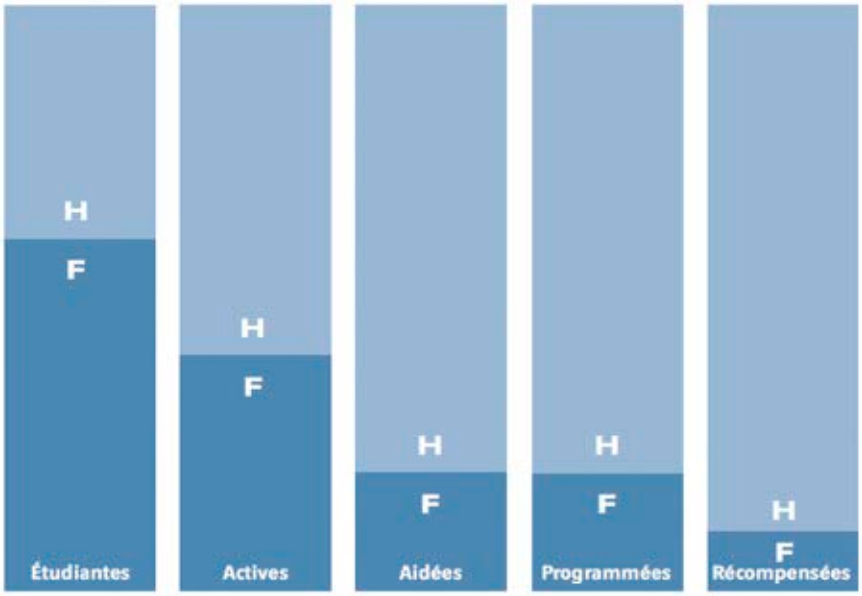
1ER CONSTAT : LES FEMMES SUBISSENT DE PLEIN FOUET LES EFFETS DU SEXISME DANS UN SECTEUR QUI ENTRETIENT UNE « ILLUSION DE L'ÉGALITÉ »

De très nombreuses femmes travaillent dans le secteur culturel – le secteur est mixte selon la caractéristique de l'Insee – mais ce dernier reste massivement discriminant, puisqu'en 2018[3] :

- 0 femme dirige un théâtre national
- 8 femmes dirigent un Centre chorégraphique national (sur 19 CCN)
- 13 femmes dirigent une Scène de musiques actuelles (sur 85 SMAC)
- 12 femmes dirigent un Centre dramatique national (sur 38 CDN)
- Seulement 25 % de femmes exposent dans les fonds régionaux d'art contemporain
- 0 film réalisé par une femme primé au festival de Cannes depuis 2010 et 0 femme réalisatrice primée aux Césars depuis 2010.

Pourtant, le vivier existe puisque les femmes sont majoritaires dans les écoles de formations artistiques supérieures : 60 % de femmes dans les écoles d'enseignement artistique supérieur, 65 % dans les écoles de cinéma, 80 % dans les deux principales écoles du patrimoine.

Majoritaires sur les bancs des écoles d'art, les femmes sont progressivement, à l'image d'un processus d'évaporation, moins actives, moins payées, moins aidées, moins programmées, moins récompensées, et enfin moins en situation de responsabilité que leurs homologues masculins. C'est ce qu'on appelle le plafond de verre.



- 6/10ème des étudiant.e.s
- 4/10ème des artistes effectivement actif.ve.s
- 2/10ème des artistes aidé.e.s par des fonds publics
- 2/10ème des artistes programmé.e.s
- 2/10ème des dirigeant.e.s
- 1/10ème des artistes récompensées
- à poste égal et compétences égales, une femme artiste gagne en moyenne 18 % de moins qu'un homme (42 % pour un cinéaste).

Lorsque les femmes dirigent, elles le font avec moins de moyens. Un exemple dans le domaine des musées illustre bien la situation d'un secteur où le nombre de femmes directrices est important (42 %). Elles ne sont cependant plus que 37 % à la direction des musées disposant d'un fort capital symbolique, ceux dotés des plus gros budgets, notamment pour les acquisitions et les expositions.

Dans le domaine du cinéma, bien que présentes à 65 % dans les écoles de cinéma, les femmes n'exercent le métier de réalisatrice de long métrage qu'à 23 % et ne bénéficient qu'à 28 % des aides du CNC.

Une seconde ségrégation, « les murs de verre », rend difficile l'accès des femmes à des emplois dits « masculins » et les enferment dans un rôle stéréotypé du fait d'une représentation genrée des métiers : métiers du son (76 % d'hommes), machinistes (97 % d'hommes), métiers de scripte (97 % de femmes), idem pour les métiers du costume, de la coiffure, du casting.

2E CONSTAT : LA PERSISTANCE DE DEUX BIAIS POUR INVISIBILISER LES FEMMES

Un argument suffit à faire taire toutes les revendications : les seuls critères de sélection utilisés par les décideurs, les programmateurs, les financeurs, doivent être l'œuvre, le talent et non celle ou celui qui en est à l'origine. Cette approche cause la mise à l'écart d'une grande majorité de femmes. Comme le souligne Reine Prat dans son rapport de 2009 : « la croyance est encore entretenue au XXIe siècle que le talent est inné et

explique seul la qualité d'une œuvre, la réussite d'un parcours professionnel, la reconnaissance médiatique ».

Le talent est bel et bien une construction sociale liée à la formation reçue, aux réseaux auxquels on participe, aux moyens à disposition pour créer une œuvre, au temps pour préparer une exposition ou pour répéter, aux occasions de rencontres avec les publics ou avec les médias qui forgent la réputation… À moyens égaux, le talent le sera aussi ! Or, les moyens financiers et les appuis sont précisément ce dont manquent les femmes.

Il faut également analyser à quel point le rôle joué par les femmes dans l'histoire des arts est sous-estimé, offrant une vision biaisée de notre patrimoine culturel. La langue anglaise, moins sexiste, utilise le terme *heritage* car l'héritage culturel est en effet composé du patrimoine (ce qui vient des pères) et du matrimoine (ce qui vient des mères). En réhabilitant la notion de matrimoine, c'est la réappropriation de l'héritage culturel dans son entièreté qui est engagée.

En ce qui concerne le théâtre classique, en 2018, 85 % des textes joués sont écrits par des hommes. Le Panthéon littéraire national est donc quasi entièrement composé d'hommes, surinvesti par les institutions nationales, qu'elles soient théâtrales (la Comédie Française), scolaires (le Bac de français de première n'a qu'une seule autrice à son programme, Madame de Lafayette, et seulement depuis 2018) et universitaires (Lettres, études théâtrales). Pourtant, selon les travaux de la chercheuse Aurore Évain, entre le XVI^{e} et le XX^{e} siècle, il a existé, en France, plus de 2000 autrices de théâtre, reconnues, appréciées, jouées et traduites dans toute l'Europe.

Cette « invisibilition » des œuvres créées par les femmes empêche l'enrichissement et l'ouverture de notre mémoire commune et la possibilité de proposer de nouveaux modèles identificatoires féminins, particulièrement importants pour les jeunes et leur carrière, mais plus généralement pour la construction d'une société égalitaire.

3^{E} CONSTAT : LA PRÉGNANCE DES VIOLENCES SEXUELLES ET SEXISTES

L'état des lieux fait par le HCE est alarmant : les violences sont massives, endémiques et s'inscrivent dans le continuum des violences faites aux femmes.

Les nombreux témoignages recueillis lors de la rédaction du rapport du HCE sont le symptôme d'un problème systémique, révélé ensuite au moment de l'affaire Weinstein, ce producteur américain (condamné en 2020) pour des faits de harcèlement, d'agressions sexuelles et de viol par des dizaines de femmes.

Et si la parole des femmes se libère ensuite à travers le monde, en révélant de nombreux cas de violences sexuelles ou sexistes, le cinéma français montre sa part d'ombre. Il faudra en effet attendre la parole d'Adèle Haenel à la fin de l'année 2019 pour comprendre le long silence des femmes. « Aujourd'hui, c'est une responsabilité pour moi, parce que je suis en mesure de le faire, parce que je travaille suffisamment, j'ai un confort matériel […] qui font que je ne suis pas dans la même précarité que la plupart des gens à qui ça arrive » dit Adèle Haenel. Tous les secteurs sont concernés. Car ce n'est pas le seul fait de l'univers glamour du cinéma, toutes les strates de la culture sont traversées, de la production de films, des musiques actuelles, aux studios de répétition de danse et aux établissements d'enseignement artistique.

Dans le cadre des Assises de la transmission du théâtre, organisées par le Mouvement HF à l'ENSATT, le 23 novembre 2019, une étude a été réalisée sur un panel de 184 étudiantes de 8 écoles d'enseignement supérieur du théâtre. 20 % d'entre elles déclarent avoir subi du harcèlement moral de la part de leur professeur homme, 4 % indiquent avoir été victimes de harcèlement sexuel. Comment interpréter ces chiffres au moment où le ministère de la Culture dit pourtant recevoir 3 signalements par semaine ? comme une urgence à poursuivre le long travail d'information et de pédagogie pour que la parole s'exprime.

Dans le domaine de l'enseignement de la musique, nous ne disposons pas de statistiques en France. Mais un sondage de 2017, conduit par l'Incorporated Society of Musicians en Grande-Bretagne, révèle que 60 % des musicien.ne.s interrogé.e.s disent avoir été victimes de harcèlement ou d'agression sexuelle dans les écoles ou les orchestres. Seule une victime sur 5 en a parlé à la police ou à la hiérarchie de l'école par « peur de mettre sa carrière en danger » (à 41 %), ou parce que ces comportements font partie de « la culture du milieu ».

On peut probablement dire que ces phénomènes de harcèlement sexuel et de comportements sexistes ne sont pas plus importants que dans d'autres secteurs. Ici, ils ont la particularité d'être occultés, déniés lorsqu'ils ne sont pas acceptés par les victimes elles-mêmes, comme faisant partie du jeu, dans un domaine, la culture, dont l'apparente modernité cache en réalité un archaïsme et un sexisme particulièrement redoutables.

L'ÉGA-CONDITIONNALITÉ À L'ŒUVRE

La recommandation principale du HCE pour mettre fin à ces discriminations est de mettre en place le principe de l'éga-conditionnalité, pour une juste allocation des financements publics. Il recommande, en effet, de conditionner les financements publics à une politique active d'égalité entre les femmes et les hommes : « Les finances publiques se doivent d'être exemplaires, et doivent

faire de l'égalité femmes-hommes et de la lutte contre les stéréotypes un indicateur de leurs performances. Une évaluation systématique des impacts des finances publiques doit donc être développée. S'il apparaît que les moyens mobilisés pour la mise en œuvre d'une politique sont inégalement répartis et/ou renforcent les stéréotypes de sexe ou les inégalités entre les sexes, des actions correctrices devront être engagées. »

Le HCE propose d'appliquer l'éga-conditionnalité au service public de la culture, tant au niveau des aides de l'État que de celles des collectivités territoriales. Le principe est que tout financement public doit être assorti d'exigence en matière d'égalité femmes-hommes sous la forme d'objectifs chiffrés de progression, inscrits dans les conventions d'objectifs et de moyens et entraînant une modulation des financements sous forme de bonus/malus.

Cette proposition a été reprise dans la feuille de route Égalité 2019-2022 du ministère de la Culture[4]. C'est une avancée considérable. Ce document d'orientation prévoit que « en matière de nomination, est fixé un objectif national de progression de 10 % par an de femmes pour les catégories de labels dans lesquelles elles représentent aujourd'hui moins de 25 % de dirigeantes et de 5 % par an pour les catégories de labels dans lesquelles elles occupent 25 à 40 % de postes de direction actuels ». En outre, « les mêmes objectifs quantitatifs de progression seront appliqués aux programmations des structures labélisées, des opérateurs sous tutelle et des festivals subventionnés ».

Dès 2018, le ministère de la Culture, avec le CNC, expérimentent un dispositif d'éga-conditionnalité qui, depuis, est devenu pérenne. Un bonus de 15 % du montant du soutien automatique est attribué aux longs métrages, dès lors que la parité F/H des dix premiers métiers du film est respectée. À ce jour, une trentaine de films ont bénéficié de ce bonus.

Dans le domaine du spectacle vivant et des arts visuels, c'est-à-dire dans l'ensemble du champ d'action de la Direction générale de la création artistique (DGCA), le principe d'éga-conditionnalité est en cours d'application. La DGCA établit, depuis le début de l'année 2020, avec l'ensemble des structures labélisées, les festivals et les établissements publics, la photographie de la situation actuelle (la saison 0). Elle servira ensuite de base pour l'analyse de la progression sur les trois ans à venir, durée habituelle d'une convention, de sorte qu'il sera possible d'évaluer la progression et les conséquences à en tirer sur l'octroi de la subvention. Gageons que ce dispositif permettra enfin d'avancer !

Depuis, la crise économique liée à la pandémie du Covid 19 s'est abattue sur le secteur des arts et de la culture. Elle fragilise tout particulièrement les femmes artistes, premières affectées de par leur situation souvent hors régime de l'intermittence. C'est la raison pour laquelle le Mouvement HF demande actuellement au ministère de la Culture de prendre en compte l'impact « sexospécifique » de la crise en apportant des réponses qui ne devront pas reproduire ou perpétuer les inégalités.

En cette période de crise, qui offre l'opportunité de penser une autre organisation de la culture, une autre affectation des moyens, une autre répartition territoriale, l'égalité entre les femmes et les hommes doit devenir un objectif prioritaire de l'action de tous. C'est pourquoi le Mouvement HF considère que l'éga-conditionnalité doit être une contrepartie non négociable des plans de relance et de toutes les conventions d'objectifs et de moyens.

Pour conclure, la transition égalitaire du secteur culturel est urgente pour différentes raisons :

- **un devoir économique** pour que cesse l'évaporation de professionnelles qualifiées pourtant majoritairement présentes dans les filières de formation culturelles et artistiques ;
- **un devoir de maturité professionnelle** pour penser qu'il ne suffit pas de parler d'égalité pour que les choses avancent ;
- **un devoir de justice**, dans un secteur qui se présente comme émancipateur, visionnaire et progressiste dont les acteurs ne peuvent s'affranchir de la responsabilité qu'ils ont auprès des jeunes générations ;
- **un devoir de mémoire** pour que le matrimoine rejoigne le patrimoine afin de composer un héritage culturel harmonieux ;
- **Un devoir démocratique**, pour qu'enfin le produit de l'impôt qui finance massivement la culture en France soit redistribué de manière égalitaire entre les femmes et les hommes.

Anne Grumet

Présidente du Mouvement HF/Égalité entre les femmes et les hommes dans la culture. Membre experte du Haut Conseil à l'Égalité, corapporteure du rapport « Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture. Acte II, après 10 ans de constats, le temps de l'action ».

Arts et Culture : l'éga-conditionnalité pour garantir l'égalité entre les femmes et les hommes

NOTES

1– Haut Conseil à l'Égalité, 2017, « Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture - Acte II : après 10 ans de constats, le temps de l'action ».

2– PRAT, Reine, Rapport d'étape n°1. *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Mission pour l'égalité et contre les exclusions, mai 2006.

3– Chiffres du Ministère de la culture, Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication.

4– Feuille de route Égalité 2019-2022, ministère de la Culture.

LES PETITS PAS DE L'ACTION POSITIVE EN FAVEUR DE L'ÉGALITÉ DES GENRES

Entretien avec **Anne-Lise Vinciguerra**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Depuis 2004, l'association culturelle toulousaine La Petite défend la création artistique des femmes. Elle a fait le choix de l'action positive auprès du grand public et des professionnel.le.s pour favoriser l'égalité des genres dans les arts et la culture et provoquer le changement des mentalités. En s'appuyant sur les outils de l'éducation populaire et de l'intelligence collective, elle forme et accompagne les organisations culturelles pour réagir, cocréer et diffuser de bonnes pratiques en matière d'égalité professionnelle. Comment développer un réseau professionnel de sororité ? Comment redonner aux femmes du pouvoir d'agir ? Comment déconstruire les stéréotypes et l'illusion de l'égalité ? Comment prévenir les violences de genre en milieu festif ? etc. Telles sont quelques-unes des questions concrètes auxquelles s'attelle La Petite.

***L'Observatoire* – Quelles sont les grandes lignes du projet de La Petite au regard des questions de genre ?**

Anne-Lise Vinciguerra – La Petite se positionne sur l'action positive et l'activisme créatif en faveur de l'égalité des genres. Elle soutient les musiques électroniques de création et défend, d'une manière plus large, la création des femmes et des personnes trans ou non-binaires. Près de 80 % des formes artistiques aujourd'hui visibles sur nos scènes et nos écrans sont créées par des hommes. Nous sommes donc persuadé.e.s qu'il y a un renouvellement nécessaire à la fois de la pensée, des imaginaires et des représentations qui passera aussi par des voix actuellement très minorisées : celles des femmes, des personnes racisées, des personnes trans ou non-binaires. Nous avons fait le choix de mettre en visibilité ces artistes à la fois pour les esthétiques qu'elles/ils créent, leur créativité et leur capacité à renouveler les formes mais aussi pour la puissance de leurs imaginaires. L'ADN de La Petite, c'est d'agir sur les représentations et leur diversité au sein de l'ensemble des productions culturelles sur lesquelles on peut être amené à intervenir. Malgré le premier rapport Reine Prat en 2006 et les chiffres produits régulièrement par le ministère de la Culture, nous constatons que les choses évoluent peu ou pas en termes de répartition genrée des métiers, des postes à responsabilités ou des récompenses. L'ensemble de nos actions vise à réfléchir aux moyens concrets à mettre en œuvre pour passer à une phase d'action et de transformation.

***L'Observatoire* – En quoi consistent vos actions et à quels publics vous adressez-vous ?**

A.-L. V. – Nous sensibilisons le grand public aux enjeux de l'égalité des genres, grâce à une programmation artistique, un média en ligne, une saison de musique électronique. Nous menons aussi, en partenariat avec Pôle Emploi et les centres sociaux, des actions d'insertion et d'*empowerment* auprès de femmes demandeuses d'emploi grâce à des ateliers dans lesquels nous nous appuyons sur des techniques artistiques, avec le corps et la voix, leur permettant de retrouver de la confiance et du pouvoir d'agir.

Notre média en ligne Girls Don't Cry, via Facebook et Instagram, a pour objectif de mettre en visibilité chaque jour un·e artiste femme, trans ou non-binaire dans tous les domaines de la création, dans des esthétiques contemporaines inspirées de la pop culture. Nous avons créé ce média il y a trois ans parce que de nombreux.ses programmateur.rice.s du secteur culturel nous disaient ne pas programmer de femmes car il n'y en avait pas ! Dans la mesure où il y a 60 % de femmes dans les écoles d'art en France, on s'est dit qu'il devait certainement y avoir des femmes talentueuses ! On a par ailleurs, dans nos soirées Girls Don't Cry Party, une programmation électro composée à 100 % de femmes et de personnes trans et non binaires, et nous n'avons aucune difficulté à identifier ces artistes. Il suffit de s'organiser dans sa recherche et sa curation en tant que programmateur·trice.

L'autre volet de notre action consiste à former et soutenir les professionnel·le·s des arts et de la culture tout au long de leur carrière. L'un des projets historiques de La Petite a été la mise en place, il y a 4 ans, de la formation « Artiste et féministe », première formation

en France spécifiquement conçue pour aider les artistes femmes à lever les freins à leur insertion et à leur carrière. Cette année, nous avons créé un programme de 8 journées « Culture et égalité professionnelle » pour tou·te·s les professionnel·le·s à Paris, ainsi qu'un cycle « Empowerment et féminisme » à Toulouse. Nous avons initié un travail l'année dernière sur la prévention et la réaction aux violences sexuelles en milieu festif, puisque, évoluant dans le secteur des musiques actuelles, le sujet nous touchait particulièrement. Nous travaillons aussi avec le collectif H/F à la mise en place d'une permanence d'écoute et d'accueil des professionnelles de la culture victimes de violence au travail. Enfin, nous organisons énormément d'ateliers à la demande de structures culturelles qui souhaitent être accompagnées pour transformer leurs pratiques en faveur de l'égalité.

***L'Observatoire* – Les structures qui s'adressent à vous ont-elles des points communs (en termes de gouvernance, de management…) ? Diriez-vous qu'un terrain favorable est nécessaire en interne avant d'oser s'attaquer concrètement à l'égalité des genres dans une organisation ?**

A-L. V. – Ce que nous avons surtout pu constater c'est que certaines de ces structures ont fait appel à nous parce qu'elles traversaient une situation de crise : par exemple des violences sexistes ou sexuelles dénoncées par des salarié.e.s ou des personnes du public. Ce sont des situations qui ont créé une sorte d'électrochoc et qui ont poussé les dirigeant.e.s de ces structures à agir vite. Elles se sont donc tournées vers nous pour être accompagnées dans la définition d'un plan d'action à partir d'une situation vécue précise qui mettait aussi en évidence l'existence d'un problème de violence interne. Pour d'autres structures, il s'agit davantage d'une conscientisation de la part d'un·e directeur.rice qui souhaite engager, avec son équipe, une réflexion collective sur ces questions-là.

Ce que nous ressentons, d'une manière plus générale, c'est l'existence d'une conjonction d'éléments qui rendent actuellement visibles ces problèmes d'inégalité ou de violence. Je pense en particulier aux chiffres produits par le ministère de la Culture et à l'injonction ministérielle visant à se préoccuper davantage de ces questions-là. Je pense aussi au mouvement de libération de la parole et à ce qu'a apporté Adèle Haenel. Tout cela contribue à rendre visible ce dont certains n'avaient pas conscience ou ce que d'autres avaient tendance à « cacher sous le tapis » sous prétexte de n'être pas concernés… Nous le voyons aussi au fil de nos activités : peu à peu les personnes qui y participent prennent conscience que ce qu'elles vivent dans leur structure ou individuellement se joue au plan systémique à l'échelle de la société. C'est à partir de l'engagement individuel que naît le désir d'une action collective.

***L'Observatoire* – Quelles sont les difficultés exprimées par les femmes que vous accompagnez ? Et avec quels outils repartent-elles ?**

A-L. V. – Les difficultés rencontrées sont de différentes natures. Il est beaucoup question de légitimité (se sentir légitime) mais aussi de confiance en soi pour s'affirmer et prendre sa place en tant que professionnelle en ayant des outils pour défendre son projet. Il est aussi question de cooptation, car les réseaux de cooptation artistique sont essentiellement masculins et il est indispensable de créer des réseaux féminins. On aborde aussi la gestion du stress et de l'émotion qui peut bloquer certaines femmes dans leur évolution professionnelle quand on leur renvoie constamment l'idée qu'elles gèrent leurs équipes à l'affectif. Il y a également le problème du partage entre vie professionnelle et vie personnelle, car ce qui prédomine actuellement c'est une sorte de « masculin neutre » dans les modalités de management où l'articulation des temps de vie n'est pas prise en compte. Enfin, les stéréotypes sexistes de la filière culturelle sont également des freins puissants. Quand on ne voit pas qu'ils sont systémiques et qu'ils touchent toutes les femmes, il est effectivement difficile de construire des stratégies. S'ils ne sont pas identifiés, on ne peut pas déjouer les freins à notre évolution professionnelle ou à notre vie personnelle.

***L'Observatoire* – Le premier travail consiste donc à identifier et nommer des freins non visibles ou dont on n'aurait pas conscience ?**

A-L. V. – Oui, le premier travail consiste à poser des mots sur des situations vécues individuellement en mettant « les lunettes » du genre. Ces situations que les femmes ont traversées seules, en se sentant remises en question dans leur légitimité ou leurs compétences, peuvent être relues au regard des freins rencontrés par l'ensemble des femmes dans la société.

***L'Observatoire* – Vous faites l'hypothèse qu'une manière de transformer les choses en profondeur dans les organisations serait de développer un « management féministe » (et pas féminin), qu'entendez-vous par là ?**

A-L. V. – Les structures sont souvent organisées avec des formes managériales et d'organisation pensées par et pour des hommes. D'un point de vue scientifique, il n'y a aucune différence entre un management féminin et masculin. En revanche, les stéréotypes masculins ou féminins enferment les individus dans des comportements normés, indépendamment des différents contextes organisationnels, culturels ou sociaux existant dans chaque organisation. Il s'agit donc, pour commencer, de pointer cette contradiction, cette différence essentialiste et se dire que, pour en sortir, il faut déployer des stratégies.

Je n'ai pas envie de donner une définition formelle ou figée de ce que pourrait être un management féministe, car c'est encore en question pour nous. Je peux seulement avancer quelques pistes de réflexion, à la fois en matière d'organisation du travail quotidien et de fonctionnement global. Un management féministe consisterait, par exemple, à débattre collectivement de l'orientation politique de la structure, à prendre plutôt des décisions en consensus, à favoriser la participation de toutes en sortant des distinctions d'ancienneté ou d'aisance à l'oral qui recréent de la différenciation. Il s'agirait, notamment, de permettre à chacune de participer à

Photo : © MONXY

DJ Sama'(Palestine), *Girls Don't Cry Party*, 6 juillet 2019

l'ensemble des activités de la structure (activités d'accueil, administratives mais aussi à forte valeur ajoutée comme toutes les activités de représentations ou de partenariats). Ce serait donc se questionner sur la façon dont on peut accorder une valeur identique à toutes les dimensions du travail et sortir des spécialisations propices aux rapports de pouvoir. Selon moi, un management féministe est associé à une forme de gestion collective, à une entraide au quotidien, à l'attention portée aux ressentis des salariés. La dimension féministe consiste à rechercher des causes structurelles à des expériences individuelles afin de déboucher sur des solutions d'ordre collectif. Si on perçoit la dimension sociale des violences que l'on vit, cela aide à sortir de l'auto-culpabilisation.

***L'Observatoire* – Dans vos formations, vous avez opté pour des groupes non-mixtes. Est-ce bien vécu ou bien compris par tous ? Ne faut-il pas instaurer le dialogue entre hommes et femmes sur ces questions ?**

A-L. V. – Ce choix de la non-mixité des groupes concerne seulement certaines de nos activités. Il est annoncé comme tel et les personnes viennent de manière volontaire. Quand nous accompagnons une structure professionnelle, nous travaillons en mixité.

C'est vrai qu'il y a souvent des résistances, y compris de la part des femmes sur ces sujets-là. Mais je peux témoigner d'une chose : les femmes qui suivent ces formations sont immédiatement acquises à ce choix de la non-mixité. Parce que ce ne sont pas des espaces « contre » mais des espaces « pour ». Quand on est en mixité, on retrouve des rapports de pouvoir qui se situent dans l'infiniment petit : répartition des prises de parole, nécessité de se justifier, préjugés et sentiment d'insécurité, etc. Très souvent aussi un homme va se sentir plus légitime qu'une femme pour parler de la condition des femmes… Le fait d'être en non-mixité permet d'ouvrir un espace où l'on peut se réapproprier la parole. Retrouver du pouvoir d'agir, c'est retrouver du pouvoir « sur », en partageant des actes de résistance au quotidien, et du pouvoir « avec », en définissant collectivement nos priorités et nos moyens d'action. Nous n'avons pas besoin, entre femmes, de revenir sur certaines bases et d'expliquer ce que l'on vit. Nous n'avons pas besoin de nous justifier. C'est également un moyen d'éviter l'auto-censure. Lorsqu'on est en mixité, les femmes ont tellement pris l'habitude de faire passer les besoins des hommes avant les leurs qu'elles vont systématiquement chercher à les protéger sans oser exprimer leurs propres besoins. Il est donc nécessaire, à un moment donné, que les femmes puissent avoir le droit à la colère face aux situations d'oppression qu'elles vivent. Et pour que cette libération de la parole ait lieu, il faut un contexte dans lequel elles se sentent en sécurité, où elles peuvent baisser la garde et partager un certain nombre de sujets, y compris intimes. Il faut pouvoir sortir de l'isolement, relier la petite histoire (ce que je vis intimement) à la grande histoire (l'intime est politique). Quand il s'agit, parfois, de parler des violences sexistes et sexuelles qui concernent 100 % des femmes, il n'est pas envisageable de partager ce vécu en présence d'hommes qui vont chercher à délégitimer cette parole en avançant que « ça ne concerne pas tous les hommes »… Effectivement, ça ne concerne pas tous les hommes mais, en revanche, toutes les femmes ont déjà subi cette violence au moins une fois dans leur vie !

***L'Observatoire* – Vous l'avez rappelé au début de cet entretien : malgré les chiffres du rapport Reine Prat en 2006 et ceux publiés depuis par le ministère de la Culture, l'inégalité femme-homme dans le secteur culturel évolue peu. Au-delà de l'action positive, ne faudrait-il pas envisager une politique de quota (ainsi que l'ont fait certains pays européens) pour véritablement changer la donne ?**

A-L. V. – En tant qu'association culturelle, on se situe dans l'action positive qui est la traduction littérale d'*affirmative action*. Cela consiste à prouver par l'exemple que les femmes sont là, qu'elles sont talentueuses et qu'elles ont toute leur place. On peut faire l'hypothèse que c'est la conjonction des deux qui permettra de réellement changer la donne : d'un côté le travail d'action positive, c'est-à-dire de mise en visibilité et en responsabilité des femmes, que les structures culturelles mettront en place partout où elles peuvent agir, et, de l'autre, une politique institutionnelle de quotas.

Il y a, par exemple, des initiatives comme *Keychange* au Royaume-Uni qui peuvent aussi nous inspirer. 150 festivals ont signé cette charte par laquelle ils s'engagent à ce qu'il y ait 50 % de femmes sur scène et derrière la scène en 2022. C'est ce type d'engagement que des structures culturelles pourraient typiquement mettre en place.

Entretien avec ***Anne-Lise Vinciguerra***
Consultante-formatrice, directrice de La Petite

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

L'INTERSECTIONNALITÉ ET SES CRITIQUES

Françoise Vergès

La notion d'intersectionnalité proposée en 1989 par la juriste africaine-américaine Kimberlé Crenshaw est venue combler un manque conceptuel dans l'analyse des multiples oppressions des femmes noires. Elle a permis de résumer ce que des féministes noires avaient signalé sur les enchevêtrements entre classe, race et genre. Les critiques visent les politiques d'identité et le processus de privatisation qu'elle a inévitablement entraînés.

En 1989, dans un texte devenu célèbre, la juriste africaine-américaine Kimberlé Crenshaw propose la notion d'*intersectionnalité* dans le but d'analyser et de comprendre, au-delà du cumul et du croisement, comment les identités des femmes noires sont intersectionnelles, comment et pourquoi elles vivent leur domination à travers de multiples oppressions[1].

Crenshaw insiste sur la nécessité et l'utilité de forger une notion précise pour désigner ces entrecroisements, tout en reconnaissant que d'autres féministes noires avaient, avant elle, démontré que l'analyse de la condition des femmes noires ne saurait se réduire à l'analyse ni du genre ni de la race : « Du fait de leur identité intersectionnelle en tant que femmes et personnes de couleur, ces dernières ne peuvent généralement que constater la marginalisation de leurs intérêts et de leurs expériences dans les discours forgés pour répondre à l'une ou l'autre de ces dimensions (celle du genre et de la race).» [2] Crenshaw prit soin de préciser que l'intersectionnalité ne devait pas être perçue comme une théorie globalisante de l'identité et ajouta, à propos de la violence contre les femmes, qu'il ne s'agissait pas de prétendre que « seuls les cadres spécifiques de la race et du genre permettraient d'expliquer la violence contre les femmes de couleur »[3].

Elle rappelait que la notion *d'identités multiples* ne pouvait résoudre la tension entre le fait que « ce qui est dit du genre l'est à partir de l'expérience des bourgeoises blanches » et que « ce qui est dit de la race l'est à partir de l'expérience des Noirs de sexe masculin ». L'intersectionnalité proposait une méthode critique mettant en lumière les impasses et limites d'un féminisme universaliste qui donnait à la domination masculine la place centrale dans la théorie de la condition des femmes. L'effort consistait, et consiste encore, à démontrer que l'opération qui a pour nature de faire de la domination masculine le fondement universel de l'oppression des femmes préserve les femmes blanches de leur responsabilité dans les crimes de l'esclavage et du colonialisme (victimes des hommes, elles ne seraient pas complices de leurs crimes, elles constitueraient même l'étalon de la mesure sur l'échelle des victimes). Cette opération essentialise aussi la catégorie « femme » en naturalisant la domination masculine, et fait l'économie d'analyser comment l'esclavage colonial, l'empire post-esclavagiste, l'impérialisme et le capitalisme ont affecté son idéologie et ses pratiques.

L'INTERSECTIONNALITÉ, UNE POSTURE DÉFENSIVE ?

Dès 1989, des critiques de la notion apparaissent, notamment sur le fait que l'identité reste centrale dans la théorie de Kimberlé Crenshaw.[4] En 2014, lors de la conférence de l'American Studies

> "En France, où le refus de considérer la racisation comme un élément d'oppression structurelle reste dominant, l'intersectionnalité est apparue comme un outil théorique et rhétorique fondamental."

Association (ASA), le panel intitulé « Kill This Keyword » met au jour un dilemme relaté par la théoricienne africaine-américaine Jennifer Nash : « Les leviers critiques peuvent-ils être ramenés à des termes courants ou aux idées auxquelles ils se réfèrent ? Quels termes sont tombés en disgrâce qui pourraient être réanimés face à la disparition d'un autre ?[5] ». « Rien ne généra plus d'anxiété que *l'intersectionnalité*, qui fut immédiatement déclarée morte. Quelques instants après une performance collective de fatigue intersectionnelle, une universitaire exprima son malaise à *tuer* l'intersectionnalité parce que cela reviendrait à *tuer* le féminisme noir, ou peut-être même à *tuer* la femme noire comme objet d'étude. La pièce devint silencieuse à la perspective de tuer symboliquement des femmes noires »[6]. Pour la doctorante féministe Wei Si Nic Yiu, « La célébration de l'intersectionnalité ne signifie pas le progrès racial dans le domaine des études féminines. Nash montre comment l'intersectionnalité a été cooptée et enfermée dans la posture affective de la défensive. Son examen des représentations de l'intersectionnalité nous oblige à affronter à la fois les limites de cette posture défensive, et celles de l'intersectionnalité »[7].

C'est la construction de la femme « de couleur » comme Autre qui, pour la théoricienne féministe Jasbir Puar, pose problème : « l'intersectionnalité produit toujours une Autre, et cette Autre est toujours une Femme de Couleur (WOC), qui doit invariablement se montrer résistante, subversive ou articuler un grief. Et plus précisément, c'est la différence des femmes noires qui domine cette généalogie du terme *femmes de couleur* (et en effet, Crenshaw est claire sur le fait qu'elle centralise *l'expérience des femmes noires* et pose *les femmes noires comme point de départ* »[8]. L'intersectionnalité posait, disaient les critiques, trop de questions théoriques et méthodologiques pour réussir à surmonter l'essentialisme problématique qui le sous-tendait.

UTILITÉ ET LIMITES DE L'INTERSECTIONNALITÉ

En France, où le refus de considérer la racisation comme un élément d'oppression structurelle reste dominant, l'intersectionnalité est apparue comme un outil théorique et rhétorique fondamental. Il permet, en effet, de questionner l'universalisme abstrait et globalisant du féminisme européen blanc et bourgeois en exigeant une prise en compte de la classe, des genres, et des racialisations. Les critiques posées par des féministes racisées soulèvent cependant des questions que nous ne pouvons éviter, notamment au sujet de la méthodologie : comment une méthodologie intersectionnelle va-t-elle au-delà de l'énonciation des éléments structurels de classe, racisation, genre ? Prenons, par exemple, les luttes des femmes de ménage employées en sous-traitance dans l'hôtellerie et les services publics mettant en lumière les croisements entre racisation, genre et classe : comment intégrer des éléments qui ne relèvent pas des identités comme l'histoire esclavagiste et coloniale dans l'exploitation des femmes racisées pour le soin et le nettoyage, l'organisation des migrations fournissant une main d'œuvre féminine racisée et vulnérabilisée, la pollution par les produits chimiques que ces femmes manipulent, l'idée du propre et du sale, les représentations du travail de soin et de nettoyage, les progrès dans les conditions de vie des femmes blanches reposant sur l'exploitation des femmes racisées et des femmes du Sud, l'économie de l'épuisement ? C'est en tirant tous ces fils, et d'autres, et surtout en écoutant comment ces femmes parlent de leur exploitation et formulent leurs besoins, en termes de dignité notamment, qu'une analyse et des pratiques féministes antiracistes et anticapitalistes peuvent émerger.

Françoise Vergès
Auteure, féministe décoloniale antiraciste, cofondatrice de Décoloniser Les Arts

L'intersectionnalité et ses critiques

NOTES

1– Kimberlé Williams Crenshaw « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduit par Oristelle Bonis, *Cahiers du genre*, 2005, n° 39, traduction de « Mapping the Margins : Intersectionnality, Identity Politics and Violence Against Women of Color » in Martha Albertson Fineman et Rixanne Mykitiuk (eds). *The Public Nature of Private Violence,* New York, Routledge, 1994, pp. 93-118.

2– Crenshaw, 2005, p. 54.

3– Crenshaw, 2005, p. 79.

4– La théoricienne africaine-américaine Jennifer C. Nash, a développé dans des articles et un ouvrage, une des critiques les plus argumentées de l'intersectionnalité « Practicing Love: Black Feminism, Love-Politics, and Post-Intersectionnality », *Meridians*, 2001, vol 11, n° 2, pp. 1-24, « 'Home Truths' on Intersectionnality », *Yale Journal of Law and Feminism*, 2011, vol 23 :2, pp. 445- 470, " Feminist Originalism: Intersectionality and the Politics of Reading »,"*Feminist Theory* 17.1 (2016): 3–20, « Intersectionnality and Its Discontents », *The American Studies Association*, 2017, pp. 117-129 , « Re-Thinking Intersectionnality,», *Feminist Review*, 2008, n°89, pp. 1-15, « The Intersectionality Wars: Does the Term Even Mean Anything Anymore? », *Literary Hub*, 7 janvier 2019, et son ouvrage *Black Feminism Reimagined. After Intersectionnality*, Duke University Press, 2019.

5– « Intersectionality and Its Discontents », *The American Studies Association*, 2017, pp. 117-129.

6– *Ibid.*

7– Wei Si Nic Yiu, « Hold On or Let Go: A Review of Black Feminism Reimagined: After Intersectionality « , UCLA Center for the Study of Women, 10 juillet 2019, https://csw.ucla.edu/2019/07/10/hold-on-or-let-go-a-review-of-black-feminism-reimagined-after-intersectionality/, consulté le 25 mars 2020.

8– Jasbir Puar, « 'I would rather be a cyborg than a goddess': intersectionality, assemblage, and affective politics », *Meritum*, juillet-décembre 2013, vol. 8, n° 2, pp. 371-390, p.374. Voir sur le travail de Puar, Jules Falquet, « K. Jasbir Puar : *Homonationalisme. Politiques queers après le 11 septembre* », *Nouvelles Questions Féministes*, 2014, vol. 33, no. 2, pp. 112-116.

TROUBLE DANS L'INTERSECTIONNALITÉ : ENJEUX DÉFINITIONNELS ET MÉTHODOLOGIQUES

Nelly Quemener

Depuis plus d'une dizaine d'années, la notion d'intersectionnalité circule en France dans les mondes militants, culturels et intellectuels, et fait l'objet d'appropriations aussi nombreuses que les situations et les enjeux politiques qu'elle permet d'appréhender sont diversifiés. Quelles sont les vertus et les points aveugles de cette notion et dans quels contextes est-il pertinent de la mobiliser ? Cet article propose de replacer l'intersectionnalité dans une histoire des politiques de l'identité advenant aux marges des féminismes blancs et de la lutte contre le racisme aux États-Unis. Il souligne les défis méthodologiques qu'elle soulève et les interrogations quant à son opérationnalité.

UNE NOTION VENUE DES MARGES

Pour saisir les apports de l'intersectionnalité, il paraît pertinent de revenir sur les conditions et contextes de son émergence et les écrits dans la continuité desquels elle s'inscrit. La notion met en lumière la façon dont des situations matérielles, des identités, des violences vécues et des processus d'exclusion se constituent à l'intersection du genre, de la classe et de la race. Elle est bien souvent attribuée à Kimberlé Crenshaw dont le texte sur les « Cartographies des marges », publié en 1989 aux États-Unis et traduit en 2005 en français[1], connaît un succès singulier au sein des milieux militants et universitaires féministes. Ce succès, que Kathy Davis qualifie de « buzz » et attribue à un certain flou définitionnel favorisant des appropriations multiples[2], a pour effet paradoxal de faire parfois oublier combien la notion telle que définie et déployée par Crenshaw n'est qu'une tentative parmi beaucoup d'autres d'appréhender l'imbrication des rapports de genre, de classe et de race et la constitution de subjectivités autour de plusieurs axes de différenciation.

L'intersectionnalité s'ancre dans les écrits et les luttes afro-féministes du milieu des années 1970 aux États-Unis. Si le texte de Frances Beal sur le « double fardeau », celui d'être femme et noire, esquisse un monde de privilèges ou de désavantages « cumulés »[3], la déclaration du collectif lesbien noir le Combahee River Collective est quant à elle l'une des premières à acter de la simultanéité et de l'imbrication des oppressions sexistes, classistes et racistes : « Souvent aussi, nous avons du mal à séparer les oppressions de race, de classe et de sexe, parce que fréquemment, dans nos vies, nous en faisons l'expérience simultanée. Nous savons qu'il existe cette chose : une oppression raciale-sexuelle, ni seulement raciale, ni seulement sexuelle – comme le montre par exemple l'histoire de l'utilisation du viol des femmes noires par des hommes blancs comme arme de répression politique.[4] » Quelques années plus tard, bell hooks, dans une critique virulente de la sororité blanche, souligne les conséquences politiques de cette imbrication. Les femmes noires qui subissent des oppressions dont les ressorts sexistes, classistes et racistes sont indissociables, ne peuvent se reconnaître dans un sujet du féminisme, constitué et unifié par la seule expérience du sexisme[5]. La rhétorique de l'« oppression commune »

> "Si elle marque un déplacement important, la notion d'intersectionnalité n'est pas sans poser de difficultés, notamment du fait de l'usage quelque peu expansif qui en est fait."

et l'injonction à s'assembler sous la bannière de « victimes du patriarcat » reproduiraient à ce titre, au sein même du féminisme, des logiques d'exclusion et d'invisibilisation par la race et la classe et tendraient à ériger l'expérience de quelques femmes (blanches et bourgeoises) en expérience commune à toutes les femmes.

Au-delà de l'imbrication des oppressions, l'appréhension articulée de la race, du genre et de classe rend possible le récit d'expériences, de situations, de pratiques, qui échappaient jusque-là aux régimes du visible et du dicible, ou, pour le dire autrement, aux régimes de représentation. Pour Angela Davis, le récit des conditions matérielles d'existence et des traitements particulièrement violents subis par les femmes noires pendant la période de l'esclavage aux États-Unis est une étape essentielle dans la prise de conscience de leurs capacités de résistance et une condition à l'émergence d'un féminisme noir : « Ce sont elles qui ont légué un héritage de dur labeur, d'autonomie, un héritage de ténacité, une volonté d'égalité à leurs descendantes qui sont nées libres. Cet héritage a permis une autre approche de la condition de femme.[6] » Face à la peur, face à la haine raciste, la militante et poétesse Audre Lorde invite quant à elle à « briser le silence » et à faire entendre les voix jusque-là tenues hors du discours audible par les institutions et les politiques[7]. Elle pose les jalons d'une lutte pour la visibilité, dans laquelle elle voit le moyen d'une existence sociale et d'un renversement des processus de dépersonnalisation et de déshumanisation propres au racisme systémique. Dans une œuvre majeure sur la *Pensée féministe noire*, la sociologue Patricia Hill Collins fait enfin de ces récits d'expérience et de ces paroles situées le ressort d'une politique des savoirs et de regards excentrés sur le monde, à même de révéler des logiques de domination jusque-là ignorées[8]. La pensée féministe noire met ainsi au défi l'illusion de la neutralité et de l'objectivité de la connaissance universitaire. Elle puise sa force dans une conscience spécifique de l'oppression sexuelle et raciale et dans des conditions matérielles structurées par la classe sociale.

Dans le sillage de ces écrits, la notion d'intersectionnalité développée par Kimberlé Crenshaw se distingue surtout par le fait d'amener les réflexions de l'afro-féminisme sur le terrain des politiques publiques[9]. En s'appuyant sur l'étude des conditions d'accueil des femmes victimes de violence conjugale, elle se donne pour objectif de contrer les difficultés de prise en charge des expériences spécifiques des femmes racisées (ici nommées *women of colour*) situées à l'intersection du racisme et du sexisme. L'autrice voit dans ces difficultés le double effet d'une lutte anti-raciste qui, par crainte d'activer les imaginaires de violence et de prédation associés à la masculinité noire, se montre peu perméable aux questions de genre, et d'un discours féministe qui, par volonté de sensibiliser le plus grand nombre, affiche l'idée d'une « violence universelle », touchant toutes les femmes quelles que soient les conditions matérielles. Elle définit, dans ce contexte, l'intersectionnalité de plusieurs manières. Cette dernière est d'abord structurelle, au sens où les expériences et la précarité des femmes racisées seraient le produit de l'entrecroisement du sexisme, du racisme et du classisme. Elle vient également qualifier une identité, puisqu'en lieu et place de ces situations à l'intersection de la race, de la classe et du genre, émergeraient des identités intersectionnelles. Elle incarne enfin un horizon politique, Crenshaw appelant à une politique intersectionnelle fondée sur la prise en considération des multiples dimensions de l'identité et des oppressions.

LES ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES DE L'INTERSECTIONNALITÉ

Si elle marque un déplacement important, la notion d'intersectionnalité n'est pas sans poser de difficultés, notamment du fait de l'usage quelque peu expansif qui en est fait dans le texte de Crenshaw et du flottement définitionnel qui l'accompagne. Comme le souligne Elsa Dorlin, ce flottement se trouve renforcé par une réception qui tend parfois à faire de l'intersectionnalité un outil de l'analyse sociologique[10]. Or il ne s'agit pas, pour Crenshaw, de rendre compte des pratiques aux prises avec les rapports sociaux, mais bien de lutter contre les logiques de segmentation à l'œuvre dans les politiques publiques, les cadres juridiques ou encore les rhétoriques militantes. L'un des paradoxes, souligné par Danièle Kergoat à la suite de Dorlin[11], est en outre que la notion, parce qu'elle s'attache à nommer et situer socialement les groupes, a pour effet de réinstaurer les catégories sur lesquelles reposent les oppressions qu'elle dénonce et de reproduire des formes de sectorisation des luttes et du social, au détriment d'une appréhension de l'historicité et de la coproduction des rapports sociaux[12].

Ces enjeux de définition s'accompagnent d'un ensemble de difficultés méthodologiques qui mettent à l'épreuve l'opérationnalité de la notion. La plus évidente est celle de l'étendue de ce qui fait intersection. Où commence et où s'arrête l'intersectionnalité ? Dans quelle mesure la race, le genre et la classe doivent-ils être associés à la religion, la sexualité ou encore l'appréhension des capacités corporelles ? Qui décide ou qu'est-ce qui permet de décider des rapports de force à prendre en compte ? Autrement dit, toute la question est de savoir si le terme d'intersectionnalité vise à décrire un phénomène ou une situation particulière, par exemple celle des femmes noires ou des gays issus de classes populaires, et si donc, certaines pratiques et situations seraient intersectionnelles et d'autres pas. L'autre possibilité consiste à aborder l'intersectionnalité telle une approche ou une grille de lecture, qui considère la complexité et le caractère multiforme de toute pratique, toute oppression et toute subjectivité. Cela suppose que la situation des femmes noires comme celle des hommes blancs puisse être comprise tel le produit d'une intersection. Cette possibilité, bien qu'alléchante, ne résout pas entièrement le dilemme de « l'étendue », puisque, sans une réflexion approfondie sur la matérialité des rapports de pouvoir,

elle peut rapidement conduire à des analyses spéculatives qui décideraient arbitrairement des rapports de pouvoir à l'œuvre.

Ces enjeux méthodologiques posent des questions analytiques et politiques. Là où l'intersectionnalité s'inscrit dans une démarche qui vise à mettre en avant des subjectivités, des pratiques et des expériences oubliées ou invisibles, son flottement définitionnel présente à notre sens deux écueils. Le premier est celui d'une territorialisation, qui tendrait à n'user du terme d'intersectionnalité que pour évoquer des pratiques et des populations minoritaires. Comme le souligne Jasbir Puar, l'intersectionnalité, parce qu'elle s'appuie sur une méthode qui consiste à représenter, nommer, qualifier, a pour effet de renforcer les processus d'altérisation dont les femmes racisées font par ailleurs l'objet, en les renvoyant à des « différences spécifiques » et en les érigeant en symboles de situations d'oppression d'où proviendraient de nouvelles formes de résistance[13]. Pour contrer cet écueil, Puar propose de refuser toute forme de catégorisation préalable et de privilégier un récit des arrangements complexes, des croisements et des rencontres par lesquelles les catégories de race, de genre et de sexualité adviennent et font irruption.

Le second écueil est, à l'inverse de la territorialisation, celui d'une dispersion et d'une anecdotisation des mécanismes d'oppression au travers d'un usage expansif de la notion. Dire que toute situation est intersectionnelle présente en effet le risque de mettre sur le même plan tous les rapports de pouvoir sans considération donnée à leur spécificité historique et d'invisibiliser les hiérarchies qui organisent le monde social. Dans une réflexion sur les appropriations de la notion dans les institutions, les entreprises ou encore l'université, Sirma Bilge montre ainsi que l'intersectionnalité, bien loin du projet politique premier de transformation des structures de pouvoir, est devenue l'instrument de politiques ciblées et d'une valorisation excessive des identités, des spécificités et de la diversité[14], qui détourneraient l'attention des rapports de force opérant à une échelle structurelle et des discriminations systémiques.

Comment alors composer avec ces différents écueils sans pour autant abandonner la notion ni l'ambition d'une prise en compte des situations spécifiques d'oppression ? Le principe de l'articulation tel que développé par Stuart Hall, souvent désigné comme l'un des principes clés des *Cultural Studies*, offre à notre sens des perspectives intéressantes[15]. Il permet de distinguer une échelle structurelle ou « macro » au sein de laquelle les rapports de pouvoir, inscrits dans des continuités historiques, se configurent pour former des « hiérarchies articulées ». Il met également l'accent sur les effets d'entremêlement, de substitution et de renforcement du genre, de la race et de la classe à l'échelle discursive. Les discours et les représentations apparaissent alors comme des lieux et des opérateurs privilégiés de l'articulation des rapports sociaux, ce dont témoignent tout à la fois la permanence des stéréotypes et l'avènement de récits et de présentations de soi multiformes ou hybrides. Au-delà de ces différentes échelles, le principe d'articulation ouvre une voie que les travaux récents – parmi lesquels ceux de Jasbir Puar que nous venons de citer – poursuivent. Il propose de ne pas présager de la configuration et de la forme prise par l'articulation des rapports de pouvoir ni même leur teneur. Il s'agit au contraire d'inventer des méthodologies qui permettent de dessiner des contextes et des conjonctures historiques et de rendre compte des conditions et des manières par lesquelles les catégories, les identités, les logiques d'oppression et les rapports de pouvoir adviennent, se constituent et se réalisent.

Nelly Quemener
Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication
Université Sorbonne Nouvelle
Laboratoire Irméccen

Trouble dans l'intersectionnalité : enjeux définitionnels et méthodologiques

NOTES

1– Kimberlé W. Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. d'O. Bonis, *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005 [1994], p. 51-82.
2– Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », trad. de F. Bouillot, *Les cahiers du CEDREF*, n° 20, 2015, [En ligne]. URL : http://cedref.revues.org/827.
3– Frances M. Beal, « Double Jeopardy: To Be Black and Female », in *Black Women's Manifesto*, New York, Third World Women's Alliance, 1969.
4– Combahee River Collective, « Déclaration du Combahee River Collective », trad. de J. Flaquet, *Les cahiers du CEDREF*, n° 14, 2006 [En ligne]. URL : http://journals.openedition.org/cedref/415
5– bell hooks, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes » (1986), trad. d'A. Robatel, in Elsa Dorlin (dir.), *Black Feminism. Anthologie du féminisme Africain-Américain, 1975-2000*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 113-134.
6– Angela Davis, *Femmes, race et classe*, trad. de D. Taffin et le collectif des femmes, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2018 (1981), p. 25.
7– Audre Lorde, « Transformer le silence en paroles et en actes » (1984), trad. de M. C. Calise, in Elsa Dorlin (dir), *Black Feminism. Anthologie du féminisme Africain-Américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 75-80.
8– Patricia Hill Collins, *La Pensée féministe noire*, trad. de D. Lamoureux, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2018 (1990).
9– Kimberlé W. Crenshaw, *op. cit.*
10– Elsa Dorlin, « L'Atlantique féministe. L'intersectionnalité en débat », *Papeles del CEIC* [Centro de Estudios sobre la Identidad], n° 83, 2012, p. 1-16.
11– Elsa Dorlin, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, p. 85-105.
12– Danièle Kergoat, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », in Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, coll. « Actuel Marx/Confrontations », 2009, p. 111-125.
13– Jasbir K. Puar, « "I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess". Becoming-Intersectional in Assemblage Theory », *philoSOPHIA*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 49-66.
14– Sirma Bilge, « Intersectionality Undone. Saving Intersectionality from Feminist Intersectionality Studies », *Du Bois Review*, vol. 10, n° 2, 2013, p. 405-424.
15– Stuart Hall, « Race, articulation et sociétés structurées "à dominante" », in *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. de A. Blanchard et F. Vörös, Éditions Amsterdam, Paris, 2013 [1980], p. 113-178.

SI, SI, LES FEMMES EXISTENT !

L'IMPORTANCE DU TRAVAIL DE MÉMOIRE POUR COMBATTRE LES INÉGALITÉS FEMMES-HOMMES

Entretien avec **Anne Monteil-Bauer**
Propos recueillis par **Alice-Anne Jeandel**

Anne Monteil-Bauer est autrice, metteuse en scène et comédienne. En 2017, elle fonde *Si/si les femmes existent* qui agit pour redonner leur place à des femmes confinées dans l'oubli ayant pourtant compté dans l'histoire des arts, des sciences, du sport, de la politique, etc. À travers ses actions, l'association contribue à l'écriture d'une Histoire égalitaire et commune, et combat autant les stéréotypes que les assignations de genre. Anne Monteil-Bauer nous présente ce travail de mémoire et témoigne de son expérience personnelle en tant que femme et artiste.

***L'Observatoire* – Pourquoi avoir créé l'association *Si/si, les femmes existent* ?**

Anne Monteil-Bauer – Elle est née dans un moment de questionnement, lorsque je me suis rendu compte que ma difficulté à accomplir mon destin d'artiste était à la fois due au fait d'être une femme et d'avoir des repères artistiques majoritairement masculins. Je venais de publier mon premier roman, *Ecchymose*[1], qui traitait des violences conjugales, et je me suis vue enfermée dans le statut de victime et niée dans celui d'autrice. J'ai alors décidé de consacrer une année à lire exclusivement des femmes, pour contrebalancer le poids des modèles masculins qui m'habitaient. Une écrivaine m'a menée à une peintresse, une peintresse à une compositrice et un monde s'est ouvert à moi.

Le portrait le plus connu de Katherine Mansfield, la seule écrivaine qui impressionnait vraiment Virginia Woolf, a été peint par Anne Estelle Rice. Louise Abbéma a réalisé l'un des tableaux les plus célèbres de Sarah Bernhardt. Mais qui aujourd'hui connaît Anne Estelle Rice et Louise Abbéma ? J'ai d'abord collecté pour moi-même tous les noms et toutes les œuvres que je découvrais et puis j'ai ressenti le besoin de les partager, parce qu'il me semblait important que chacun.e puisse avoir des outils pour se fabriquer ce que j'appelle son « panthéon intime ». Je crois qu'il est fondamental d'avoir à portée de main des modèles. Nous en avons besoin pour prendre nos envols, pour accomplir nos destins. Des femmes ont ouvert la voie et laissé des traces, mais celles-ci sont enfouies sous le mépris et les préjugés. À chaque génération, il nous faut réinventer, recommencer un parcours d'émancipation déjà entrepris depuis des siècles.

***L'Observatoire* – Quels types d'activités pédagogiques et artistiques proposez-vous ?**

A. M-B. – *Si/si, les femmes existent* est essentiellement un répertoire évolutif en ligne, qui propose environ 300 entrées. J'en ai autant dans mes tiroirs mais c'est un travail énorme d'écrire et de mettre en ligne ces articles, c'est pourquoi nous accueillons avec joie toutes celles et ceux qui veulent y participer. Nous avons par ailleurs édité deux jeux de 7 Familles : l'un consacré à 42 femmes remarquables qui se sont exprimées dans les domaines des sciences, de la littérature, de la musique, de la peinture, du sport… et l'autre dédié à 42 résistantes. Deux occasions de découvrir des femmes formidables de façon ludique. Nous allons aussi, bientôt, proposer des podcasts. Enfin, il y a les conférences gesticulées : des prises de paroles engagées et poétiques qui, à partir de portraits de peintresses, journalistes, scientifiques…, permettent d'explorer des pans ignorés de notre Histoire commune. Le public en ressort à la fois émerveillé et bouleversé, avec cette question en tête : « Pourquoi ne nous apprend-on pas ça à l'école ? ».

***L'Observatoire* – Justement, comment expliquer l'« invisibilisation » dont sont victimes les femmes dans l'Histoire, notamment celles dont le parcours a été remarquable ou qui ont contribué au progrès de l'humanité ?**

A. M-B. – La réponse la plus simple serait de dire : parce que ce sont des hommes qui écrivent l'Histoire ; mais il me semble que c'est plus complexe. Être femme ne préserve pas d'exercer des discriminations envers les autres femmes. Pour que l'on puisse écrire une Histoire différente, qui rende hommage à égalité aux femmes et aux hommes, il faut une prise de conscience collective de l'ampleur du préjudice fait aux femmes et de l'ampleur des privilèges accordés aux hommes. Dernièrement, au cours d'une conversation sur la parité dans les programmations, le directeur d'un théâtre national

Anne Estelle Rice, *Portrait de Katherine Mansfield*, 1918

© Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa

m'a demandé si je ne me sentais pas insultée par le fait qu'on s'intéresse à mon travail en raison de mon genre. Je lui ai répondu du tac au tac que non, que je préférais avoir la chance de cette curiosité-là plutôt que rien du tout. Et puis, une heure plus tard, je me suis dit que j'aurais dû lui répondre : « Et vous ? Ça ne vous embête pas qu'on s'intéresse à votre travail parce que vous êtes un homme ? ». Car c'est exactement ce qui se passe à mon sens : la plupart des hommes sont à la place où ils sont parce qu'ils sont des hommes, mais ils croient l'être grâce à leur talent. Le problème est là : dans les yeux de ceux, mais aussi souvent de celles, qui jouissent des privilèges, nous sommes l'Autre, les « pas-pareilles ». Alors que nous sommes semblables, avec les mêmes potentialités et les mêmes talents, mais avec beaucoup moins d'opportunités pour les exprimer. En 1879 au Congrès ouvrier socialiste de Marseille, Hubertine Auclert conclut son discours par cette phrase que j'aime beaucoup : « *Nous, femmes, nous ne nous occuperons pas d'aider le despotisme à changer de mains, ce que nous voulons, ce n'est pas déplacer, c'est tuer le* privilège. ».

Notre éducation est pleine de stéréotypes et d'aprioris. Face à une production ou une œuvre de femme, le plus souvent, nos regards ne sont pas objectifs. Je rêve que l'on puisse examiner les œuvres et les productions artistiques ou intellectuelles sans savoir qui les a produites. Nous aurions alors beaucoup de surprises, et je crois très sincèrement que nous arriverions ainsi tout « naturellement » à la parité.

***L'Observatoire* – L'un des rouages qui maintient les femmes dans l'ombre serait-il donc aussi à chercher dans la construction et la transmission des savoirs ?**

A. M-B. – Oui je crois qu'il est fondamental que les enseignant.e.s, tout comme les politiques et les différent.e.s décisionnaires prennent conscience de l'ampleur de cette part absente de leurs savoirs. Il n'est pas toujours facile de dialoguer avec des gens cultivés sur cette question, parce que quand je me mets à parler, par exemple en peinture, de Judith Leyster, Louise Moillon, Marie-Suzanne Roslin, Christina Robertson, Anna Klumpke, Therese Schwartze ou Gabriele Münter et que les personnes en face de moi ne les connaissent pas, elles se sentent menacées dans leurs aptitudes, prises en défaut. Car la culture est un espace de rapports de forces qui passent par les savoirs. Le réflexe pour rester puissant.e est de dénigrer les savoirs que l'on n'a pas. Or, il faut prendre conscience que si on ne les possède pas, c'est parce qu'ils ne font partie ni de nos apprentissages, ni de notre culture. La question est donc : souhaitons-nous, en tant que passeurs et passeuses de savoir, continuer à transmettre une « culture trouée » ?

En psychanalyse, on utilise le mot *scotomiser* (du grec *skôtoma*, obscurcissement), qui signifie : « exclure inconsciemment du champ de la conscience ». Je crois qu'un des enjeux est au contraire d'inclure délibérément, dans notre conscience, la part prise par les femmes dans les accomplissements de l'humanité. Une part non réduite à la reproduction de l'espèce et à son entretien.

***L'Observatoire* – Le secteur culturel et artistique est loin d'être épargné par les discriminations hommes-femmes, alors qu'il se pense progressiste et humaniste. Comment comprendre ce hiatus profond ? Que faire pour que les choses changent ?**

A. M-B. – Oui, il y a un hiatus profond entre l'image progressiste du monde culturel et la réalité de son conservatisme et de son machisme. Les rapports Reine Prat en 2006 et 2009 l'ont mis en chiffre et très bien analysé. Ils ont fait l'effet d'une bombe et, paradoxalement, les choses ont très peu changé car dire et démontrer ne suffit pas. Je pense qu'il faut aussi mettre en place une véritable politique du refus qui passe par les lois, comme celle sur la parité. Et je crois beaucoup à l'éga-conditionnalité, c'est-à-dire au fait de conditionner les subventions publiques au respect de l'égalité. Le projet est sur le bureau du ministère de la Culture, il comporte des étapes de mise en place avec une progression obligatoire de 10 points de pourcentage par an, c'est-à-dire qu'un lieu ou un festival subventionné qui ne programmerait que 10 ou 20 % d'œuvres d'artistes femmes devrait passer la saison suivante à 20 ou 30 %, et ainsi, en deux ou trois ans, on parviendrait à 50 %. Et puis je crois qu'il faudrait que les citoyen.ne.s arrêtent de fréquenter les lieux qui proposent des programmations inégalitaires. Si les gens ne prenaient plus d'abonnements ou de billets dans ces lieux-là, les choses changeraient plus rapidement.

En 2014, j'ai mis en scène, à l'initiative de la Compagnie Indigo Théâtre, *Rouge Définitif*, adapté de mon roman *Ecchymose* : un chœur de 4 femmes dévoilant la trace laissée dans le corps et l'esprit par le viol et les violences faites aux femmes. Or, *Rouge Définitif* n'a absolument pas tourné. Aujourd'hui je suis capable de dire que ce spectacle est très beau et qu'il devrait tourner partout. Parce que je suis sortie de la gangue de l'éducation faite aux femmes, qui en fait d'éternelles petites filles. Cela a été douloureux de voir ce travail nié, piétiné par le silence. Je crois profondément en une culture mixte, foisonnante, hybride et complexe, plutôt qu'à cette culture monocentrée qui nous régit. Je crois à une culture mixte non seulement dans sa répartition femme-homme, mais qui laisse place aux personnes intersexes, transgenres. Une culture qui refléterait la production artistique d'êtres issus de milieux sociaux différents, d'origines culturelles, religieuses, géographiques différentes, mais aussi de types de validités[2] et de types d'intelligences différents.

Entretien avec Anne **Monteil-Bauer**
Directrice artistique et fondatrice de Si/si, les femmes existent, mémoire poétique *et membre de* HF Auvergne-Rhône-Alpes

Propos recueillis par **Alice-Anne Jeandel**
Responsable des formations, Observatoire des politiques culturelles

Si, si, les femmes existent ! L'importance du travail de mémoire pour combattre les inégalités femmes-hommes

NOTES

1– Première édition en 2005 chez *Maren Sell* ; réédition en 2010 chez *À plus d'un titre.*

2– Le terme « validité » renvoie ici au « validisme » qui est une forme de discrimination, de préjugé ou de traitement défavorable contre les personnes vivant un handicap

FORMATION DES COMÉDIENS :
POUR UNE ÉGALITÉ DES CHANCES

Entretien avec **Arnaud Meunier**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

En 2014, l'École de la Comédie de Saint-Étienne créait la première classe préparatoire intégrée à un théâtre, dans le cadre d'un programme « Égalité des chances », pour favoriser l'accès aux écoles supérieures d'art dramatique pour des jeunes gens issus de la diversité culturelle, sociale et géographique. Depuis, le modèle a essaimé et plusieurs théâtres ont, au fil des ans, mis en place des classes préparatoires du même type. Quel bilan tirer de cette initiative et que reste-t-il encore à faire pour agir concrètement sur tous les niveaux d'inégalité ? Entretien avec Arnaud Meunier, directeur de la Comédie.

***L'Observatoire* – Qu'est-ce qui a motivé l'ouverture du programme spécifique « Égalité des chances » à l'École supérieure d'art dramatique de la Comédie de Saint-Étienne et quelle est sa vocation ?**

Arnaud Meunier – Plusieurs événements sont déterminants pour comprendre la genèse de ce programme. Quand j'ai été nommé directeur de la Comédie de Saint-Étienne, j'étais en train de mener un très gros projet en Seine-Saint-Denis intitulé *D'un 11 septembre l'autre*. Il s'agissait d'une adaptation de la pièce de Michel Vinaver, *11 septembre 2001,* et l'idée était de la faire jouer par des lycéens en classe de 1ère dans trois établissements de la Seine-Saint-Denis (à Bondy, Aulnay-sous-Bois, Noisy-le-Grand). Le principe de la pièce de Vinaver reposait sur l'utilisation d'écrits bruts de ce qui s'est dit, écrit ou raconté le jour de la catastrophe du 11 septembre ainsi que les jours qui ont suivi. J'avais la conviction que cette pièce ne pouvait pas être jouée par des comédien.ne.s lambda mais qu'il fallait aller chercher des jeunes et qu'il fallait aller les chercher en Seine-Saint-Denis si on voulait espérer une réelle diversité sur le plateau. C'est une réflexion que je m'étais déjà faite quelques temps auparavant quand j'avais été membre du jury pour le concours d'entrée au CNSAD. J'avais été extrêmement frappé, durant ces dix jours de concours, par l'homogénéité sociale de la majorité des candidat.e.s très marquée par les classes moyennes et supérieures. La plupart d'entre elles/eux étaient Parisiens et venaient du Cours Florent (environ les deux-tiers, ce qui est énorme !). Du coup, dans la rédaction de mon projet pour Saint-Étienne, j'ai inscrit d'emblée l'intention d'ouvrir socialement le concours de l'école de la Comédie.

Quand je prends la direction de la Comédie en janvier 2011, le concours de l'école a lieu un mois après. Deux chosent me frappent immédiatement : il n'y a que 10 % de boursiers et les 450 candidats sont majoritairement blancs. Les non blancs se comptent sur les doigts de la main. Ils ne savent pas du tout ce qu'est cette école, ils n'ont quasiment pas préparé le concours ou alors très mal. J'ai face à moi des jeunes qui, malgré toute ma volonté ou mon acuité immédiate pour m'intéresser à eux, ne sont objectivement pas admissibles compte tenu de la différence de niveau avec les autres.

La promotion qui entre dans l'école, lors de ce concours 2011, est donc complètement blanche. Ce qui m'amène à me poser une autre question : comment expliquer qu'historiquement des comédien.ne.s tels que Sami Bouajila, Nasser Djemaï, Samira Sedira, Abdel Sefsaf aient pu sortir de l'école de la Comédie alors qu'aujourd'hui, je ne suis pas en capacité d'en avoir comme élèves puisque je n'en ai même pas comme candidats ? Je me rends compte alors que l'ancien directeur de la Comédie, Daniel Benoin, avait fait financer l'école par un dispositif d'aménagement du territoire – lié à la DATAR et au ministère de l'Agriculture – parce qu'elle était située sur un territoire rural. Grâce à ce dispositif, les élèves étaient considérés comme des apprentis et percevaient une bourse assez conséquente pendant toutes leurs études. Ceux qui entraient à Saint-Étienne avaient à la fois la chance de vivre dans la ville la moins chère de France et, de surcroît, avec cette bourse, ils pouvaient se permettre d'être en rupture ou de s'émanciper de la tutelle parentale en ayant les moyens d'être indépendants. Ce financement a disparu en 2008 lorsque toutes les écoles d'art dramatique ont basculé dans le système de l'enseignement supérieur.

En changeant le système des écoles, on les a changées de dimension du tout au tout. C'est à partir de là que l'école de la Comédie a perdu les bourses dont bénéficiaient ses étudiants et, en l'espace de trois ans, entre 2008 et 2011, par effet quasi mécanique, les candidats issus des milieux populaires ont quasiment disparu !

J'ai donc poussé la réflexion un peu plus loin en me demandant comment faire pour avoir des candidat.e.s issu.e.s de milieux populaires et, si possible, pour que cette question sociale puisse aussi recouvrir des questions de couleur de peau. L'idée étant qu'on soit moins entre petits bourgeois blancs ou de la classe moyenne plutôt confortable. À Saint-Étienne, nous avons la chance d'avoir de petites promotions de 10 élèves (alors qu'au Conservatoire ce sont des promotions de 30 élèves et, dans les autres écoles, plutôt de 12 ou 14). J'ai d'abord envisagé l'hypothèse que nous passions de 10 à 12 élèves, en réservant deux places pour une fille et un garçon issu.e.s de la diversité. Donc en faisant vraiment de la discrimination positive. Mais il m'a semblé qu'il valait mieux préférer l'égalité des chances à la discrimination positive. Il faut se souvenir que les concours d'entrée dans les écoles d'art dramatique sont extrêmement sélectifs. Actuellement, au Conservatoire de Paris, ce sont 1500 candidats pour 30 admis. Nous concernant, ce sont 750 candidats et nous n'en prenons que 10. Donc, mettre dans une même classe, 10 personnes sélectionnées selon cette procédure très dure et 2 personnes à qui ces places auraient été réservées, c'était inévitablement garantir que ces deux personnes-là se sentent illégitimes durant toute leur scolarité et que leurs camarades considèrent qu'ils n'ont pas le même niveau qu'eux. C'était *de facto* les mettre en difficulté.

Je me suis alors rapproché de la Fondation Culture & Diversité. À l'époque, la fondation s'occupait principalement de jeunes qui voulaient tenter les grandes écoles de conservateurs du patrimoine. Elle envisageait des classes préparatoires intégrées pour l'École du Louvre et commençait à y réfléchir aussi pour la Femis. Mais rien n'avait encore été envisagé pour le spectacle vivant. Ce fut donc l'objet de notre discussion : comment l'imaginer pour le théâtre ? Nous avons défendu l'idée qu'en ouvrant une classe préparatoire intégrée à la Comédie de Saint-Étienne, on allait permettre à des jeunes d'être en « formation initiale » au sein d'une école, de bénéficier de la synergie et de l'émulation avec les élèves, mais aussi de profiter de la vie du théâtre lui-même : voir des spectacles, rencontrer des artistes, participer aux différents temps forts (rencontres, ateliers). Du coup, la Fondation a dit banco ! On y va !

Mon intuition était qu'il fallait commencer avec un tout petit effectif. Pour avoir participé au jury du concours au Conservatoire, j'avais vu d'où ces jeunes venaient et quel était leur niveau quand ils passaient le concours, et je savais que nous partions de très loin. Je me suis dit qu'il fallait donc tenter quelque chose pour 5 jeunes pas plus. Nous avions calculé qu'il nous fallait, grosso modo, 100 000 euros. Nous nous sommes alors tournés vers la DGCA au ministère de la Culture mais le ministère considérait que nous étions une formation d'enseignement supérieure et que la formation initiale était du ressort des conservatoires. Nous avons essayé d'argumenter sur la grande homogénéité sociale des conservatoires de la Ville de Paris mais, malgré cela, nous n'avons pas été entendus. Et puis, durant le Festival d'Avignon 2013, à l'occasion d'un débat organisé par la Région Rhône-Alpes sur la place de la diversité dans le milieu du spectacle vivant, je parviens à convaincre l'élue à la Culture, Farida Boudaoud, de nous aider pour ce projet qui ne pouvait pas voir le jour sans une aide complémentaire à celle déjà engagée par la Fondation Culture & Diversité. À l'automne, la Région nous annonce être en capacité de nous verser 30 000 euros. Nous nous sommes dit alors, même si nous étions très loin du compte, que nous allions faire comme pour le projet *11 septembre* : en lançant le projet sans avoir l'argent.

Nous avons alors commencé à chercher qui pouvaient être les élèves de notre classe préparatoire intégrée, en nous appuyant sur quelques relais parmi les théâtres publics. Sur la vingtaine de candidats qui ont postulé, nous en avons retenu cinq (3 garçons, 2 filles) choisis sur entretien de motivation et sur leurs conditions de ressources qui sont nos deux clés d'entrée. Ce qui fait foi ici, c'est la feuille d'imposition de revenus des parents et, pour l'immense majorité des candidats, leurs parents gagnent à peine 10 000 euros annuels ou ne déclarent quasiment rien. Sur ces 5 jeunes, 3 sont noirs et 2 sont blancs. Ce sera la première promotion qui démarrera en septembre 2014.

Outre les bourses versées directement aux élèves par la Fondation et les 30 000 euros de la Région, nous avons dû financer l'intégralité des autres coûts. Les élèves ont été accueillis gratuitement. Nous nous sommes aussi débrouillés pour les faire héberger (car la première promotion n'ayant pas le statut d'étudiant, elle ne pouvait pas accéder au CROUS). Par ailleurs, le contrat passé avec eux était qu'en intégrant cette classe préparatoire, ils postulaient aux concours des autres écoles. Nous avons donc aussi pris en charge l'intégralité des frais de concours (inscription, déplacements, nuits d'hôtel).

À l'époque, on était loin d'imaginer ce qui allait se passer avec cette première promotion. Ils étaient archi-débutants. On récupérait aussi beaucoup de décrocheurs scolaires, notamment parmi les garçons. Hormis Frederico Semedo qui était bachelier, les deux autres avaient quitté le système scolaire depuis longtemps. La plupart d'entre eux avaient un rapport à la lecture catastrophique qui était presque de l'ordre du déchiffrage. On partait donc de zéro et on se disait : comment allons-nous faire, en partant de là, pour amener ces gamins à rentrer

dans les écoles supérieures ? J'ai alors eu la chance de rencontrer la comédienne Christel Zubillaga qui s'est révélée être la personne idéale pour les accompagner ! Quand elle était élève à l'école, c'était une sorte de rebelle, de révoltée contre le système. Elle comprenait très bien ce qu'ils ressentaient à l'égard de toute forme institutionnelle et d'un système dont ils avaient été exclus depuis très longtemps.

Le premier concours qu'ils ont passé a été celui du CNSAD. Sur les cinq, l'une d'entre eux, Bénédicte Mbemba, a eu le premier tour. Ça a été la première bonne nouvelle ! Ensuite, a eu lieu le concours de l'école du Nord à Lille qui s'est extrêmement mal passé : aucun élève n'était admissible mais, surtout, les élèves avaient très mal vécu ce concours. À l'ESAD à Paris, au contraire, 4 sur 5 étaient admissibles. Et enfin à l'ERACM Cannes-Marseille, 3 sur 5 l'étaient. En fin de compte, sur cette première promo, 4 ont été admis dans une école. Là, évidemment, ça a été un événement ! Toute la profession entendait parler de cette classe prépa. Le Cahier Culture du *Monde* nous a consacré une double page qui a été très importante pour nous mais qui a aussi créé une énorme polémique.

Par la suite, Fleur Pellerin est nommée ministre de la Culture et elle met dans le logiciel du ministère une nouvelle donnée : le soutien à la diversité. En juin 2015, un grand rassemblement est organisé au Centre national de la danse à Pantin pour présenter quelques projets emblématiques du soutien à la diversité, dont le nôtre. À partir de ce moment, la donne change. Le ministère entre dans le financement du dispositif et nous permet même d'élargir le programme avec des stages « égalité théâtre » qui sont inspirés d'un modèle québécois expérimenté à Montréal. Ce sont trois stages par saison, ouverts à 30 jeunes de la Région Rhône-Alpes sélectionnés sur critères sociaux mais sans entretien de motivation. Les stages sont gratuits. Pendant une semaine, ils peuvent vivre de l'intérieur ce qu'est une école de théâtre. C'est presque de l'aide à l'orientation qui nous permet aussi de repérer les jeunes qui pourraient rejoindre la classe préparatoire.

***L'Observatoire* – Vous avez évoqué une polémique suite à la réussite de la première promotion. Globalement, comment cette initiative a-t-elle été reçue par le milieu professionnel ?**

A. M. – À vrai dire, ça n'a pas été facile. Il y a eu plusieurs écueils. D'abord, la réussite éclatante de cette première promotion a fait beaucoup de jaloux. Tout d'un coup, sur les réseaux sociaux, on a vu se déchaîner des personnes qui nous reprochaient d'avoir fait du bachotage. Nous n'étions pas une formation sérieuse mais une boite à concours qui transformait ces jeunes en singes savants sans leur donner de bases… Ce qui était complètement faux puisque ces élèves avaient eu accès, en parallèle de leur classe prépa, à un véritable programme culturel en allant voir des spectacles.

Ensuite, le deuxième écueil est venu des professionnels. Quand la journaliste du *Monde* a fait son reportage sur cette première classe prépa, elle a interviewé nos cinq jeunes qui lui ont raconté leur expérience du concours à Lille en disant qu'ils l'avaient tous très mal vécu et qu'ils avaient eu la sensation de se faire humilier. En vis-à-vis, elle a aussi donné la parole à des professionnels qui se sont exprimés : certains disant qu'il n'était peut-être pas bon de forcer les vocations, d'autres se demandant si ces jeunes n'avaient pas été choisis pour de mauvaises raisons. Si on additionne les deux, ça crée une polémique épouvantable…

Bénédicte Mbemba, qui a fait toute sa scolarité au Conservatoire, a vécu trois années réellement compliquées. Les jeunes de notre classe prépa, en partie à cause de cette polémique, se sont posé la question de savoir s'ils avaient été choisis de la même manière que les autres ou s'il y avait eu une volonté très nette de colorer la promotion du Conservatoire. Il a fallu que nous déminions tout ça !

À cela s'est ajouté un autre événement qui a également attisé la polémique. Le Théâtre de la Colline, qui avait lancé son programme 1er Acte un mois après le nôtre, décide d'organiser un grand débat, en juin 2015, sur la place de la diversité dans les scènes publiques en guise de bilan de leur première année de formation. Pour participer à ce débat sont invités les intervenants du programme 1er Acte qui sont tous blancs… Le CRAN et les associations noires sont fous de rage et appellent tous leurs adhérents à se rendre à ce débat. Quand le théâtre de La Colline réalise ce qui est en train de se passer, ils invitent à la dernière minute le comédien Zinedine Soualem ainsi que Jean-Baptiste Anoumon qui est le premier diplômé noir de l'école du TNS à y être entré en 2002. De notre côté, nous n'avons pas été invités à parler de notre expérience mais nous nous rendons tout de même à La Colline pour assister au débat parmi le public. Et là, nous nous retrouvons dans une véritable poudrière ! C'est une rencontre d'une rare violence. Dans la salle, il y a aussi des comédien.ne.s issu.e.s de la diversité qui ont la sensation, à juste titre, d'être complètement invisibilisés depuis de longues années. On sent à quel point ce débat réveille des choses bien plus profondes.

Quand nous lançons la deuxième saison de notre classe préparatoire, le climat est donc extrêmement tendu dans la profession et il a fallu faire tout un travail pour calmer la situation et expliquer ce que l'on faisait. Nous avons défendu l'idée que toutes les initiatives étaient bonnes à prendre, que ça ne servait à rien de les opposer mais qu'il fallait au contraire les additionner. Le programme 1er Acte, par exemple, avait fait le choix de prendre des jeunes qui s'estimaient victimes de discrimination mais qui étaient déjà en formation. De notre côté, nous partions avec des jeunes qui avaient à peine suivi quelques cours de théâtre.

***L'Observatoire* – Selon vous, qu'est-ce que les participants à cette classe préparatoire ont apporté aux autres élèves de l'école et vice versa ? Quel a été le dialogue entre eux ?**

Photo : © Sonia Barcet

Classe préparatoire d'art dramatique, à Saint-Étienne. Travail des scènes.

A. M. – Ça a été essentiel ! En France, nous sommes dans un système élitiste qui aime bien les classes préparatoires. Même si l'université est gratuite et ouverte à tous, on sait que l'élite est rarement formée par l'université mais plutôt par les grandes écoles. La formation des acteurs et des actrices de théâtre n'échappe pas à la règle. À Saint-Étienne, les 10 jeunes qui intègrent l'école supérieure sont retenus sur 450 candidats (aujourd'hui c'est quasiment 800). Ils ont donc le sentiment d'être « la crème de la crème », c'est-à-dire d'avoir été choisis dans un processus extrêmement compliqué par des artistes professionnels reconnus. Quand ils réussissent ce concours, on peut dire qu'ils entrent avec une certaine fierté dans l'école, même dans une ville très populaire comme Saint-Étienne… L'arrivée de nos 5 jeunes dans la classe prépa crée nécessairement un différentiel. Ils n'ont pas vraiment de famille en capacité de les aider ou ont des histoires familiales très compliquées. Pour certains, ce sont quasiment des « survivants ». Ils ont vécu des choses épouvantables. Leur envie ou leur nécessité d'être comédien.ne est très palpable, même très vibrante. Les élèves de l'école ont donc pris conscience du rapport de classe existant et de la chance qu'ils avaient. Ils s'étaient battus pour réussir ce concours mais ils se rendaient bien compte que c'était encore plus difficile pour ces 5 jeunes. Ceci a engendré un système d'entraide exceptionnel chez les élèves de l'école supérieure qui ont notamment aidé ceux de la classe prépa à préparer leurs scènes en vue des concours.

Du côté des élèves de la classe prépa, ils ont pu profiter à plein, tout au long de l'année, de la vie du théâtre et de l'école : ils ont pu assister aux ouvertures d'ateliers des élèves de l'école supérieure, aux rencontres avec des comédien.ne.s professionnel.le.s, aux différents spectacles, etc. Ça a été comme une sorte de rattrapage avec des choses magnifiques. Romain Fauroux, par exemple, m'a confié qu'il avait découvert, en cours de scolarité, qu'il aimait lire. Ce qui était une activité qui n'existait pas du tout auparavant pour lui. C'est ce plaisir, cet appétit grandissant pour les choses que l'on a vu apparaître chez ces jeunes. Et c'est le fait que la classe soit « intégrée » qui y a énormément contribué. Je pense que s'ils avaient été en dehors de l'établissement, ils n'auraient pas du tout vécu les choses de la même manière.

***L'Observatoire* – Un certain nombre d'étudiant.e.s issu.e.s des premières promotions sont maintenant entré.e.s dans la vie professionnelle. Que pouvez-vous dire de leur insertion ? Est-ce que l'on sent une évolution du secteur culturel dans la prise en compte de personnes issues de la diversité ?**

A. M. – Je pense que notre travail militant a porté ses fruits. D'une part, nos élèves en classe prépa ont maintenant un statut d'étudiant. Grâce à cette bataille-là, le ministère de la Culture a modifié les cycles formation dans les formations initiales et a demandé à transformer ce qui s'appelait auparavant « le cycle d'orientation professionnelle » pour que

cela devienne une classe préparatoire au concours. Cela signifie que les conservatoires sont obligés aujourd'hui, petit à petit, d'ouvrir une classe prépa aux concours au sein de leur formation et celle-ci donne accès au statut d'étudiant. Tout ce travail que nous avons fourni a permis de faire évoluer les autres formations initiales. Ce qui est une première victoire notable.

Par ailleurs, on a aussi fait « tache d'huile ». Après Saint-Étienne et 1er Acte, des classes préparatoires ont été ouvertes à Béthune, Bordeaux, Bobigny, Limoges (à destination des ultramarins). Le TNS en a également ouvert une au sein de la Filature de Mulhouse. Il existe aujourd'hui 7 ou 8 classes prépa qui ont adopté ce critère social dans leur sélection, ce qui n'était pas évident au départ. Désormais, on a un paysage qui s'est beaucoup ouvert. On le constate d'ailleurs à la Comédie. Nous venons de finir le premier tour du concours 2020, sur les 22 groupes auditionnés (soit un peu plus de 750 personnes) aucun groupe n'était entièrement blanc. C'est un changement radical. Ce qui est également bon signe, c'est que nous n'avons même plus besoin de nous poser la question et de les compter. On sait qu'il y en a au concours et on peut tout à fait objectivement se dire qu'« il ou elle n'est pas au niveau » sans avoir la tentation d'accorder une attention particulière à ces candidat.e.s.

***L'Observatoire* – Qu'en est-il de l'employabilité de ces jeunes dans le monde du théâtre ?**

A. M. – C'est maintenant le plus gros sujet auquel nous devons nous atteler. Nous avons 8 jeunes comédien.ne.s qui sont sur le marché du travail depuis deux saisons. À Saint-Étienne, nous avons une démarche très proactive. Nous continuons à les soutenir. Par exemple, j'ai engagé Bénédicte Mbemba et Frederico Semedo pour *J'ai pris mon père sur mes épaules*, le spectacle que j'ai mis en scène l'année dernière. Cette saison j'ai réengagé Frederico dans *Candide*, ainsi que Romain Fauroux. J'essaie donc, en tant qu'employeur, d'avoir une attention pour eux. Au-delà de ça, j'ai l'impression – mais c'est très empirique – qu'il y a une différence assez nette entre ceux qui ont fait leur formation dans une école attachée à un théâtre et ceux pour qui ce n'était pas le cas. Certaines écoles acceptent d'aider leurs anciens élèves une seule fois dans les trois ans qui suivent leur sortie d'école, là où nous, à Saint-Étienne, les aidons chaque fois qu'un employeur le demande.

Autre différence notable : la capacité de ces jeunes comédien.ne.s à se constituer un réseau professionnel. Ils n'ont pas, d'une certaine manière, ce que Bourdieu appelle le « capital culturel » grâce auquel on va faire copain-copain avec tel metteur en scène, tel agent, tel directeur de casting, tel camarade qui démarre plus fort sa carrière, etc. Pour ces élèves issus des classes populaires, c'est beaucoup moins évident. Il y a deux sparadraps du Capitaine Haddock dont ils ont du mal à se défaire. Le premier c'est la légitimité : suis-je vraiment légitime pour faire ce métier-là ? Ai-je vraiment du talent ? Pourquoi je réussirais ? etc. Le second, c'est la peur de trahir le milieu d'où l'on vient. L'année dernière, nous avons eu le cas d'un jeune, dans la classe préparatoire de la 5e promotion, admissible au TNS et au Conservatoire alors qu'il n'avait jamais fait de théâtre auparavant. Avant d'intégrer la classe préparatoire, il était animateur dans un centre social d'un quartier de Saint-Étienne. Quand il a appris qu'il était admissible à ces deux concours, il a perdu pied et a failli tout arrêter. En étant admis dans ces deux écoles prestigieuses, il avait le sentiment d'une trahison de classe vis-à-vis de sa famille, de ses copains du quartier. Ce n'était pas la peur d'échouer mais la peur de réussir qui devenait bloquante. On a dû s'y mettre à plusieurs pour le rattraper par les bretelles et, heureusement, il a intégré le Conservatoire !

Nous avons donc peu de recul aujourd'hui pour connaître l'employabilité de ces jeunes qui ont suivi notre programme « Égalité des chances » mais il est certain qu'ils n'ont pas tous la même capacité à activer ou mettre en place leur réseau professionnel. C'est justement ce à quoi je réfléchis actuellement. Je souhaiterais faire en sorte que ceux qui ont participé à ce programme et qui ont ensuite intégré une autre école que celle de Saint-Étienne puissent quand même avoir accès aux auditions que nous organisons pour nos élèves. J'incite maintenant également les anciens à se constituer en association afin de trouver leurs propres ressources. Même si la règle veut que tout le monde ne parvienne pas à rester comédien.ne professionnel.le, j'aimerais que les taux de réussite ou d'échec de ces jeunes soient similaires aux autres. Ce qui me poserait vraiment question, ce serait que le taux d'échec soit plus important pour eux. C'est, à mon avis, à surveiller. Pour l'instant, sur les 22 qui ont intégré une école, nous n'avons eu que deux échecs, une fille et un garçon qui ont tout arrêté et qui ne sont pas allés au bout.

***L'Observatoire* – Vous avez, dans votre parcours artistique, beaucoup travaillé à l'étranger. Se pose-t-on les mêmes questions, avec le même « embarras », concernant la diversité culturelle ? Quelles différences observez-vous ?**

A. M. – L'exemple que je connais le mieux est celui des États-Unis parce que j'ai travaillé avec CalArts, la plus grosse école d'art sur la côte ouest. La question de la diversité fait clairement partie de la charte éthique de l'école. Ils ont opté pour la discrimination positive avec un système proche de celui des quotas : ils cherchent à avoir une représentativité de toutes les couleurs possibles et leur recrutement est mondial. Les personnes qui veulent intégrer CalArts viennent du monde entier. Néanmoins, les études sont payantes : 50 000 dollars par an pendant un cursus de trois ans. Cela représente 150 000 dollars et ce n'est pas rien ! Certains étudiants de classes moins aisées parviennent cependant à intégrer CalArts en cumulant toutes les bourses à leur disposition (celle de l'école, celle de l'État de Californie

et celle de l'État fédéral) mais cela ne rembourse que la moitié du cursus. Ils doivent nécessairement s'endetter à hauteur de 75 000 dollars pendant 30 ou 40 ans…

Aux États-Unis, le critère de la couleur de peau prédomine sur tout le reste. Il y a d'ailleurs des chartes syndicales dans le théâtre qui empêchent de constituer des distributions entièrement blanches. Il faut qu'il y ait un certain nombre d'acteurs « *people of color* ». Il en va de même dans le cinéma ou l'audiovisuel. Le système franco-canadien est assez proche. Il se pose aussi des questions de diversité basée sur la couleur de peau et beaucoup moins sur celle de l'origine sociale.

Pour ma part, ce qui m'intéresse dans l'origine sociale c'est que cela permet de créer d'autres récits. Ce ne sont pas les mêmes corps non plus. Quand on voit Romain Fauroux incarner *Candide*, on ressent que ce n'est pas une manière d'être habituelle. J'espère aussi que ces jeunes artistes venus des classes populaires ne seront pas seulement interprètes dans des productions existantes mais qu'ils créeront leur propre aventure, qu'ils écriront et raconteront leur propre histoire. L'enjeu, selon moi, est dans la création de ces récits. Au théâtre comme au cinéma. C'est pourquoi il est essentiel que les écoles aujourd'hui aient pleinement inscrit cette question de la diversité sociale dans leurs pratiques au point qu'elle soit maintenant naturelle.

***L'Observatoire* – Depuis que vous êtes directeur de la Comédie, vous avez aussi beaucoup œuvré en faveur de l'égalité sur d'autres plans (écart salarial homme-femme, prix spéciaux pour les étudiants boursiers, etc.). Comment les CDN et les Scènes nationales travaillent-ils la question ? Peut-on parler d'une évolution sensible de sa prise en considération ?**

A. M. – Je pense qu'il faut savoir reconnaître les petites victoires et les petites avancées même s'il reste un long chemin à parcourir. Concernant la parité, par exemple, plus aucun théâtre national ne fait une programmation 100 % masculine. Ce qui n'était pas vrai il y a encore cinq ans. Si on regarde la saison de Stéphane Braunchsweig à l'Odéon cette année, les femmes sont même majoritaires dans la programmation. La Comédie Française engage des metteuses en scène et des autrices. On voit bien que cette pression professionnelle a agi. Le classement effectué par la SACD qui attribue des notes aux scènes publiques a mis une pression professionnelle au bon endroit qui a permis des résultats.

À la Comédie, j'ai mis en place le programme « Pleins feux » qui consiste à mettre un.e artiste à l'honneur dans la saison avec plusieurs spectacles, une rencontre publique, une master class avec les élèves, etc. J'ai évidemment invité des grands hommes de théâtre comme Alain Françon, Valère Novarina, Joël Pommerat, Stanislas Nordey, Olivier Py, etc. Quand j'ai cherché leur équivalent féminin, dans cette génération-là, j'ai invité Maguy Marin, Gisèle Vienne, Christiane Jatahy... Du côté des femmes, le spectre s'élargit dès qu'on change de génération. Ce qui montre qu'il y a eu un progrès tout à fait notable.

Concernant la diversité, il me semble que les choses avancent aussi même si quelques paradoxes subsistent. Par exemple, j'ai, de temps en temps, des appels de metteurs en scène me demandant des noms d'acteurs noirs ou arabes parce qu'il y a un certain nombre de gens qui « ne savent pas » où les trouver… Ça fait pousser des hurlements aux comédien.e.s à qui je le raconte. En même temps, il existe une contrainte très française sur ce point : il est interdit à un.e comédien.ne ou à un agent artistique de faire un site sur lequel on pourrait trouver une entrée « noir » ou « maghrébin ». Seules les caractéristiques de base (sexe, âge, taille, couleur des yeux, etc.) sont autorisées. C'est à la fois le reflet de tout ce qui nous protège d'une quelconque discrimination mais c'est aussi ce qui nous limite et fait que l'on continue à faire l'autruche.

Lors de ce fameux débat houleux à La Colline que j'ai évoqué, Stéphane Braunschweig avait fait une sorte de *mea culpa* en avouant que lorsqu'il mettait en scène de l'opéra à l'étranger, ses distributions n'étaient pas entièrement blanches et que ça ne lui posait aucun problème alors qu'en France il avait le sentiment de donner une valeur dramaturgique à la couleur de peau. Il s'est donc engagé en faveur du *colorblindness* et a mis tout de suite ses principes en action dès sa première saison à l'Odéon après sa nomination. Jean-Baptiste Anoumon a joué le rôle du docteur dans *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, Adama Diop a joué *Macbeth*, etc. Désormais, il suit sa ligne d'une programmation non-blanche de manière systématique. Le fait que le directeur d'une des plus grosses institutions théâtrales en France envoie ce signal aide considérablement toutes les autres… en particulier les personnes hermétiques à ces sujets-là. Elles le revendiquent de moins en moins fort. Ce qui est quand même un signe intéressant.

Entretien avec ***Arnaud Meunier***
Metteur en scène, directeur de la Comédie de Saint-Étienne

Propos recueillis par ***Lisa Pignot***
Rédactrice en chef
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

© Yohanne Lamoulère/Tendance Floue

Farès, Saint-Mauront, 2019

HABITER AVEC UNE RIVIÈRE, POUR SE RELIER MALGRÉ TOUT

Julie De Muer

Nous sommes un mardi de février 2020, au nord de Marseille. Le ciel est dégagé et les paysages se découpent avec franchise dans la lumière si particulière d'ici. Une trentaine de personnes sont réunies de manière assez mystérieuse en haut d'une colline enherbée tout aussi mystérieuse. Entre restes d'usines, grands ensembles et zones d'activités, elle forme un drôle d'espace vert, à la beauté des délaissés qu'on laisse vivre, une vaste friche dont on se rend compte en la grimpant à quel point nos habitudes et nos modes de transport nous rendent peu sensibles à ce qui est là.

Cette colline est un terril d'alumine, relique de l'usine voisine et aujourd'hui disparue Alusuisse. On y fabriquait de l'aluminium à partir de la bauxite. Ce terril pollué et instable dessine un paysage incertain dans son statut, son usage, son existence.

Le groupe de marcheurs est composé d'habitants et d'étudiants en travail social. Ils sont là pour partager, le temps d'une journée, la possibilité de *se relier malgré tout*.

De quels liens parle-t-on quand on est là, perché dans les herbes folles, surplombant une ville fragmentée et profondément inégalitaire, des territoires urbanisés – souvent dans le souci de la rentabilité la plus immédiate –, des quartiers se percevant comme livrés à eux-mêmes, où le sens du « vivre ensemble » passe avant tout par un art du *Do it yourself* ?

Eh bien ce groupe, les pieds dans ce paysage ruiné, parle de se relier à la rivière, par la rivière. De l'autre côté du terril, on aperçoit en effet de grands arbres, un tracé de verdure qui contraste avec le minéral du périurbain post-industriel. Le groupe hôte invite les visiteurs à observer ce fil, à le repérer en profitant de cette situation en surplomb qu'offre le tas d'alumine. On commence alors à percevoir ce qui fait vallée, baie. On commence à sentir et à voir un « bassin versant », celui du ruisseau des Aygalades (aussi appelé Caravelle), petit fleuve côtier pollué, invisibilisé, quasi inaccessible et pourtant bien là dans sa ligne verte.

Se relier malgré tout en ce jour d'hiver un peu trop doux pose cette hypothèse : si nous nous sentons tou.te.s appartenir à un même bassin versant, pouvons-nous nous relier malgré nos différences d'habitats, d'histoires, de communautés d'appartenance ? Est-ce qu'une rivière pourrait nous aider à trouver une autre échelle du commun, à se sentir un peu plus « espèce » et à faire communauté au travers et avec le vivant ?

Mais comment arriver à démarrer ce récit-là ? Comment le faire émerger dans des situations économiques et urbaines tellement dégradées et centrées sur notre humanité fragilisée ?

On se regarde, on laisse planer le doute. Et Karima, rayonnante sous son voile, propose : en marchant !

MARCHER DANS LES MARGES EN MANGEANT DES COQUELICOTS

C'est comme ça que ça a commencé pour Karima, en marchant dans sa cité de la Viste, un grand ensemble construit dans les années 50 sur un vaste terrain bastidaire, comme ce fut le cas pour la plupart des logements sociaux d'après-guerre à Marseille. « Ville campagne » caractérisée par une forme de villégiature urbaine propre au « système marseillais » animé par des négociants industriels soucieux de profiter d'un arrière-pays avenant dans une ville plombée par les risques sanitaires (Marcel Roncayolo, *L'imaginaire de Marseille*, 1990), Marseille a développé sa banlieue dans une organisation urbaine particulière, articulant trame bastidaire et toute une série de noyaux villageois ouvriers intégrés aux limites administratives de la ville.

La cité où vit Karima est ainsi un ancien domaine de la famille Timon David, avec son « château », son aire de battage, ses reliques de pinède et de forêt méditerranéenne. La place de la « nature » y est importante sans pour autant être véritablement prise en compte dans les aménagements. Dans d'autres cités comme La Savine ou La Castellane, c'est le rapport à la colline qui marque le paysage, les massifs de l'Étoile ou de la Nerthe s'intégrant jusque dans l'emprise urbaine. La pente mais aussi l'horizon ouvert sur la mer caractérisent ainsi à la fois cet art de vivre du « terroir », les grandes architectures de l'après-guerre et les pratiques d'autoconstruction des migrants de l'ère industrielle.

Karima nous raconte sa première « marche ». On était en avril, les coquelicots étaient en fleur, les herbes hautes, au loin on voyait la mer. Les artistes de *l'Agence touriste* (Mathias Poisson, Virginie Thomas), eux-mêmes habitants d'un des noyaux villageois à proximité, étaient venus proposer aux habitants d'« explorer » la cité à pied.

Ce jour-là sur le terril, Karima raconte à ce groupe d'étudiants destinés au travail social l'émotion qu'elle a eu avec d'autres mamans du quartier en osant s'aventurer pour la première fois dans les marges végétales, dans le désordre des spigaous (graminées), des chénopodes blancs (plante sauvage au goût d'épinard très utilisée dans la cuisine au Maghreb et au Moyen-Orient) et de la mauve fleurie. C'est toute une source de souvenirs d'enfance, de plats et d'histoires racontées par la mère ou la grand-mère, qui s'est réactivée ce jour-là nous explique-t-elle. En marchant dans ces bribes vivantes du terroir au pied des tours, c'est à la fois des sensations intimes et des conversations à résonance collective que le groupe de femmes va traverser. Et puis, il y a eu le moment où l'imaginaire est allé au-delà du réveil de la mémoire, le moment « où on a passé une frontière, où on a sauté le mur… On a mangé des coquelicots ».

Dans la végétation insoupçonnée du terril, témoignant elle aussi de ce système urbain où négociants et industriels installaient leurs équipements de production (huileries, savonneries, industries légères de transformations liées aux marchandises du port ou aux ressources extractives comme dans le cas de la bauxite) dans leur propre « jardin », Karima nous raconte le sentiment de liberté, l'attachement nouveau, la joie d'être là, le retour à l'enfance et la curiosité que cette modeste expérience de marche va générer pour elle vis-à-vis de son quartier, de la connaissance des histoires des lieux, et peu à peu de l'envie d'en prendre soin. Elle développera par la suite, avec le centre social Del Rio et la coopérative Hôtel du Nord, des balades guidées avec les habitants de la cité, des actions d'exploration avec l'école où sont scolarisés ses enfants, et élargira peu à peu son territoire d'intérêt

Photo : © Dominique Poulain - Archives Hôtel du Nord

et d'affection pour finalement rejoindre la mobilisation autour de la rivière, avec les autres qui sont là ce matin, qui ne sont pas ses voisins de cité mais d'un bassin versant…

HABITER UN BASSIN VERSANT

Agnès, Georges, Moulka, Isabelle, Jeannot, Hyacine… Chacun.e habite dans ce territoire dessiné par le fleuve et au contact d'un autre habitant ou d'un artiste impliqué dans cette démarche pédestre. Chacun.e s'est ainsi mis à marcher et à explorer, éprouvant avec son corps cette imbrication singulière entre histoire patrimoniale, sociale et la forte présence de la nature dans les plis du développement urbain.

Cette manière de commencer à se relier par la marche, par l'écoute des récits discrets, par l'observation de ce qu'on ne regarde pas ou pas assez, par l'expérience physique des passages et des frontières, a émergé comme pratique pionnière dès les années 90, dans le sillage des travaux de la conservatrice du patrimoine Christine Breton. Active pendant une vingtaine d'années dans les quartiers Nord de Marseille, elle initiera nombre d'expériences associant habitants et artistes, mettant en conversation les modes de connaissance pour tenter d'échapper au « récit des vainqueurs » auquel la condamnait, disait-elle, l'exercice même de sa fonction (Christine Breton, *Récit d'hospitalité d'Hôtel du Nord #6, Petits fronts de Guerre sociale*, 2013, éditions communes).

Pratique « liquide », la marche est apparue comme l'outil de l'enquête, la situation de la rencontre, et le récit comme le mode d'énonciation réorganisant l'espace et ses mémoires multiples. De cette persévérante démarche naîtront, à l'occasion de la Capitale européenne de la culture en 2013, une coopérative d'habitants qui poursuivra ce processus patrimonial par l'exploration marchée (Hôtel du Nord) ainsi que le sentier de grande randonnée, le GR2013, et sa structure d'animation culturelle, le Bureau des guides.

Le ruisseau des Aygalades, tout comme le quartier de La Viste, furent toutes ces années des terrains de jeu, de travail et de coopération pour les habitants, les acteurs sociaux, culturels mais aussi économiques riverains (*Le Livre du ruisseau*, Arnavant, P. Mioche, C. Breton, 2013). L'étape marquante de la transformation des représentations ainsi occasionnée fut sans doute la mise en place, par la Cité des arts de la rue, actant ainsi un engagement à la lisière de ses compétences institutionnelles, d'un ambitieux chantier

d'insertion permettant la remise en accessibilité des berges du ruisseau sur son emprise foncière et la valorisation d'une improbable cascade que tout le monde avait depuis longtemps oublié.

Mais il a fallu attendre ces dernières années et la montée en tension dans la perception de la crise écologique pour que la rivière s'invite non seulement comme un témoignage patrimonial mais aussi et avant tout comme un personnage du vivant, du commun. Toujours portés par la pratique pédestre, ce sont d'autres récits qui ont commencé à émerger, brouillant les zonages géographiques et sociaux malgré tout à l'œuvre dans le récit patrimonial. Peu à peu des histoires de cette diversité-là, où les hommes de toutes cultures ont leur place mais également l'eau, les arbres des berges ou les quelques animaux qui résistent, ont commencé à mettre en résonance les humains avec, cette fois, un but commun possible : agir pour la rivière. C'est ainsi que Karima et bien d'autres ont choisi non plus seulement de croiser leurs récits avec d'autres mais d'en fabriquer un nouveau. Un récit dans lequel tous les humains ont choisi de prendre le nom d'une petite crevette, la Gammare (collectif des Gammares, *Gazette du ruisseau*, 2020), qui dans son cycle de vie raconte parfaitement bien le dérèglement du fleuve côtier.

DE NOUVEAUX RÉCITS AUTOUR DU VIVANT

Alors que les inégalités environnementales dupliquent généralement les inégalités sociales, la situation marseillaise est particulière en ce que les espaces naturels sont fortement présents dans les quartiers populaires du nord ou de l'est de la ville, non sous forme de parcs ou d'espaces gérés mais dans des formes d'« impensés » (*Nature en ville et mémoires végétales*, Carole Barthélémy, LPED).

Ces interstices, friches ou délaissés issus d'une urbanisation morcelée du terroir, génèrent des formes de nature à la fois riches en usages spontanés des habitants (chemins d'usages, cueillette, pratiques diverses de plein air), en pratiques exploratoires (artistes, acteurs sociaux, chercheurs) et en biodiversité (souvent rien ne vaut mieux que de ne rien faire). L'urbanisation faible des années 80/90 a néanmoins fait place à un développement urbain intense à partir des années 2000, resserrant peu à peu cette maille lâche qui donne cette qualité paysagère à Marseille et la singularité de ses modes d'habiter.

Accompagner l'émergence de nouveaux récits autour des communs naturels, inviter à l'exploration des paysages notamment par l'observation et la narration des entités végétales ou animales sont peut-être une piste pour à la fois préserver cette richesse territoriale et relier autrement nos histoires d'humains. Peut-être pourrions-nous ainsi traverser plus collectivement les systèmes de domination qui ont à la fois altéré nos villes, notre compréhension du vivant, et affecté certaines de nos communautés sociales.

Il est souvent admis, encore aujourd'hui en France, que les enjeux écologiques ne seraient appréhendables que par des acteurs sociaux à fort capital culturel. L'histoire des mobilisations environnementales des femmes aux États-Unis raconte au contraire comment les préoccupations écologiques ont réuni et traversé les minorités afro-américaines, grandies dans les luttes pour les droits civiques, comme les communautés amérindiennes y trouvant des formes de reconnaissance de leurs récits fondateurs (Émilie Hache, *Reclaim*, 2019). Et toujours, l'art y a joué un rôle majeur…

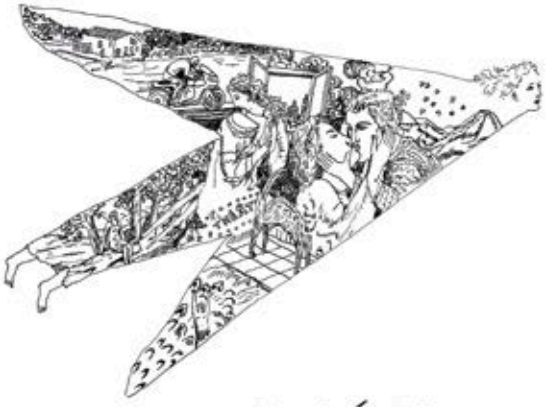
Cette balade *Se relier malgré tout* devait être activée dans sa forme publique le 21 mars dernier dans le cadre de la Biennale d'art Manifesta. C'est l'expérience physique et sociale du confinement qui aura finalement eu lieu, attestant à qui en douterait que dans sa diversité, l'espèce humaine va bien devoir recomposer sa relation au vivant et son sens du commun.

Julie de Muer
Auteure et habitante.
Cofondatrice du Bureau des guides du GR2013
et de la coopérative Hôtel du Nord

CHRONOLOGIE DES PRINCIPALES ACTIONS ARTISTIQUES ET CITOYENNES AUTOUR DE LA REDÉCOUVERTE DU RUISSEAU

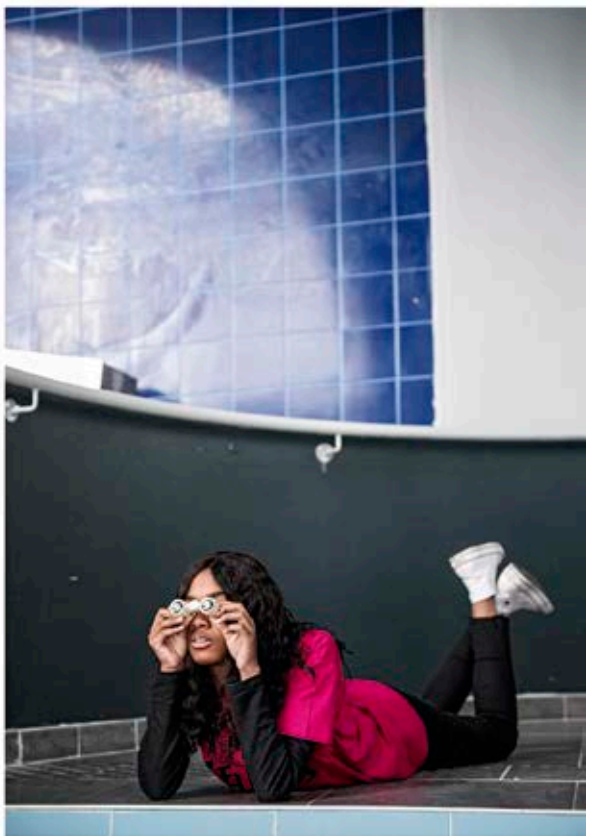
1994 - Lancement de la Mission expérimentale de conservation intégrée par Christine Breton au sein de la Ville de Marseille
2005 - Premières balades publiques lors des Journées Européennes du Patrimoine.
2008 - Lancement des Ateliers de Révélations Urbaines autour de la rivière par l'ADDAP13 (prévention jeunesse).
2011 - Création de la coopérative d'habitants Hôtel du Nord.
2013 - Projet Le Belvédère par Ruedi Baur et Civic city, pérennisation des balades patrimoniales et sortie du *Livre du Ruisseau* dans le cadre de MP2013.
2016 - Création, dans le sillage des Ateliers de Révélations Urbaines, du chantier d'insertion de la Cascade des Aygalades porté par l'APCAR (Cité des arts de la rue).
2017 - « La remontée du ruisseau », expédition artistique proposée par le Bureau des guides du GR2013.
2018 - Création d'un rendez-vous mensuel « Un dimanche aux Aygalades » par la Cité des arts de la rue, la Cité de l'agriculture et le Bureau des guides du GR2013, articulant conférences autour de la rivière, marché de producteurs, balades et programmation artistique.
2019 - Création du Collectif des Gammares qui organise l'Opération Plastic Valley, première action collective des sources à l'embouchure du ruisseau.
Février 2020 - Sortie de la première édition de la Gazette du ruisseau par le collectif des Gammares.

Pour en savoir plus :
https://www.gr2013.fr/les-aygalades/
https://www.lacitedesartsdelarue.net/la-cascade-des-aygalades/
https://www.hoteldunord.coop/la-fabrique/le-mille-pattes-fabrique-de-balades/



LE DÉSIR D'UN PASSÉ LÉGER

LE DÉSIR QUE LES JEUNES PUISSENT AVOIR UNE VRAIE PLACE POUR LE FUTUR



Images issues du projet *Le Désir de regarder loin*

Projet & photographies © Ilaria Turba. Dessins : © Ettore Tripodi

LE SENS DU ZEF : PRÉSENCE, OUVERTURE ET PARTAGE

Entretien avec **Francesca Poloniato**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Le nouveau projet de la Scène nationale de Marseille, intitulé « Au fil de l'Autre », est bâti autour du postulat de la présence, de l'ouverture et du partage. Il se décline selon trois axes qui se répondent et se complètent : une programmation contemporaine, exigeante et accessible ; une relation aux publics engagée avec des projets d'actions culturelles, pensés en collaboration avec tous, inscrits dans le temps et sur le territoire ; un soutien marqué à la création et à la production grâce aux artistes de la Bande et de la Ruche, tous choisis pour leurs engagements sociétaux. Francesca Poloniato témoigne ici du sens qu'elle souhaite donner à sa démarche.

***L'Observatoire* – En quoi consiste le projet « Au fil de l'Autre » développé au ZEF ?**

Francesca Poloniato – Ce projet a été conçu il y a quatre ans dans le cadre du Théâtre du Merlan, un lieu atypique enfoui sous un centre commercial et ses parkings, traversé par une autoroute. Il s'est enrichi par la fusion avec la Gare Franche, une fabrique artistique qui est à la fois un lieu de création et de vie pour les artistes comprenant une bastide pour loger et nourrir une douzaine de personnes, une ancienne usine de 3000 m^2 et des jardins partagés. Tous ces espaces sont répartis sur deux lieux du nord de Marseille distants de 6 kilomètres et ils constituent aujourd'hui le ZEF, nouvelle scène nationale de Marseille.

Une « Bande » de sept artistes sont impliqués pour trois ans dans le projet du ZEF : Édith Ansellem, Baptiste Amann, Alexis Moati et le Collectif la Palmera (metteurs en scène) ; Raphaëlle Delaunay (chorégraphe) ; Yohanne Lamoulère (photographe) ; Ilaria Turba (plasticienne et vidéaste). Nous accompagnons également trois jeunes compagnies de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, matériellement (mise à disposition d'espaces de travail, prêt du studio de danse), financièrement (apports en coproduction et achats de spectacles), humainement en étant l'interlocuteur de leurs questionnements, de leurs attentes, de leurs démarches artistiques et en les mettant en contact avec le réseau local, national et international. Trois artistes font actuellement partie de la « Ruche » : la metteure en scène Linda Blanchet et les chorégraphes Sébastien Ly et Romain Bertet.

Tous ont en commun – et c'est pour cela que je les ai choisis – une approche ou un travail artistique en lien avec le territoire ou les habitants, et leurs créations et leurs actions artistiques sont intimement mêlées.

***L'Observatoire* – Pouvez-vous nous parler d'un des projets du ZEF qui illustrerait ces trois « fondamentaux » que vous placez au cœur de cette nouvelle dynamique : présence, ouverture et partage ?**

F. P. – Je pense en particulier au projet d'Ilaria Turba qui me paraît clairement illustrer ce que nous souhaitons impulser avec mon équipe en faveur des droits culturels, sans rien lâcher de l'exigence artistique. Sa pratique artistique est au croisement de plusieurs disciplines : photographie, vidéo, histoires orales, témoignages personnels, dessin, performance, le tout fortement lié à l'expérience de la participation active du public dans son processus de création artistique.

Pour son précédent projet, *JEST*, elle avait travaillé à partir d'images photographiques de ses archives familiales avec l'idée de restituer une expérience interactive liée à la vision. Des images privées de son histoire personnelle sont ainsi devenues des expériences collectives, des objets, des sons et des performances. Dans le *Désir de regarder loin* qui est son projet, sur trois années pour le ZEF, le processus est, d'une certaine manière, inversé : expérience collective, ateliers et rencontres créeront des images, des objets et des textes qui produiront ensemble une nouvelle narration et une nouvelle archive collective. Ilaria nous dit en substance : « Avec la complicité des habitants, je créerai une collection de désirs contemporains, nés des traces du passé, et capable de "regarder loin", restituant une nouvelle image du territoire des quartiers Nord qui rende visible son potentiel. »

Le *Désir de regarder loin* est ouvert à un public intergénérationnel. C'est une invitation à se mettre en jeu tout en laissant une trace : une photo, un objet, une histoire, etc. Ces traces singulières composeront une vision unique, une fresque chorale.

En septembre 2018, Ilaria Turba a démarré une exploration du territoire entre le Merlan et la Gare Franche : pendant deux ans, elle va collecter des témoignages d'habitants et d'usagers des deux quartiers à partir du thème « désir de regarder loin ». Deux sources sont utilisées pour obtenir ces témoignages : des interviews lors des rencontres spontanées nées de son exploration pédestre des deux territoires ; des témoignages sont recherchés au cours d'ateliers de groupe avec une association, un collectif, un club de sport, etc., en suivant une méthodologie précise. Dans un premier temps, Ilaria Turba questionne et enregistre chaque personne d'un groupe sur son avenir. Au cours d'un second atelier, elle fait écouter au groupe un montage d'extraits des enregistrements afin de mettre en partage les désirs individuels des participants. À travers ce partage des désirs, c'est le groupe, le collectif, qui guide cet atelier. L'objectif étant que le groupe s'accorde sur plusieurs désirs communs. À la fin de cet atelier, le groupe choisit la mise en scène photographique qui pourrait raconter au mieux leur(s) désir(s) commun(s) : choix du lieu de la prise de vue, objets, accessoires, décors, organisation spatiale. Il s'agit là d'une véritable initiation au travail artistique photographique. Le troisième atelier est consacré à la prise de vue à l'issue de laquelle Ilaria remet à chaque participant son portrait ainsi qu'une photo de groupe. Ces photos rejoindront la collection d'objets du projet et pourront être visibles lors de ces différents temps forts : affichage dans la ville, promenade, exposition.

D'autres ateliers seront organisés sur la thématique du « désir de regarder loin » comme les ateliers de création des pains du désir. Cette idée est née au cours d'une recherche au Mucem autour des rituels porte-bonheur où sont présents de nombreux pains rituels qui proviennent de traditions de nombreux pays méditerranéens, des pains symboliques, aux formes abstraites ou figuratives, réalisés à des moments particuliers de l'année, pour des fêtes ou des occasions précises. Tous les ateliers produiront aussi des images, dessins, objets, installations et performances. L'une des plus importantes productions sera la création d'une série d'affiches qui sera exposée sur le parcours de la promenade en juin 2021. En effet, le projet sera restitué aux habitants lors d'une journée spéciale, sous la forme d'une grande promenade au parcours parsemé d'affiches, de photographies, d'images créées dans les ateliers et aussi d'installations et de performances. La promenade se terminera par une grande fête dans un parc public autour d'un pique-nique où seront distribuées des assiettes comestibles réalisées en pain par les habitants.

***L'Observatoire* – En quoi consiste la collaboration avec le Mucem ?**

F. P. – Ilaria effectue une recherche d'objets, d'images et d'histoires des traditions populaires méditerranéennes conservées au Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du Mucem. Les résultats de cette recherche nourriront le parcours artistique et seront restitués aux habitants avec qui elle travaille à travers la transmission des savoirs et des histoires : par exemple, avec l'atelier des Pains du désir, ou encore à travers des objets et images exposés dans « La Cabane », un espace de travail qu'Ilaria a aménagé dans la bastide de la Gare Franche où sa porte est toujours ouverte pour recevoir chacun et chacune.

Les recherches et le dialogue avec la collection CCR du Mucem seront un élément central du projet. L'artiste interrogera la collection en suivant le thème clé du « désir de regarder loin » : constellations, astres et étoiles, objets liés à la vision et aux illusions d'optique, objets et images porte-bonheur, pains rituels, affiches populaires. Le résultat de ces recherches dialoguera avec les ateliers de pratique artistique comme avec les œuvres créées. Ce regard vers le passé servira d'outil et de moyen de transmission d'images, de pratiques et d'objets au public.

En juin 2021, Ilaria Turba restituera l'ensemble de sa démarche au Mucem, au cours d'une exposition finale dont Émilie Girard, conservatrice honoraire du patrimoine et responsable des collections du CCR, assurera le commissariat d'exposition.

L'exposition rassemblera les objets produits, un extrait des recherches réalisées au CCR, les images photographiées, des vidéos de documentation, les traces sonores et interviews. Enfin, l'exposition aura une composante expérimentale avec le public qui sera invité à y prendre part activement comme dans le reste du projet.

Entretien avec ***Francesca Poloniato***
Directrice du ZEF – Scène nationale de Marseille

Propos recueillis par ***Lisa Pignot***
Rédactrice en chef
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

MARSEILLE, LE MUCEM ET SES PUBLICS

Jean-François Chougnet

Directeur du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Jean-François Chougnet discute ici de l'écart entre les légendes dont la ville de Marseille est l'objet et sa réalité. Ville populaire et multiculturelle par excellence, elle concentre également de grandes inégalités sur son territoire. Entre démystification et éloge du cosmopolitisme marseillais, comme le Mucem peut-il participer au réenchantement de la cité phocéenne ?

En février 2015, Laurent Chalard, géographe, publie une tribune dans *Le Figaro* intitulée : « Multiculturalisme, violences urbaines, ghettos : Marseille, laboratoire des fractures françaises. » Il y développe une série d'arguments, relevant un article sur la ville de Marseille paru en octobre 2013 dans le *New York Times*, où le journaliste estimait que le multiculturalisme y était une réussite et constituerait un modèle pour le reste de l'Hexagone : « Marseille est effectivement l'une des grandes villes pluriethniques de notre pays, avec une part importante de populations de culture musulmane d'origines maghrébine et comorienne qu'il est difficile de quantifier précisément, l'État ne faisant pas de statistiques ethniques et/ou religieuses. Les chiffres avancés, qui évoquent entre 150 000 et 200 000 personnes, soit plus ou moins 20 % de la population totale, sont à prendre avec précaution, mais donnent un ordre de grandeur raisonnable. Or, pour tout connaisseur de la situation locale, l'auteur de l'article a dû être victime d'une (mauvaise) galéjade de communicants politiques, particulièrement brillants ».

Curieusement, on trouve, de manière inattendue, l'écho de cette vision multiculturaliste, jusque dans les documents officiels : « Multiculturelle, créatrice et novatrice, Marseille la cosmopolite ne manque pas de diversités culturelles. »[1] Il est vrai que l'histoire que cherche souvent à raconter Marseille, celle d'une mixité et d'un brassage heureux, fait parfois sourire dans sa naïveté.

Plusieurs travaux scientifiques offrent pourtant de solides connaissances sur les réalités du brassage des populations à Marseille sur le temps long. L'historien Émile Temime, en 1990, retraçait une histoire des migrations à Marseille depuis les origines de la ville, en soulignant son caractère nettement cosmopolite[2]. En 1911, la population de la ville s'élevait, d'après les données du recensement, à 550 000 habitants, dont 111 000 étrangers, les Italiens représentant 94 000 d'entre eux, soit 17 %. La présence étrangère se renforce dans les années 1930, avec 25 % de la population totale. Émile Temime estimait qu'en 1975, plus d'un habitant sur 3 était arrivé au cours des 25 dernières années, du Maghreb essentiellement, y compris les « rapatriés ». L'exploitation des données du recensement n'a aujourd'hui plus guère de sens pour décrire des appartenances et des identités de plus en plus plurielles, avec les deuxièmes et troisièmes générations d'immigration. En 2016, la population étrangère représentait 9,6 %, d'après ces données, soit seulement 4 points de plus que la moyenne des villes. La « population immigrée » était chiffrée à 124 790 habitants soit 14,5 %.

UN LABORATOIRE DE COHABITATION ?

Cette histoire a contribué à présenter la cité phocéenne comme un véritable « laboratoire de la cohabitation » entre les communautés, comme le notait le journaliste du *Monde* Michel Samson : « La question majeure que se pose Marseille, c'est celle de la cohabitation entre les communautés. Ville frontière, elle accueille, bon gré mal gré, la misère du monde ou ses aventuriers depuis des siècles. Il lui faut donc inventer et réinventer un contrat de cohabitation à chaque nouvelle vague d'immigration et, surtout, imaginer comment côtoyer des gens venus d'autres mondes économiques, sociaux, culturels ou religieux »[3].

Pourtant, l'écart à la réalité est saisissant. Les données statistiques montrent en effet une société urbaine très différente de ses légendes. Pour Michel Peraldi « le propre du mythe cosmopolite serait d'unifier la *condition migrante* sous les aspects d'une seule et même situation faite aux migrants quels qu'ils soient, ou d'attribuer les différences sinon à des *natures* culturelles, du moins à rien qui relèverait des places et positions sociales que la société locale offre aux migrants »[4]. L'auteur note en revanche de grandes différences entre l'intégration des Corses, des Arméniens, des Libanais, des rapatriés d'Afrique du Nord et les difficultés des migrations ouvrières, italiennes puis algériennes.
Il y a de grandes disparités, et contrairement à certaines présentations, Marseille n'est pas une ville qui superposerait harmonieusement des systèmes communautaires.

© Yohanne Lamoulère/Tendance Floue

Boule, Saint-Henri, 2019

“Il y a de grandes disparités, et contrairement à certaines présentations, Marseille n’est pas une ville qui superposerait harmonieusement des systèmes communautaires.”

L’absence de statistiques fiables complique encore l’analyse. Ainsi, lit-on fréquemment que Marseille serait la plus « grande ville comorienne au monde », devant Moroni, capitale de l’archipel. Le chiffre de 80 000 personnes d’origine comorienne est parfois cité (le recensement de 2012 n’en dénombre pourtant que 6 588…).

« Une autre légende, celle du Marseille méditerranéen, porte du Sud. Mais, depuis longtemps déjà, les échanges avec le Maghreb et l’Orient se sont taris. Istanbul et Naples ont pris la place. Marseille demeure une ville cosmopolite, mais les politiques freinent les mélanges pour mieux maîtriser les groupes » estime de son côté le journaliste Philippe Pujol[5]. Aujourd’hui encore, ajoute-t-il, « Marseille avale, elle intègre, certes avec violence, mais elle sait le faire. Car les gens se parlent. »

UNE FORTE SÉGRÉGATION NORD-SUD

De nombreux travaux ont mis en relief la logique de quartiers dans le tissu urbain marseillais : on dit, à juste titre, qu’à la différence de Paris et de Lyon, Marseille n’a pas de banlieue. Elle est constituée d’une mosaïque de petits noyaux villageois, une « ville aux 111 quartiers ». Elle est devenue au fil du temps beaucoup plus contrastée, avec une forte ségrégation Nord-Sud de part et d’autre du Vieux-Port. La description classique est celle d’un Nord pauvre, particulièrement atteint aujourd’hui par le chômage qui contraste avec des quartiers Sud aisés[6]. Cette dichotomie est, en réalité, à nuancer considérablement[7] car il ne s’agit pas d’un espace homogène, mais plutôt d’une série de tours et de barres, dépassant rarement quelques centaines. Seul le 13e arrondissement a vu se construire une grande « zone d’urbanisation », comparable à certaines villes de la banlieue parisienne et regroupant aujourd’hui 60 000 habitants. En dépit de cette concentration, les logements sociaux ne représentent qu’un tiers de l’habitat de cet arrondissement, la proportion passant à 37 % pour le 14e arrondissement et le 15e.

Le centre-ville de Marseille est l’un des révélateurs les plus significatifs des grandes transformations que la ville a subies. La crise économique qui a touché Marseille, dès les années 1970, a pris dans le centre-ville un caractère cumulatif plus important : économie en récession, paupérisation, dévalorisation immobilière. Jusqu’à la fin des années 1990, l’activité économique et en particulier tertiaire, semblait éviter toute localisation dans le cœur de ville. Il faut attendre le projet Euroméditerranée – opérations auxquelles la Capitale européenne de la culture a donné en 2013 une visibilité – pour qu’une évolution s’amorce. Rappelons qu’Euroméditerranée a été lancé à l’initiative de l’État et de Robert Vigouroux, maire de Marseille, puis poursuivi par son successeur Jean-Claude Gaudin. La mise en place d’un établissement public d’aménagement date de 1995 avec un financement public conséquent apporté à 50 % par l’État. Depuis 2007, « Euroméditerranée 2 » a étendu son périmètre pour couvrir une zone totale de 480 hectares. Malgré tout, l’évolution du centre-ville reste très lente : « L’évolution de l’emploi salarié depuis 1993 montre une atonie de la dynamique économique du centre-ville sur la longue période, avec un taux de croissance annuel moyen de l’emploi salarié proche de 0 % »[8].

LE MUCEM : SYMBOLE D’UNE NOUVELLE ÉTAPE POUR MARSEILLE

C’est dans le contexte de la recréation de ce centre-ville que le projet du Mucem (Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée) a été lancé en 2000, pour se concrétiser quelques 13 ans plus tard, au terme d’une longue gestation : intégré d’emblée dans le périmètre Euroméditerranée qui revitalise la zone portuaire de la cité, il connaîtra après des débuts rapides (lancement du concours d’architecte dès 2002, nouveau projet scientifique et culturel la même année) une série de blocages et de retards. C’est finalement le choix, en 2008, de Marseille Provence en tant que capitale européenne de la culture pour 2013 qui vaincra les hésitations et permettra le lancement du double chantier : celui de la construction du nouveau bâtiment, œuvre de Rudy Ricciotti, et celui de la restauration du Fort Saint-Jean, jamais ouvert complètement au public. 13 ans entre la décision et l’ouverture au public, le 7 juin 2013. « Une gestion laborieuse, un avenir incertain » tranche péremptoirement la Cour des Comptes[9].

“La question du rapport à la population s’est imposée depuis 2013 comme un des défis majeurs du nouveau musée.”

Depuis lors, le public a ratifié le choix architectural, tandis que la notoriété des expositions temporaires s’est affirmée et que le nouveau musée est un symbole d’une nouvelle étape de la ville.

La question du rapport à la population s’est imposée depuis 2013 comme un des défis majeurs du nouveau musée. Tout d’abord, le Mucem a conservé son ancrage territorial. Le profil des visiteurs[10] est le suivant : l’âge moyen du visiteur s’est stabilisé à 43 ans depuis 2018 ; les employés représentent 20 à 25 % des visiteurs devant les autres catégories socioprofessionnelles ; les visiteurs proviennent à peu près autant de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur (25 à 27 % de Marseille) que du reste de la France ou de l’étranger. Les enquêtes confirment la fidélisation des visiteurs du territoire : 80 % des visiteurs marseillais en 2019 déclarent être déjà venus au Mucem dans les 12 derniers mois.

Le Mucem a développé plusieurs politiques à l’égard des « non publics » du territoire. Ce dernier est caractérisé par une grande précarité socio-économique, une partie importante de la population de Marseille étant « bénéficiaire » de la politique de la ville. Or ces personnes cumulent les difficultés pour venir au Mucem (« psychologiques », financières, et de mobilité, car la desserte Nord-Sud de la ville en transports en commun est très lacunaire). Les quartiers Nord sont ainsi faiblement représentés parmi les publics du musée : 11 % contre 24 % des quartiers Sud, alors que la population des quartiers Nord représente 28 % de la population globale de Marseille, et celle des quartiers Sud 22 %, tout comme les demandeurs d’emploi (2 à 3 % des visiteurs). De nombreux projets, souvent avec un volet « hors les murs » ont été menés, et couronnés de succès, notamment toute la série de projets « Mix » (opérations menées avec les centres sociaux, en amont et en parallèle des grandes expositions) ou encore les deux propositions spécifiques menées avec le plus important des bailleurs sociaux 13 Habitat (en 2017 avec une fête foraine « patrimoniale », en 2019 autour des anciens fabricants de jouets de Marseille). Des petites expositions, dont le commissariat a été confié à des classes de collèges, ont été réalisées à deux reprises dans les réserves du Musée. Des volontaires du service civique sont missionnés pour prendre contact avec ces « non publics » depuis 2015. Et le musée anime une ambitieuse politique de réseau (« Vivre ensemble »). Mais compte tenu du maillage de plus en plus fragile des structures d’aide sociale dans la Ville et de l’importance des difficultés rencontrées par ces populations, la modification d’image du musée (qui s’est bien réalisée par exemple pour les publics jeunes) doit être poursuivie.

Jean-François Chougnet
Directeur général de l’association Marseille Provence 2013, Capitale européenne de la culture de 2011 à 2014.
Président du Mucem depuis septembre 2014.

Marseille, le Mucem et ses publics

NOTES

1– Site de la mairie https://www.marseille.fr/culture/politique-municipale/c-est-unique-c-est-marseille consulté en mai 2020.
2– Emile Temime (dir.), *Migrances*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989-1990. Emile Temime, *Marseille transit, les passagers de Belsunce*, Paris, Autrement, 1995.
3– Michel Samson, *Le Monde*, 22 juin 1999.
4– Michel Peraldi, Claire Duport et Michel Samson, *Sociologie de Marseille*, Paris, La Découverte, 2015, p.71.
5– Philippe Pujol, *La Fabrique du monstre*, Paris, Les arènes, 2016, p.314. Philippe Pujol a été lauréat en 2014 du prix Albert Londres pour la presse écrite pour la série de reportages « Quartiers Shit », publiée durant l’été 2013 dans les pages de *La Marseillaise.*
6– Jean Viard, *Marseille, le réveil violent d’une ville impossible,* La Tour d’Aigues, éditions de l’Aube, 2014.
7– Christine Breton, *Hôtel du Nord – récits d’hospitalité*, Marseille, Éditions Commune, 2015. Christine Breton est l’une des animatrices d’un collectif visant à mettre en évidence le patrimoine des quartiers Nord de la ville.
8– Agence d’urbanisme de l’agglomération marseillaise, *Regards de l’AGAM*, n°44, mars 2016.
9– *Rapport public*, février 2015.
10– Établi par l’Observatoire permanent des publics depuis l’ouverture par vagues trimestrielles.

PARIER SUR LA JEUNESSE. OSER L'EXPÉRIMENTATION

Entretien avec **Alexis Moati**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

La Compagnie Vol Plané développe, depuis plusieurs années, un travail singulier sur le passage à l'âge adulte, les valeurs d'engagement et d'autonomie, avec de jeunes Marseillais. Après avoir donné naissance au Groupe des 15, constitué de 25 jeunes étroitement associés à la vie de la compagnie, cette expérience de pédagogie active se poursuit aujourd'hui avec le Groupe Miroir, au ZEF, où la compagnie est en résidence pour les trois saisons à venir. Alexis Moati nous fait part de cette aventure théâtrale associant l'art à la jeunesse, semée de rêves et de réajustements constants, où la question de la diversité n'a cessé d'être interrogée.

***L'Observatoire* – Vous vous êtes intéressé à un territoire proche de votre lieu d'attache théâtral, les quartiers Nord de Marseille, et à la population jeune de ce quartier. Qu'est-ce qui a motivé cette idée ?**

Alexis Moati – Le point de départ de ce projet est lié à trois créations qui traitaient toutes de la fin de l'enfance et de l'adolescence. On a commencé par des dramaturgies assez traditionnelles, telles que la pièce *Peter Pan* de J.M. Barrie. Ensuite, on s'est un peu détachés des auteurs et on a privilégié l'écriture de plateau. Pour finir, nous nous sommes mis « en immersion totale » dans 4 lycées pour partager le quotidien des lycéens et baigner dans leur univers. Nous avons aussi réalisé pas mal d'interviews avec eux. Ça a été un terrain d'observation extrêmement intéressant car l'adolescence résonne assez fortement avec le théâtre. C'est un âge de la représentation. Ils prennent la pause, ils incarnent des espèces « de personnages ». Je me suis fait totalement happé par ces jeunes gens. Quelque chose m'a vraiment touché chez eux.

Ce qui m'intéressait plus particulièrement dans les quartiers Nord de Marseille, c'est l'énergie incroyable que j'y ressentais. Je me disais que ce que l'on considérait être « le problème à Marseille » était peut-être la solution. Cette jeunesse est mise au ban de la ville. On n'a pas trop envie de la voir parce qu'elle fait un peu peur, parce qu'elle est en lien avec le trafic de drogue, etc. On dit aussi que Marseille est multiculturelle mais on ne se rend pas compte qu'il y a pas mal de petits ghettos coexistant les uns à côté des autres. Les Comoriens ne fréquentent pas les Algériens, même s'ils vivent dans les mêmes quartiers. J'avais le pressentiment – et je crois qu'il était fondé – qu'il fallait s'intéresser à cette jeunesse vivant dans ces quartiers, à leur énergie, parce que l'avenir de cette ville passe par eux.

***L'Observatoire* – Vous avez conçu, avec un groupe de jeunes, un projet sur la notion d'engagement. Comment ont été choisis ces jeunes ? Sur quels principes s'est mis en place ce projet ?**

A. M. – En fait, on s'est totalement plantés la première année… Quelqu'un, à la Ville de Marseille, m'avait dit que la clé d'un tel projet sur trois ans tenait au recrutement. Poussés par l'urgence et par notre arrivée dans un nouveau lieu où nous voulions tout de suite mettre en œuvre quelque chose, nous avons attaqué trop vite en laissant de côté nos intuitions. On a commencé par faire un atelier de 5 mois que nous avons dû arrêter parce que le projet nous semblait dénaturé. Les jeunes gens du groupe venant tous du même quartier, on s'est d'abord heurtés au rapport avec le regard de l'autre : celui qui habite en face de chez soi, qu'on connaît, dont on connaît l'histoire, etc. Les filles n'enlevaient pas leur parka. Toucher une fille, c'était ne pas la respecter. On était dans des codes où il devient très difficile de faire du théâtre. On était donc assez démunis avec Carole Costantini, la cofondatrice de ce projet, jusqu'à ce que nous prenions la décision d'arrêter et de recommencer un recrutement. On a d'abord réalisé que l'âge requis n'était pas celui que nous avions imaginé. Même si le concept du « Groupe des 15 » (15 jeunes gens de 15 ans du 15e arrondissement) sonnait bien sur le papier, ça ne fonctionnait pas du tout en situation. On a donc augmenté un peu l'âge et constitué un groupe de jeunes ayant entre 14 et 22 ans qui venaient de l'ensemble des quartiers Nord de Marseille mais aussi du centre-ville. C'est finalement cette mixité, ce mélange de gens d'origines et de quartiers très différents, qui a donné un souffle extraordinaire au projet.

© Yohanne Lamoulère/Tendance Floue

Les Créneaux, 2009

La notion d'engagement a été centrale dès le début. J'avais eu l'occasion, à La Réunion, de suivre le projet de Wajdi Mouawad, *Avoir 20 ans en 2015*, qui portait sur la citoyenneté et dont la philosophie était : « Apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends à penser. » Le but étant de proposer à ces jeunes les outils et les conditions pour que chacun se forge l'idée qu'il est possible de penser par soi-même. Ce projet, à mi-chemin entre le théâtre et le rapport à la jeunesse, m'a beaucoup inspiré. Avec le Groupe des 15, j'avais envie de leur dire : « Ayez confiance. Vous n'êtes pas au bout d'une route, vous êtes au début d'une épopée », en reprenant un peu l'idée d'Ariane Mnouchkine. J'avais envie de leur donner un élan et ça ne pouvait fonctionner que sur un temps long. C'est pourquoi ces trois années nous ont paru être la durée appropriée. L'engagement passait aussi par là. Quand on a 14 ou 18 ans, ce n'est pas rien de s'engager pendant trois ans ! C'était aussi s'engager dans la vie, dans des projets futurs qu'ils estimaient inaccessibles.

***L'Observatoire* – Qu'ont fait ces jeunes, concrètement, durant les trois années de ce projet ?**

A. M. – Nous voulions associer étroitement un groupe de jeunes gens à la vie d'une compagnie de théâtre : ses créations, ses tournées, ses résidences, ses voyages pour aller à la rencontre d'autres artistes. À l'époque, on préparait une création autour du personnage d'Alceste dans *Le Misanthrope*. Ils ont, quant à eux, travaillé sur le texte classique de Molière. Dans un premier temps – mais, avec le recul, je me dis qu'il ne faut pas trop se laisser fasciner par ça – c'était formidable de voir un Alceste joué avec un accent de quartier marseillais « à couper au couteau ». Tout d'un coup, le texte résonnait différemment, il devenait extrêmement concret. On percevait qu'il y avait quelque chose de très adolescent chez Alceste, un côté un peu narcissique dans sa façon de ne penser qu'à soi, dans un rapport à la vérité et à l'intégrité empreint de mauvaise foi. Travailler un texte classique, notamment des alexandrins, permettait aussi de les confronter à une autre langue. Ce qui n'était pas évident pour ceux qui n'avaient jamais fait de théâtre avant. Mais l'idée était d'élargir un petit peu les limites du langage qui sont aussi les limites de la pensée. Aujourd'hui encore, ces jeunes gens connaissent par cœur le monologue d'Alceste. C'est devenu une sorte de mantra ! C'est cette rencontre qui a été belle. Néanmoins, avec Carole, nous savons que le travail ne s'arrête pas là. Nous travaillons toujours avec l'un de ces jeunes, qui avait fait un magnifique Alceste, et l'enjeu pour nous serait maintenant de lui faire travailler la phonétique, non pas pour lui faire perdre son accent, parce que c'est formidable d'avoir des accents, mais pour qu'il élargisse son champ, pour qu'il puisse choisir de prendre ou non cet accent. La prononciation est importante en termes d'imaginaire, elle ne renvoie pas la même chose au spectateur. C'est donc aussi ce type de travail que nous poursuivons sur un temps long.

Après avoir travaillé *Le Misanthrope* en atelier, sans aucune barrière entre la compagnie professionnelle et le groupe amateur, ils ont eu une session avec Christine Fricker, une chorégraphe marseillaise, et Jean Pierre Raffaelli, professeur au Conservatoire, sur le rapport au corps et l'auto-fiction. À la fin de cette première année, nous sommes partis avec eux en Belgique pour rencontrer une autre équipe de jeunes Anversois, très différents, non francophones. Le groupe belge s'appelait *Nest* (qui signifie « nid » en néerlandais). L'idée était de les accompagner, grâce à l'expression artistique, dans cette transition entre la fin du lycée et le début de la vie professionnelle pour leur permettre d'affirmer des désirs ou des choix. Ce « jumelage artistique » avec le groupe d'Anvers s'est poursuivi pendant les trois années, durant lesquelles les Anversois sont aussi venus à Marseille, et ça a été une expérience extrêmement riche.

La deuxième année a été consacrée à une création. Avec la compagnie, on travaillait sur le thème de la famille. Carole avait lu une très belle traduction d'*Antigone* par Florence Dupont et il nous a semblé intéressant de les faire travailler sur la « famille absolue » : celle des Atrides. On a donc monté un *Antigone* en utilisant trois sources différentes de textes : les leurs, la traduction de Florence Dupont et des extraits du roman d'Henry Bauchau. On a tricoté un spectacle à partir de ça, qui a ensuite été joué à la Gare Franche, à La Criée et au Merlan.

Cette année-là, nous avons également souhaité leur permettre d'intervenir en tant que metteurs en scène et directeurs d'acteurs. On est partis du principe qu'il pouvait aussi y avoir de l'autonomie dans l'engagement, mais il était nécessaire pour ça qu'ils s'emparent eux-mêmes des choses. On a alors construit un planning sur lequel ils pouvaient s'inscrire s'ils voulaient solliciter un chorégraphe, un comédien, un metteur en scène, une compositrice… On voulait rompre avec certains de nos automatismes, ceux du métier, qui peuvent parfois être réducteurs alors que ces jeunes avaient chacun une poésie et une façon de faire qui produisaient des formes intéressantes.

La troisième année, nous nous sommes demandé si ça ne risquait pas d'être l'année de trop. *Antigone* avait vraiment été quelque chose de très fort pour eux comme pour nous. Le public aussi les avait « adoptés » et les suivait d'un spectacle à l'autre, parce qu'ils incarnaient une sorte d'utopie : celle de pouvoir faire ensemble avec des origines et des cultures très différentes. Finalement, nous avons décidé de travailler sur l'idée du rite de passage. On s'est dit : « Voilà, il va falloir se séparer. Alors faisons de cette séparation un spectacle. » Nous avons consacré l'année à ce rite-là, à cette séparation : qu'est-ce que quitter ? qu'est-ce qu'on quitte ? qu'est-ce qu'on va trouver ? Le premier exercice qu'on leur avait demandé était d'écrire leur

Photo : © Vincent Beaume

Le Groupe des 15 en répétition sur le plateau de la Gare Franche (LE ZEF) le 16 décembre 2017

testament ! Cela a abouti au spectacle *Rites* qu'ils ont écrit intégralement avec l'aide d'un auteur, Quentin Laugier, à l'exception du corpus de textes de Kate Tempest qu'on a glissé à l'intérieur.

***L'Observatoire* – Vous avez mis ces jeunes en situation mais, peut-être, n'ont-ils pas tous vocation à travailler dans le théâtre. La nature de votre projet était-elle seulement à vocation artistique ou diriez-vous qu'une vocation sociale était présente ? Avez-vous vu les choses évoluer pendant la construction du projet ?**

A. M. – Au début, avec Carole, on clamait partout que c'était un projet artistique. On redoutait justement qu'il soit estampillé « social ». On se drapait dans notre intégrité artistique et dans nos métiers parce qu'on voulait que ce projet nous serve à nous aussi en tant qu'artistes. On voulait avoir cet égoïsme-là : être ce que nous sommes pour permettre à ces jeunes, en face, d'être ce qu'ils sont. On avait vu des projets où il y avait beaucoup de démagogie, de paternalisme, où les artistes arrivent soit comme des pompiers soit comme des sachants… parce qu'on croit, à tort, qu'il n'y a pas de culture dans ces quartiers. Or, même si cette culture ne nous plaît pas, elle existe. J'avais vu aussi des expériences comme celle menée par Stanislas Nordey avec 1er Acte mais quelque chose ne me satisfaisait pas. Même s'il est important de favoriser cette diversité sur les plateaux pour qu'ils ressemblent un peu plus à la société, ça ne me semblait pas suffire. On confisque l'idée du théâtre, alors que selon moi ces jeunes gens doivent le penser globalement, pas uniquement en tant qu'interprètes : en tant que metteurs en scène, en tant qu'auteurs.

Notre ambition de départ était donc réellement artistique. C'est même pour cette raison que nous avons stoppé le projet quand il est allé trop loin dans le social. Ce qui n'est jamais évident car les frontières sont beaucoup plus floues. Quand on s'occupe de jeunes gens qui traversent des situations compliquées, notre place peut être amenée à se décaler. Si l'un d'entre eux ne sait pas où dormir, on le prend à la maison. À partir du moment où l'on s'est laissé apprivoisé, c'est compliqué de dire à quelqu'un « non tu te débrouilles… ». En fait, c'est humain, ce n'est pas social. Donc, je ne sais pas si on a fait du social, mais en tout cas on a fait du théâtre.

Aujourd'hui, je pense que cet aspect social du projet réside plutôt dans la suite : comment continuer de les accompagner à travers des formations ou des apprentissages ? C'est ce à quoi nous réfléchissons maintenant, en nous associant à des gens dont c'est le métier.

***L'Observatoire* – Avec le recul, quel bilan tirez-vous de cette expérience ?**

A. M. – Nous avons eu des surprises. Par exemple, certains d'entre eux ont manifesté un intérêt enflammé pour intégrer une école de théâtre. Même si nous n'avions pas vocation à les préparer aux concours d'entrée dans les écoles supérieures de théâtre, nous les avons aidés à répéter leurs scènes et tous ceux qui ont passé un concours l'ont eu : à

l'ERACM, à l'ESACT à Liège, à l'INSAS à Bruxelles. On les a un peu orientés dans leurs choix pour ces écoles parce que la Belgique nous semblait intéressante dans sa façon d'envisager le travail, assez proche de ce qu'on avait mis en œuvre avec eux.

Il y a donc eu ce type de surprises mais aussi d'autres parcours intéressants. Par exemple, celui d'un jeune homme qui venait d'un quartier à côté du Merlan et qui est maintenant en poste aux relations publiques au Théâtre du Merlan. En tout cas, tous ces jeunes ont aujourd'hui un projet enthousiasmant dans leur vie.

***L'Observatoire* – Cette immersion dans le monde du théâtre a-t-elle bousculé les stéréotypes que ces jeunes pouvaient avoir sur les activités artistiques ou plus généralement sur la société ? Et, de votre côté, cette expérience a-t-elle également brisé certains stéréotypes ?**

A. M. – Je ne pense pas les trahir en disant que ceux qui étaient les plus éloignés du théâtre voyaient ça comme un art bourgeois qui ne les concernait pas. Quand on leur disait « théâtre », j'imagine qu'ils pensaient à des gens en perruques récitant des alexandrins. C'est pour ça justement qu'il était important de leur faire travailler des alexandrins ! D'autant que c'est très agréable, c'est très musical, très rythmique. Au-delà, je pense aussi que la plupart d'entre eux ne se sentaient pas à leur place dans les théâtres. Quand on observe le public, la majorité des spectateurs est composée de la même catégorie sociale. Même si nous sommes animés de bonnes intentions, les quelques personnes issues des quartiers ne s'y sentent pas à l'aise. Il est même arrivé, une fois, qu'un jeune homme se voie refuser l'entrée par le vigile parce qu'il pensait que ce n'était pas un spectateur !

En tout cas les jeunes que nous avons accompagnés ont eu un véritable parcours de spectateurs. Ils étaient accueillis comme des rois dans les théâtres. C'était le Groupe des 15 ! Ils étaient identifiés. Ils avaient leur place réservée et des rencontres privilégiées avec le metteur en scène à l'issue du spectacle. Petit à petit, grâce à la mixité de ce groupe où il y avait des personnes plus littéraires, par exemple en prépa hypokhâgne, une véritable curiosité mutuelle s'est aussi installée. Et les stéréotypes sont tombés. Nous les avons vus disparaître.

Nous concernant, nous avions des fantasmes plus que des stéréotypes. On se disait que ça allait être formidable. Or, ça n'a pas été tout de suite formidable ! C'est passé par l'affectif, la confiance, l'écoute... J'ai réalisé très vite – ce qui m'a d'ailleurs servi dans mon travail de metteur en scène – qu'on ne pouvait pas leur demander un point d'arrivée, qu'il fallait plutôt s'attacher à chaque étape du processus et, surtout, regarder, renvoyer ce que je voyais, sans essayer de projeter quoi que ce soit.

***L'Observatoire* – Au-delà du théâtre, cette expérience a-t-elle aussi bousculé par exemple leur vision des rapports femme/homme ?**

A. M. – Oui absolument ! C'est même, à mon avis, un changement principal. Ça a démarré durant le voyage en Belgique. Les Anversoises étaient très réservées dans la vie mais, en revanche, sur scène, c'était l'inverse. Elles allaient au contact, elles attrapaient les mecs... et, du coup, les latins, les Marseillais qui d'ordinaire roulaient des mécaniques, étaient complètement déstabilisés ! C'était très drôle à voir ! Le groupe était à parité et les filles ne se laissaient pas faire. Dès qu'il y avait une remarque, elles recadraient tout de suite. Donc, tout ça s'est assez bien régulé. Il y a même eu des histoires assez improbables entre des personnes qui, en temps normal, ne se seraient jamais rencontrées.

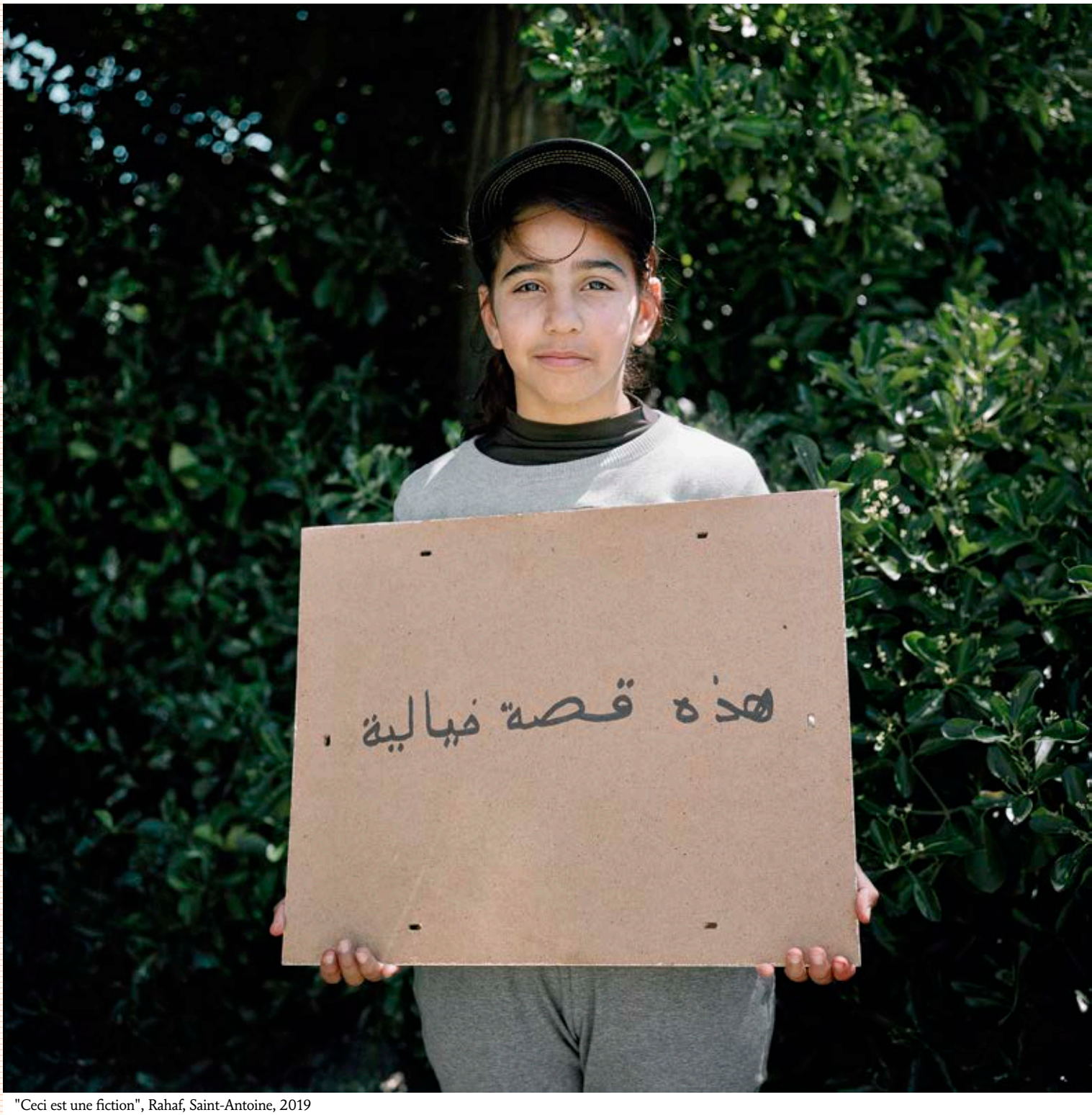
***L'Observatoire* – Vous avez mis en œuvre une nouvelle démarche, avec un nouveau groupe. Sur quoi porte-t-elle ?**

A. M. – Dès la fin du projet, nous avons d'emblée exclu l'idée de faire une « promo 2 » car nous n'étions pas une école. On ne voulait pas modéliser les choses. À cette période, je postulais pour la direction du CDN de Vire et j'avais proposé d'associer une bande de jeunes gens à ce théâtre pour qu'ils soient une sorte de *shadow cabinet*, de contre-pouvoir à l'institution. Ce qui ne veut pas dire que je m'oppose aux institutions. Au contraire, je les trouve très importantes et je pense, comme l'a dit Madeleine Louarn dans une interview, que nous devons soigner nos institutions parce que c'est ce qui nous permet de vivre ensemble même si on ne s'aime pas.

Je n'ai finalement pas été retenu pour la direction du CDN et j'ai fait lire ce projet à Francesca Poloniato qui a été immédiatement enthousiaste. Elle m'a proposé de l'adapter pour le Théâtre du Merlan. Nous avons baptisé ce groupe « le Groupe Miroir », un groupe en miroir du théâtre. Nous nous sommes appuyés sur ce que nous avions fait avec le Groupe des 15 mais en associant cette fois-ci ces jeunes gens au fonctionnement d'un théâtre. Concrètement, ils vont avoir en charge la programmation d'un festival au bout des trois années qu'ils auront passées au Merlan. Ils vont programmer, communiquer, accueillir les artistes, le public. Ils vont passer par tous les postes, y compris la technique. Pendant deux ans, en plus des ateliers de pratiques, ils travailleront 4h par mois dans un des services du théâtre. Ils continueront à voir des spectacles, à partir en voyage. Mais ce sera exigeant en termes d'investissement personnel...

Entretien avec ***Alexis Moati***
Comédien, metteur en scène, directeur artistique de la Compagnie Vol Plané

Propos recueillis par ***Lisa Pignot***
Rédactrice en chef
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles



© Yohanne Lamoulère/Tendance Floue

"Ceci est une fiction", Rahaf, Saint-Antoine, 2019

GÉRER LES MULTIPLES : LA DÉMARCHE DE CULTURES DU CŒUR 13

Karine Lacôme, Béatrice Bertrand

Créée en 1998, l'association nationale Cultures du Cœur regroupe un réseau de 34 associations départementales. Leurs actions s'inscrivent dans les politiques de lutte contre l'exclusion, pour un « égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture ». Cultures du Cœur 13 organise 15000 sorties et activités culturelles en partenariat étroit avec 210 structures sociales et autant d'organismes culturels. Elle assure la coordination régionale pour les six départements de la Région Sud PACA et bénéficie des soutiens de l'État (DRAC, Préfecture, Justice) et des collectivités locales (Région Sud PACA, Conseil départemental 13…), ce qui témoigne de la reconnaissance que le champ politique accorde aux problématiques et savoir-faire de notre association.

Pas plus que l'usage du terme « culture », celui de « diversité » ne saurait être défini et fixé d'une manière unifiée. Et d'ailleurs, entre les deux concepts, lequel l'emporterait sur l'autre ? La diversité n'est-elle pas partie intégrante de la culture ? Et celle-ci n'est-elle pas un passage obligé pour lire la grammaire de la diversité ? Leurs champs respectifs sont si intimement reliés, liés. On voit bien qu'il serait vain de tenter un commentaire de l'un sans faire référence à l'autre…

Cette « alliance objective » entre culture et diversité peut se décliner en problématiques dont la plupart recouvrent les chantiers de Cultures du Cœur. Nous nous limiterons à quelques points forts souvent relevés par nos partenaires de terrain, parmi lesquels figurent la crainte de ce qui est « loin et éloigné », sa lente découverte et son apprivoisement, la reconnaissance de l'Autre à travers la sienne…

Omniprésente, la « gestion des multiples » est en effet l'un des marqueurs forts auxquels sont confrontés ces chantiers : diversité des publics exclus et des structures sociales, variété des « terrains » allant des cités de Marseille jusqu'aux zones rurales aux spécificités très marquées, offre éclectique des programmations culturelles proposées par les lieux partenaires.

LES CHANTIERS DE « SORTIES CULTURELLES » : DÉCOUVRIR, COMPARER, PARTAGER

Les problématiques liées à la diversité sont présentes à tous les moments et niveaux de nos actions. Depuis la « simple sortie » à un spectacle jusqu'à la pratique d'une discipline artistique, en passant par les ateliers de parole ou d'écriture, les personnes sont individuellement confrontées à la culture de l'Autre, à des codes qu'ils vont découvrir et « comparer » aux leurs.

Les publics invités par l'intermédiaire de Cultures du Cœur sont, dans leur majorité, des personnes et familles vivant dans une précarité sociale, et discriminées de fait. Pour eux, les places de spectacle restent chères. Au-delà, les barrières symboliques – celles du regard sur soi, sur l'Autre, sur les lieux de l'Autre… – apparaissent plus fortes, notamment avec les lieux de la culture : « ce n'est pas pour moi, c'est comme les Galeries Lafayette, je passe devant mais je ne rentre pas ».

Assister à un spectacle pour la première fois, c'est se confronter à la diversité en côtoyant, le temps d'une soirée, des personnes à l'allure, aux comportements et langage différents, qu'on ne fréquente pas dans sa vie quotidienne. C'est aussi découvrir les codes des lieux de culture. En tant que spectateur, certes, mais pas dans la passivité.

Ce moment d'observation de l'Autre, souvent baigné d'émotions partagées, fait tomber les représentations : l'Autre n'est finalement pas si différent, il n'est plus inquiétant (« là où l'on a ri, il riait aussi »). Il y a tout, sauf de la passivité, dans la réception de l'œuvre présentée : la confrontation de sa « culture » avec les personnages et situations montrés est déterminante, positive dans tous les cas, que l'on ait aimé ou détesté ce que l'on a vu. Par comparaison, on a pu se resituer, se « reconnaître », se positionner. Il sera temps ensuite de mettre des mots sur ce ressenti et ces découvertes. C'est un aller-retour incessant qui permet déjà d'apprivoiser la diversité. Le travail des « médiateurs », sociaux et culturels, s'avère ici déterminant : ils sont les passeurs.

APPRIVOISER, S'APPRIVOISER… : FAIRE TOMBER LES BARRIÈRES ET LES VIOLENCES SYMBOLIQUES

À partir des ateliers que les médiateurs animent en proposant des sorties, en débattant de leur contenu autant que des modalités pour s'y rendre, en suscitant la parole autour des sorties précédentes, s'instaure un travail lent et patient pour favoriser la découverte et donner envie d'aller dans ces lieux perçus comme interdits, voire menaçants. C'est aussi dans ces espaces que se met en place un travail sur la diversité, à partir d'allers-retours incessants d'une culture à l'autre, de la maîtrise réciproque des codes et des langages, de la lutte contre l'auto-discrimination.

Ce phénomène d'auto-discrimination se retrouve auprès d'un grand nombre de personnes issues de l'immigration, principalement de la 1ère et de la 2e génération, qui sont encore exclues des lieux de culture. Lorsqu'une sortie leur est proposée, une réaction de refus est instinctive. La culture française apparaît comme inintéressante, si différente de leurs pratiques culturelles d'origine, des musiques savante et populaire écoutées par leur groupe d'appartenance – celui du village ou de la communauté –, d'une culture de l'oralité, des contes « en rond »… Au-delà de l'exclusion, il s'agit d'une auto-discrimination et, en même temps, d'une discrimination de l'Autre dont les comportements semblent « non conformes » à ceux que l'on considère comme bienséants.

Ces critères sont intériorisés. Il faut se protéger, s'en tenir à son « territoire » et à ses pratiques habituelles ; « faire groupe » autour des mêmes musiques, des mêmes bars, des mêmes pieds d'immeubles. Ne pas sortir loin, ailleurs, permet de ne pas être déstabilisé. S'y ajoutent des formes plus anodines de discrimination et d'auto-discrimination : « ça c'est pour les filles », « c'est pour les jeunes », « c'est pas pour des vieux comme nous », ou au contraire « c'est un truc de vieux », « c'est pour les riches ».

C'est souvent avec stupeur, puis fierté, que les personnes découvrent, sur une « scène officielle », que des textes, des musiques, des poésies issues des cultures de l'immigration peuvent être à la fois si semblables et si différents. La diversité est à l'œuvre ainsi que le sentiment d'appartenance.

Avec ces publics, l'organisation des sorties induit un travail sur la diversité. Les sorties au théâtre proposées par les ateliers Cultures du Cœur du CCAS de Marseille, en direction de personnes au RSA, réunissent des publics qui ne se côtoyaient jamais : des personnes de plus de cinquante ans et des jeunes, des personnes d'autres communautés, hommes et femmes ensemble. Là où il n'y avait qu'évitement de l'Autre, sont nées solidarité et amitiés. Elles se sont renforcées ensuite par l'écriture d'une pièce sur leurs parcours et leurs origines, présentée sur scène en 2019 à l'issue d'un atelier-théâtre d'une année.

ATELIERS SPÉCIFIQUES DE RÉFLEXION ET D'ACTION, LA LUTTE CONTRE LES DISCRIMINATIONS…

Cultures du Cœur 13 a entrepris un travail de réflexion et d'actions, soutenu par l'État, pour lutter contre les différentes discriminations, notamment celles dues au genre, à la religion ou à la nationalité. Nous sommes dans un département où communautés arméniennes, comoriennes, corses, italiennes, algériennes, pieds-noirs, et plus récemment africaines, toutes issues des vagues migratoires ininterrompues depuis le début du XXe siècle, se côtoient sans forcément « vivre ensemble » et dans la méfiance les unes des autres. Et chacune de ces communautés s'est retrouvée confrontée – ou est confrontée – à celle des Marseillais dits « de souche ». Le repli a souvent été le recours. Les plus jeunes générations ont parfois adopté les « rejets » de leurs parents et/ou grands-parents et c'est une source de tensions sociales.

Aussi, pour lutter contre ce qui est ici un processus discriminatoire fort, au-delà de l'exclusion sociale partagée, des projets avec des compagnies de théâtre ont été mis en place, accompagnés d'ateliers de médiation et de débats à destination des jeunes mais aussi de professionnels travaillant en quartiers prioritaires et « politique de la ville ».

Un projet a été monté en direction de travailleurs sociaux avec la compagnie Mémoires Vives, à partir d'archives sur la guerre d'Algérie, sur la mémoire collective et les processus de discrimination. Contre l'antisémitisme, le racisme et les fanatismes, un autre projet fonctionne chaque année à partir de parcours organisés sur le site mémorial du Camp des Milles. Ce travail sur notre Histoire, notamment dans ces deux projets, celle liée à la déportation des juifs et des républicains espagnols, celle liée à la rétention des Harkis, suscite une réflexion importante sur la violence et la haine – et les mécanismes d'engrenage qui y mènent – et a souvent permis un changement radical des représentations méprisantes et erronées de l'Autre.

Un autre projet encore abordait la discrimination liée au genre, en partenariat avec le collectif *Manifeste Rien* et la Protection Judiciaire de la Jeunesse, à partir de témoignages de femmes et autour de la pièce *La domination masculine* (Pierre Bourdieu /Yacine Tassadit). Artistes et anthropologues intervenants accompagnaient des groupes de 15-18 ans pour mettre en mots leurs ressentis et débattre des représentations et clichés sexistes.

C'est, à chaque fois, grâce à l'intervention d'artistes (slameurs, auteurs, chorégraphes, ou graffeurs) que peut avoir lieu ce passage si essentiel à l'expression, à cette appropriation des mots ou d'un autre vocabulaire qui tout à la fois apaise et rapproche.

PART CROISSANTE DE LA CULTURE DANS LA FORMATION DES TRAVAILLEURS SOCIAUX, UN VŒU ATTENDU…

Ces ateliers spécifiques sont nombreux et divers, nous n'en avons cité que trois. Ils touchent un nombre limité d'individus et l'on ignore leur portée réelle sur le long terme. Ils réclament cependant, de la part des travailleurs sociaux comme des artistes engagés à leurs côtés, un investissement en temps et en énergie très important.

Lorsque des travailleurs sociaux ont pu obtenir du temps de travail sur ces projets, avec des artistes et médiateurs culturels, leurs propres représentations du monde de l'art et de la culture en ont été profondément modifiées. Ils essaient ensuite d'intégrer ces pratiques à leur travail quotidien. On pourrait attendre que les centres de formation des travailleurs sociaux accordent davantage de crédit et de place à la culture mais c'est encore peu le cas. Cela reste l'un des facteurs de blocage pour multiplier ce type d'actions si bénéfiques à la lutte contre les discriminations.

POUR CONCLURE….

La diversité, dans ce qu'elle a de plus « total », comme fait social au sens anthropologique du terme, est la clé de voûte de toutes nos actions. C'est l'essence même et l'existence de notre association. Comment pourrait-il en être autrement ? La diversité recouvre, en effet, l'ensemble des grandes humanités : le regard porté à l'Autre – que ce regard soit droit, baissé ou fuyant – ; la capacité à se rapprocher ou à s'éloigner de lui, par le toucher ou le ressenti ; l'échange gratuit ou réciproque ; la discussion ; le soutien et la solidarité permettant de lutter contre l'enfermement et le rejet ; la connaissance liée à la reconnaissance ; et enfin le partage, l'âme de notre association, qui devrait entrer davantage de plain-pied parmi les « canons » de la diversité !

Karine Lacôme
Directrice Cultures du Cœur 13

Béatrice Bertrand
Vice-présidente Cultures du Cœur 13

POUR UN AUTRE RÉCIT DE LA DIVERSITÉ

scène nationale de Marseille

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

RENCONTRE PUBLIQUE, LE ZEF SCÈNE NATIONALE DE MARSEILLE / OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

3 NOVEMBRE 2020

Au cours des trois dernières décennies, nos représentations de la diversité ont beaucoup évolué. Cette notion renvoie désormais à une pluralité de questions. Pourquoi et comment protéger et mettre en valeur les expressions et les droits culturels des minorités ? Comment faciliter la prise de conscience de la diversité culturelle à travers la diversité artistique ? De quelle manière prendre soin de la mémoire des habitants comme d'un patrimoine à transmettre au plus grand nombre ? Pourquoi prendre en considération les revendications de genre ? Ce questionnement s'appuiera largement sur le territoire marseillais, tout en sollicitant d'autres situations.

Au cœur de la région Sud, Marseille porte l'imaginaire d'une ville cosmopolite et le mythe d'un laboratoire du vivre-ensemble, dans l'entrelacs de ses villages urbains. Les expérimentations et aventures artistiques qui y sont menées permettent-elles d'articuler diversité et identités de manière apaisée ? Comment les « *noyaux villageois* » de Marseille, ses quartiers populaires, conjuguent-ils reconnaissance de la diversité et unité de la cité ? À la lumière de la crise sanitaire qui nous bouleverse, quels seraient les exemples à suivre d'une politique de la relation à l'Autre qui prennent en compte l'universalité des droits de l'être humain, tout comme la réappropriation du vivant ?

Des ateliers et tables rondes discuteront de ces questions, des prestations artistiques seront également présentées lors de la rencontre proposée par le ZEF et par l'Observatoire des politiques culturelles à l'occasion de son 30e anniversaire (partenariats en cours de construction).

© Yohanne Lamoulère/Tendance Floue

Chocolate, Consolat-Mirabeau, 2014

LES *ARCHIVES INVISIBLES* : RÉVÉLER LES RÉCITS HABITANTS AU CŒUR D'UNE BIENNALE

Entretien avec **Joana Monbaron**
Propos recueillis par **Sylvia Girel**

Proposé par le volet éducation et médiation – rebaptisé *Tiers Programme* – de la biennale de création contemporaine Manifesta 13 Marseille, le programme *Archives Invisibles* souhaite introduire un « tiers regard » pour nourrir les discussions sur la construction des représentations symboliques et imaginaires de la ville et des actions qui la façonnent. Les *Archives Invisibles* remettent en question les discours « dominants » produits sur la ville, son histoire, ses mouvements de population grâce aux ressources mémorielles portées par des collectifs citoyens et racontées par un.e artiste invité.e. Entretien avec Joana Monbaron, coordonnatrice du programme.

***L'Observatoire* – Comment êtes-vous arrivée dans cette aventure Manifesta 13 ?**

Joana Monbaron – J'ai une formation en Histoire de l'art qui m'a amenée à m'intéresser au lien entre art et société. N'étant pas française, je n'aborde pas une ville et ses institutions culturelles avec le même regard ni avec la même familiarité. Je suis née et j'ai grandi à Genève, où j'ai fait mes études. Puis, je me suis intéressée aux *Cultural Studies* et j'ai fait un autre master à l'université de Manchester. J'ai eu différentes expériences de travail sur le thème de l'éducation à l'art, notamment dans le cadre de Manifesta 10 à Saint-Pétersbourg. L'équipe de Manifesta 13 cherchait quelqu'un pour accompagner l'étude urbaine menée par l'agence MVRDV, en amont de la venue des commissaires, et pour développer une nouvelle manière d'approcher la ville. Cette étude devait servir de base de réflexion pour la programmation artistique.

***L'Observatoire* – À votre arrivée à Marseille, comment avez-vous appréhendé la ville ?**

J. M. – C'est la première fois que je travaillais avec des urbanistes et des architectes, et c'est une approche très différente de celle existante dans le champ culturel. Cela nous a permis d'avoir une réflexion, voire des frictions, du fait de la vision parfois abstraite et totalisante de la ville que peuvent avoir les urbanistes. Je cherchais l'humain, le social, des formes de résistance aux projets urbanistiques. *L'invention du quotidien* de Michel De Certeau m'a beaucoup inspirée. Pour Marseille, cette entrée par l'urbanisme a été fondamentale. Cela nous a permis de saisir la ville mais aussi les pratiques de ses citoyens. Ce qui n'aurait pas été le cas si j'avais privilégié uniquement l'angle de la production culturelle. À Marseille, j'ai été très impressionnée à la fois par un récit autour des politiques urbaines allant à l'encontre des habitants, mais aussi par les recherches-actions qui sont menées et par les travaux de Michel Anselme ou de Marcel Roncayolo sur l'imaginaire de la ville. C'est à partir de là que nous avons observé la « fabrique » de la culture à Marseille, en rencontrant le tissu associatif, certaines personnalités, afin de comprendre sa politique culturelle. Il était aussi important de porter une attention à ce qui n'est pas financé et qui ne fait pas partie de la culture dite « légitime », ou de rencontrer de petites associations développant d'autres manières de faire.

***L'Observatoire* – La diversité culturelle à Marseille a-t-elle tout de suite figuré parmi vos préoccupations ?**

J. M. – Dans une ville comme Marseille, il est difficile de passer à côté. J'ai découvert que la marche était ici un mode exploratoire privilégié, un « instrument » dont se sont emparés des architectes, des sociologues, des artistes marcheurs[1] pour approcher la ville. Traverser les quartiers Nord et Sud permet de se rendre compte très vite de la diversité culturelle, ethnique et sociale de la ville. À partir de là, plusieurs questions ont émergé : que signifie d'avoir une biennale de création contemporaine aujourd'hui ? Comment fait-on pour travailler avec des publics qui ne sont pas constitués ? Ce sont ces questionnements qui font la particularité de Manifesta. Quand elle prend place dans une ville, elle commence par y établir une cartographie subjective en repérant ce qui existe, tant sur un plan culturel très large que sur un plan urbanistique. Le pôle éducation et

médiation implique des acteurs locaux dans des projets sur le long terme pour qu'ils soient parties prenantes de la production de contenus. Nous formons aussi, au cœur de notre dispositif, une équipe de médiateurs pour définir collectivement l'approche la plus adaptée au programme principal proposé par les commissaires.

***L'Observatoire* – Diriez-vous qu'à Marseille, du fait de cette diversité culturelle, différentes cultures et rapports à la culture peuvent aussi entrer en « concurrence » ?**

J. M. – Oui absolument ! C'est même important d'un point de vue méthodologique. En arrivant à Marseille, j'ai senti qu'il fallait partir du « déjà là ». Plutôt que d'imaginer des projets qui ont pu fonctionner dans d'autres contextes, j'ai pris le parti de venir sans rien proposer et d'apprendre du terrain, en construisant des fils rouges à partir de l'existant. La question de « qui fabrique la culture, qui fabrique le patrimoine » a déjà été beaucoup abordée à Marseille. Je pense en particulier à la coopérative Hôtel du Nord[2], à ce travail sur l'invisibilisation de certains types de patrimoines (ouvrier ou migratoire, par exemple) qui sont un peu mis au second plan.

***L'Observatoire* – On en arrive aux *Archives Invisibles*. Comment est né ce projet ?**

J. M. – L'idée découle des rencontres qui ont eu lieu en 2018, dans le cadre de l'étude urbaine préalable à Manifesta 13, notamment avec des acteurs comme Christine Breton, Shéhérazade Ben Messaoud de l'association MADE in Bassens ou Noureddine Abouakil et Daniel Carrière, deux figures centrales de l'ancienne génération de militants de l'association Un Centre-Ville pour Tous[3]. Dans l'appartement de Daniel Carrière, il y a une pièce dédiée aux archives citoyennes, aux savoir-faire citoyens. C'est le cas aussi chez Christian De Leusse, président de l'association Mémoire des Sexualités. Je me suis alors penchée sur la question de la généalogie des pratiques citoyennes contemporaines à Marseille. Nous avons commencé à établir un cadre, en utilisant Manifesta, une institution culturelle de production et de création contemporaine, comme levier pour imaginer un projet qui partirait des catégories culturelles minorées. On a eu beaucoup de conversations, parfois difficiles, pour déterminer qui intégrerait cette programmation des *Archives Invisibles*. Nous avons aussi réfléchi à un protocole, un code de conduite, sur la manière dont on organiserait les choses, dont on répartirait les moyens alloués et l'« agentivité[4] ». C'est ce qui a constitué la base de notre partenariat avec les 8 structures du projet : l'association des commerçants et artisans de Belsunce (ACAM), les Excursionnistes marseillais, la coopérative Hôtel du Nord, l'association MADE in Bassens, les fondateurs d'Un Centre-Ville pour Tous, la B. Vice Sound Musical School, l'association Mémoire des Sexualités et le collectif Film Flamme-Polygone Étoilé. À partir de là s'est tissé un réseau et a émergé cette question de la diversité culturelle et de sa sous-représentation dans les politiques de la ville de Marseille.

Nous avons eu, par exemple, de nombreuses discussions avec Mohamed Soly M'baé, l'un des fondateurs de la B. Vice Sound Musical School[5] qu'on appelle aussi le « conservatoire du rap » à Marseille. C'est un studio d'enregistrement fondé au début des années 90 à la Savine, tout au Nord de Marseille, qui a joué un rôle très important dans la professionnalisation du champ du hip-hop et, plus largement, dans la reformulation de l'imaginaire marseillais, dans la « mythologie » de la ville dès les années 90. Et malgré tout, la culture hip-hop reste perçue comme un outil de pacification sociale ou comme une offre culturelle réservée aux jeunes des quartiers. La participation de B. Vice aux *Archives Invisibles* était donc importante pour souligner l'apport culturel essentiel de cette « école » en dépit du manque de moyens alloués. Nos échanges avec lui nous ont aussi permis de nous questionner sur notre démarche : quel intérêt ces structures peuvent-elles tirer de cette collaboration avec un évènement « prestigieux » invité par la ville de Marseille ? Et quels effets structurels peut avoir Manifesta si l'on prend véritablement au sérieux les acteurs faisant la réalité culturelle à Marseille ?

***L'Observatoire* – Qu'en est-il des publics face aux *Archives Invisibles* ?**

J. M. – *Les Archives Invisibles* n'ont pas de public constitué à proprement parler. Le public est principalement celui qui fréquente les réseaux de la structure partenaire ou ceux de l'artiste. Il change donc beaucoup d'une séquence d'exposition à l'autre. Le seul public régulier, captif, est constitué des écoliers et de nos voisins de Belsunce comme l'association des commerçants et des artisans. La première exposition *Archives Invisibles #1*, « Place des Investis », autour des archives de l'association des commerçants et artisans de Belsunce, a véritablement donné lieu à une transversalité des publics, du fait des différentes approches proposées par l'artiste Olivier Hilaire. En partant de ce que les habitants du quartier avaient produit à partir des archives, nous avons pu tisser des liens avec le Théâtre de l'Œuvre et avec La Compagnie, et cela nous a permis de fidéliser le public de Belsunce.

***L'Observatoire* – Certains quartiers vous ont-ils plus marqué que d'autres à Marseille sur cette question de la diversité culturelle ?**

J. M. – Oui, je pense à Belsunce, dans le 1er arrondissement, entre la gare et le Vieux-Port, qui a été le lieu d'une rencontre un peu fortuite avec le Comité d'intérêt de quartier (CIQ) et l'ACAM, son président Ali Timizar[6] et sa directrice Thérèse Basse. Ils m'ont parlé de la place Louise Michel et de la volonté, depuis 10 ans, de contrer un projet de réhabilitation car les architectes de France voulaient reconstruire à l'identique un bâtiment rasé pendant la seconde guerre mondiale. En partant de l'usage des habitants, des Chibanis et d'autres membres de la communauté qui s'assoient sur les bancs et viennent profiter du soleil, ils proposaient une autre manière d'aménager la place. La proposition d'Ali Timizar de rebaptiser la place « Louise

Une série de huit séquences d'expositions et de programmes publics se sont déroulés sur un an, de décembre 2019 à décembre 2020 (nouveau calendrier suite à la pandémie du Covid-19).
Les expositions consécutives du programme *Archives Invisibles* sont présentées dans l'espace Tiers QG, un ancien snack attenant à une résidence étudiante situé dans le quartier de Belsunce. La transformation complexe de l'espace a été réalisée par les étudiants de l'école supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée (ESADMM) sous la direction de Cookies, studio de design et d'architecture basé à Rotterdam. https://archivesinvisiblesmarseille.org/a-propos/

Michel » concrétise selon moi ce que Boaventura de Sousa Santos nomme une « réalité surprenante » : une friction de réalités, au potentiel émancipateur, qu'on ne mettrait pas forcément côte à côte de manière spontanée.

***L'Observatoire* – Finalement, il faut aussi penser la diversité culturelle du côté de ceux qui produisent et construisent l'offre culturelle ?**

J. M. – Avec la responsable du pôle éducation et médiation de Manifesta, Yana Klichuk qui est russe et moi-même qui suis suisse-portugaise, conscientes des rapports de domination imprégnant la société contemporaine et notamment le milieu culturel, nous avons décidé d'engager un processus d'action positive (*affirmative action*) pour éviter de n'évoquer la diversité qu'à travers le contenu de la programmation. Il s'agissait de joindre le geste à la parole, en rompant avec la sociologie des « gardiens du temple » de la production culturelle. Notre équipe, constituée de Primavera Gomes Caldas, Maéva Ngabou, Armelle Ambroggi, Amna Guenzoui et Fatima Djambae, est faite uniquement de femmes, d'origines différentes, dont certaines connaissent mieux que nous les problématiques soulevées par les partenaires des *Archives Invisibles*.

***L'Observatoire* – Quelle suite imaginez-vous pour les *Archives Invisibles* ?**

J. M. – Nous n'étions pas tous d'accord sur la suite à donner. Certains souhaitaient faire un livre, mais on a finalement opté pour un site web[7] que l'on a mis en place juste avant le confinement. En plus de la plateforme, il nous semble essentiel que des alliances se créent. Il est important d'être attentif à l'effet structurel que la participation à un évènement « prestigieux » comme Manifesta peut engendrer, notamment du point de vue des financements et de la reconnaissance de certaines pratiques en tant que culture légitime.

***L'Observatoire* – Est-ce que votre manière de travailler, votre conception des publics, de la diversité culturelle a changé avec cette expérience marseillaise ?**

J. M. – Absolument ! Le fait de rencontrer tous ces acteurs, de ne pas arriver en tant que « sachante », m'a permis d'avoir une réflexion sans plaquer de méthode toute prête.

***L'Observatoire* – Pour terminer, parleriez-vous plutôt de « la » diversité culturelle ou « des » diversités culturelles ?**

J. M. – Quand on vient comme moi d'un cursus assez classique d'études en Histoire de l'art, il y a beaucoup de choses à désapprendre comme des automatismes professionnels ou des réflexes intellectuels. Je dirais donc « des diversités culturelles », car c'est la construction culturelle qui est en jeu. Se faire « remettre à sa place », ou être obligée de se décentrer par rapport à sa propre pratique, sont des expériences bénéfiques, même si ça n'est pas toujours plaisant. Cela permet de considérer sérieusement les autres productions culturelles, dans une approche multidimensionnelle, en ayant conscience du rôle central des institutions qui façonnent des subjectivités. Il faut pouvoir perturber ces institutions pour les transformer.

Entretien avec ***Joana Monbaron***
Coordinatrice du Tiers Programme, Manifesta 13

Propos recueillis par ***Sylvia Girel***
Maitre de conférences, Aix Marseille Université, CNRS, LAMES Aix-en-Provence

Les* Archives Invisibles *: révéler les récits habitants au cœur d'une Biennale

NOTES

1– http://www.gr2013.fr/projet-26-mars-2016/
2– https://www.hoteldunord.coop/
3– https://centrevillepourtous.fr/
4– En sciences sociales et en philosophie, l'*agency*, terme traduit par agentivité, notamment au Canada, est la faculté d'action d'un être ; sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer [définition Wikipédia].
5– https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/territoires-de-la-jeunesse-55-soly-mbae-le-bvice-vingt-ans-de-hip-hop
6– http://www.lamarseillaise.fr/marseille/societe/73157-ali-timizar-l-infatigable-conteur-de-belsunce
7– https://archivesinvisiblesmarseille.org/

Les Murs de la L2. Artiste : Seth

© Olivier Metzger

À MARSEILLE, UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE ET SOCIALE INÉDITE : « LES MURS DE LA L2 »

Entre 2014 et 2018, la L2, rocade de contournement du centre-ville de Marseille en construction, ouvre ses murs immenses à des artistes. *Les Murs de la L2* devient le plus grand projet d'art urbain en Europe, constituant une passerelle entre des territoires très différents. Chantier unique en France, il a été conduit avec une volonté de cohésion sociale. Pendant quatre ans, des artistes ont peint des fresques sur ces murs et ont rencontré les habitant.es des quartiers lors d'ateliers artistiques. Une aventure culturelle hors-norme, autour d'une autoroute urbaine toute en couleurs, symbole de liens entre les Marseillais.es.

Marseille, ville-monde, ville-village, s'étend sur 240 km^2. Le projet d'y créer une rocade périphérique remonte aux années 1930. À l'époque, les quartiers Nord et Est étaient encore peu urbanisés. Mais, à partir des années 1960, ils sont le théâtre d'une extension urbaine intense et les terrains destinés à la L2 se retrouvent enserrés dans des quartiers densément peuplés. Après des décennies d'interruption, les travaux reprennent en 2014, à la faveur d'un partenariat public-privé signé avec la Société de la rocade L2. Étant donné la proximité des habitations, outre les travaux de couverture sur certains tronçons, des hauts murs sont érigés le long de l'autoroute urbaine pour atténuer les nuisances sonores ou de pollution pour la population. Censée apporter fluidité à la circulation inter-quartiers et cohésion territoriale, la rocade vient « découper » la ville. Inouk Moncorgé, le directeur de la Société de la rocade L2 décide alors de faire appel à l'association Planète Émergences pour concevoir un projet artistique et passer ainsi de l'effet de coupure du paysage urbain à un lien symbolique. Des artistes sont invités, pendant les travaux, à peindre ces murs immenses.

En octobre 2018, la totalité de la rocade est ouverte à la circulation. Une cinquantaine d'artistes y ont réalisé des œuvres monumentales, tout en conduisant des ateliers pour les habitants.

Dès le départ, l'ambition du projet a été de créer des repères et des points de connexion. Pour y parvenir, Planète Émergences privilégie une approche d'archéologie urbaine et un travail sur les liens sociaux dans les quartiers traversés.

L'art urbain s'impose comme un choix évident, de par ses formes diverses et sa générosité envers le public, il s'inscrit naturellement dans une démarche de médiation favorisant le lien avec la rue. Fruit d'un partenariat exceptionnel entre la société en charge des travaux et Planète Émergences, le projet a puisé sa force dans le lien avec les artistes et les autres structures locales (établissements scolaires, associations de quartier, centres sociaux.) Au-delà de la découverte artistique, les interventions ont aussi permis l'échange autour de l'ouvrage urbain en construction, de sa fonction dans la ville ou des problèmes que le chantier posait au quotidien.

La première inspiration du projet est venue des centaines de graffitis réalisés avant 2014 sur le chantier de la L2 : des murs abandonnés entre les différentes phases des travaux que les graffeurs ont investis. Un terrain d'expérimentation unique en France, dont les œuvres ont été documentées lors de la phase de réflexion.

S'inscrivant dans cette histoire, *Les Murs de la L2* a été conçu comme un laboratoire artistique, croisant des styles très différents, tant sur le plan de la démarche que des techniques utilisées.

Photo : © Laurent Carte

Les Murs de la L2. Artiste : Mégot

Photo : © We are content(s)

Les Murs de la L2. Artiste : Jace

On navigue ainsi entre des univers aussi divers que ceux des graffeurs, peintres, illustrateurs… Les commanditaires ont surtout voulu que le regard singulier de l'artiste urbain soit au centre de la démarche.

Avec *Les Murs de la L2*, les écritures murales dialoguent avec l'histoire et les reliefs de la ville.

Alors que l'autoroute est d'ordinaire un non-lieu de la culture, la L2 a gagné une identité qui en fait un territoire de l'art. En osant la transdisciplinarité entre travaux publics, démarche artistique et lien social, ce projet unique ouvre un nouveau champ des possibles pour l'artiste engagé dans la Cité.

Les Murs de la L2 est un projet culturel au sens large. Il crée du lien, fédère, questionne. Il contribue à renouveler l'imaginaire dans un contexte de changements sociétaux majeurs. Les œuvres sont alors prétextes à l'échange. Chaque réalisation artistique a été ainsi accompagnée d'un volet de médiation, autour d'une rencontre entre l'artiste et les habitants des quartiers traversés, en particulier les plus jeunes.

À partir des inspirations et influences de l'artiste, les ateliers mêlaient histoire de l'art, nouvelle approche de la géographie locale et découverte de techniques artistiques (écritures, glacis, pochoir, graff…). En parallèle, des chantiers éducatifs ont été menés avec des jeunes déscolarisés ou à la recherche d'un emploi. Ils se sont initiés à l'art mural tout en se pliant à un environnement de travail, pour favoriser leur insertion professionnelle.

À l'heure où le monde devient ville et la ville devient monde, *Les murs de la L2* ouvre les horizons.

Si la participation des artistes locaux a été d'emblée au cœur du projet, il était aussi évident qu'il fallait regarder au-delà de la scène locale. Émergents ou confirmés, de renommée locale, nationale ou internationale, ils et elles ont fait s'exprimer l'art urbain contemporain sur les *Murs de la L2* : Dire 132, STF Moscato, PM, Noyps, TKO, Gamo et Difuz, YZ, L'Atlas, Lek & Sowat, Jace, Seth, L'Outsider, Jean Faucheur, Laurent Carte, Module de Zeer, Brez, Alfe…

Le projet a suscité nombre de questions sur la diversité et les porosités de l'art urbain. Il a d'ailleurs retenu l'attention du ministère de la Culture, qui lui a consacré une exposition dans ses murs. Une manière de réaffirmer la nécessité d'une politique culturelle de proximité et d'inscrire l'art au cœur de la lutte contre la relégation sociale et territoriale.

Le projet, financé en grande partie par la Société de la Rocade L2 et les soutiens publics de Planète Emergences, a occasionné des rencontres peu banales entre des artistes, des ouvriers du BTP, des éducateurs, des écoliers… qui ont débouché sur des échanges enrichissants pour les uns et les autres.

Dans le milieu de l'art urbain, ces alliances sont regardées diversement. Si certains y voient un débouché économique intéressant et parfois stimulant pour les artistes, d'autres pointent un risque d'affaiblissement du mouvement.

Via cette expérience inédite, on réaffirme en tout cas l'utilité sociale de l'art dans la ville : ce travail artistique et social permet une réappropriation des territoires par leurs usagers, ainsi qu'un éveil à la création contemporaine pour le plus grand nombre. C'est un moyen de renouveler l'appel à la démocratisation culturelle, comme à repenser la place de l'art au sein des territoires urbains les plus enclavés ou défavorisés.

Caroline Séguier
Directrice de Planète Émergences

LE PUBLIC, GRAND OUBLIÉ DES POLITIQUES CULTURELLES EN FAVEUR DE LA DIVERSITÉ

Maxime Cervulle

La politique de diversité s'est construite sur un postulat implicite : l'idée que la promotion de la diversité dans les représentations médiatiques et culturelles contribuerait à renforcer la cohésion sociale et à faire reculer le racisme. La question du public, et surtout des effets qu'ont sur lui ces représentations, est ainsi au principe même de l'action publique sur ce terrain. Le public apparaît toutefois comme le grand oublié des politiques culturelles en faveur de la diversité. En particulier parce qu'elles reposent sur une connaissance partielle des publics des médias et de la culture, et occultent la complexité des processus de réception.

La notion de diversité constitue désormais un terme clé des politiques culturelles. Depuis le discours du Président Jacques Chirac en 2005, inaugurant l'entrée de ce thème dans le vocabulaire et l'action politiques, la préoccupation publique vis-à-vis de la diversité n'a cessé de progresser. Dans le champ de la culture, elle s'exprime d'abord avec l'élargissement des missions du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) qui comprennent désormais l'obligation de « contribuer aux actions en faveur de la cohésion sociale et à la lutte contre les discriminations en veillant à ce que la programmation des éditeurs de services de radio et de télévision reflète la diversité de la télévision française » (loi du 31 mars 2006 pour l'égalité des chances). Suite à cela, le CSA commande deux rapports sur la mesure de la diversité à la télévision[1], qui ouvriront la voie à la mise en place d'un Baromètre annuel de la diversité, évaluant la part respective des « locuteurs blancs » et « non-blancs » dans les contenus télévisuels. En 2007 est créée la Commission Images de la diversité, pilotée conjointement par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) et le Commissariat Général à l'Égalité des Territoires (CGET). Cette commission soutient chaque année autour de 150 projets cinématographiques, audiovisuels ou multimédias, en leur octroyant des aides à l'écriture, au développement, à la production et à la distribution (CGET et CNC, 2016). La politique de diversité franchit une nouvelle étape en 2015, d'abord avec la création, au sein du ministère de la Culture, d'un poste de haut fonctionnaire en charge de la diversité, puis avec la création d'une mission Diversité et égalité au sein du secrétariat général. En parallèle, le ministère sollicite, auprès de l'Association française de normalisation (AFNOR), le label « Diversité ». Le ministère de la Culture a été la première administration publique à obtenir, en 2019, ce label qui « indique l'engagement effectif et volontaire d'un organisme pour promouvoir la diversité en prévenant les discriminations »[2]. Sous l'impulsion de Fleur Pellerin, la politique de diversité s'étend au spectacle vivant, à partir de 2015. Le ministère demande aux cinq théâtres nationaux de s'engager à leur tour dans le processus de labellisation AFNOR. Il crée, enfin, un Collège de la diversité constitué de personnalités qualifiées et chargé de formuler des recommandations en vue d'une meilleure prise en compte dans la politique culturelle de la « diversité des expressions, des territoires et des acteurs »[3].

Ce qui frappe d'abord, lorsqu'on considère cette politique de diversité, c'est le flou définitionnel qui accompagne ce terme, particulièrement manifeste dans la feuille de mission du Collège de la diversité. On peut toutefois penser que ce trouble dans la définition même du terme explique en partie son succès institutionnel. Moins frontal que le concept de discrimination, le terme de diversité apparaît sans doute d'abord utile aux acteurs institutionnels en raison de sa capacité d'euphémisation. Il présente ensuite l'avantage de pouvoir être arrimé à l'histoire des politiques culturelles, et de relier ainsi un fil entre la valorisation de la pluralité des disciplines artistiques et des esthétiques (diversité des expressions), la politique de décentralisation culturelle (diversité des territoires) et la lutte contre les discriminations dans le secteur de la culture (diversité des acteurs).

Un examen des étapes clés du développement de la politique de diversité et de ses principaux instruments fait

ensuite apparaître son caractère éclaté et l'hétérogénéité des dispositifs mis en place dans les différents secteurs. Ainsi, le dispositif de « mesure de la diversité » à la télévision ne trouve pas d'équivalent s'agissant des films ou de la programmation des lieux de diffusion du spectacle vivant – quand bien même des associations de professionnel·le·s du secteur telles que le collectif *5050 pour 2020* ou *Décoloniser Les Arts* réclament ce type d'étude. Autre exemple : on ne trouve pas, dans le secteur du spectacle vivant, de commission dont les financements seraient fléchés « diversité », contrairement à ce qui existe pour les productions audiovisuelles, cinématographiques et multimédias. La cohérence d'ensemble est pour le moins difficile à percevoir et, en l'absence d'objectifs généraux clairement établis, la stratégie et les moyens mis en œuvre par la politique de diversité dans le champ culturel semblent difficiles à apprécier.

Bien qu'elles soient particulièrement hétérogènes, les différentes modalités d'application de cette politique de diversité dans les secteurs du cinéma, de l'audiovisuel et du spectacle vivant laissent cependant entrevoir une caractéristique commune : le rôle paradoxal qu'y occupe la question des publics. À première vue, les publics apparaissent comme l'horizon de la politique de diversité : c'est pour eux et en leur nom qu'on prétend œuvrer, en valorisant les diverses composantes de la société française pour préserver la cohésion sociale. La fonction explicitement attribuée au cinéma et à la télévision dans ce cadre est celle d'une capacité à transformer les consciences. Il s'agirait, comme l'exprime Alexandre Michel qui fut président de la Commission Images de la diversité, d'employer à bon escient le « pouvoir de l'image »[4] pour défaire l'emprise du racisme sur la société française. Côté spectacle vivant, l'objectif visé est d'abord celui d'un élargissement de la démocratisation culturelle en assurant l'égalité d'accès aux œuvres quelles que soient l'origine ou la situation des publics à l'égard de la migration[5]. Cette préoccupation pour les publics reste cependant parfaitement abstraite – ce qui limite sérieusement l'efficacité de la politique de diversité, mais aussi les possibilités d'évaluer cette efficacité.

PRENDRE EN COMPTE LA RÉCEPTION ET LES EXPÉRIENCES DE PUBLIC

Tout se passe comme si les institutions en charge de concevoir et d'appliquer cette politique considéraient les représentations médiatiques et culturelles indépendamment du sens que leur attribuent les publics, des usages ordinaires qu'ils en font et de la place qu'elles occupent dans leur existence. Autrement dit, le point aveugle de la politique de diversité, ce sont les enjeux de la réception. Les films, émissions de télévision ou spectacles n'ont pas un sens intrinsèque qu'il suffirait de dévoiler avec des outils adaptés pour en faire la critique ; ils ne prennent sens que dans la rencontre avec leurs publics.

C'est ce qu'ont montré successivement des travaux d'importance capitale dans les domaines de la théorie de la lecture (par exemples les écrits de Wolfgang Iser), de la sociologie des médias (les recherches de Ien Ang ou Dominique Pasquier) et des sciences de l'information et de la communication (les travaux de Daniel Dayan). Les productions culturelles et médiatiques sont interprétées différemment en fonction de caractéristiques sociodémographiques telles que la catégorie socioprofessionnelle, le niveau de diplôme, le genre ou le fait d'avoir ou non déjà fait l'expérience du racisme[6].

Les interprétations sont aussi fonction de la proximité plus ou moins grande des publics avec l'objet de la représentation. Ce n'est pas la même chose de regarder un reportage du journal de 20h sur le quotidien des « banlieues » quand on y habite soi-même ou qu'on les connaît seulement par le prisme du petit écran. Les interprétations dépendent aussi des contextes de visionnage : voir une publicité en famille ou à l'université dans un cours de sémiotique oriente nécessairement le sens de lecture. Enfin, les interprétations que font les publics des représentations culturelles ou médiatiques reposent sur une sensibilité individuelle façonnée par l'expérience. L'appartenance à un espace culturel particulier ou les phénomènes d'identification à un groupe jouent un rôle important, que cette appartenance soit formelle (être membre d'un parti, d'un syndicat, d'une association) ou informelle (s'identifier à une subculture ou revendiquer une identité minoritaire). Le public que dessine la politique de diversité n'a pas cette épaisseur sociologique. Le public auquel s'adresse implicitement la politique de diversité est une pure abstraction, un « homme moyen » dont la sensibilité, l'inscription dans des cercles de sociabilité et les dispositions à l'interprétation sont purement et simplement évacuées.

Pour que la politique de diversité fasse sens, il faut pourtant qu'elle tienne compte des différents publics et de leurs relations spécifiques aux objets culturels et médiatiques.

La mesure de la diversité dans les représentations et la lutte contre les discriminations dans les entreprises ou institutions médiatiques et culturelles ne sauraient épuiser à elles seules les visées d'une « politique de diversité ». Celle-ci doit également prendre en considération le processus de réception et ses logiques sociales. Recentrer la politique de diversité sur la question des publics impliquerait d'abord, pour les secteurs cinématographique et audiovisuel, de s'interroger sur la perception effective que différents types de publics ont de l'état de la diversité sur les écrans. Se reconnaissent-ils, en fonction de leur situation sociale et de leur trajectoire biographique, dans les représentations qu'on leur offre ? Et quel rôle jouent leurs pratiques de consommation culturelle et médiatique dans la formation de leur vision de la société française ?

Ce type d'enquête pourrait utilement compléter les études quantitatives sur la diversité à la télévision, en évaluant les éventuels écarts entre la perception ordinaire de la diversité dans les médias par divers groupes sociaux et le portrait objectivé qu'en donne le Baromètre du CSA. On peut sur ce point formuler une hypothèse : plus les publics ont été directement confrontés au racisme au cours de leur vie, plus ils pourraient considérer que la télévision figure trop peu ou représente mal les minorités ethnoraciales.

Bien qu'elle sous-tende l'action publique en faveur de la diversité, cette hypothèse n'a pas encore été confirmée. Aussi notre connaissance des modes de consommation de la télévision par les publics appartenant à un groupe minoritaire, les tactiques d'évitement des contenus dérangeants qu'ils peuvent développer ou le regard même qu'ils portent sur les formes de « promotion de la diversité » sont-ils encore trop méconnus. Comment les films ou programmes télévisés soutenus par la Commission Images de la diversité sont-ils par exemple reçus par les premiers publics concernés ? Y perçoivent-ils des figures ou récits stéréotypés ? Sans ce type d'enquête, il est là encore difficile de prétendre à l'efficacité de la politique de financement mise en œuvre, du moins sur le plan des objectifs de « cohésion sociale » et de « lutte contre les discriminations » dans le domaine de la culture.

PENSER LES CONFLITS D'INTERPRÉTATION DU RACISME DANS LA CULTURE ET LES MÉDIAS

Réorienter la politique de diversité autour de la question des publics signifie aussi prêter attention aux interprétations conflictuelles des productions médiatiques ou culturelles.

Le plus souvent, lorsque des publics en situation minoritaire s'organisent pour dénoncer un film, un spectacle ou une émission de télévision dans laquelle ils décèlent une part de racisme, on leur oppose une fin de non-recevoir. Dans ces contextes de controverse, il n'est pas rare que les acteurs professionnels voire institutionnels rétorquent aux publics contestataires qu'ils « n'ont pas compris », qu'ils « interprètent mal », qu'ils « sont trop sensibles ». Des cas comme ceux des spectacles *Exhibit B* (en 2014) et *Les Suppliantes* (en 2019), de films comme *Bande de filles* (en 2014), ou de sketchs télévisés comme « Les Chinois » de Gad Elmaleh et Kev Adams (en 2018) en sont l'illustration. Les impératifs de défense de la liberté de création et de la liberté d'expression, qui motivent les prises de position de certains acteurs professionnels et institutionnels en défense de ces productions, sont indiscutables. Pour autant, ils ne doivent pas empêcher que se noue un dialogue avec les publics qui perçoivent certaines images et certains discours comme l'expression d'une violence à leur encontre.

Ces dernières années, le traitement médiatique des controverses autour de tels œuvres ou programmes télévisés ont trop souvent donné l'impression d'opposer deux camps : comme s'il y avait d'un côté les défenseurs de la liberté d'expression et de l'autre des censeurs en herbe. On peut voir les choses autrement : celles et ceux qui se mobilisent contre une œuvre qu'ils jugent raciste le font précisément car ils ont le sentiment d'être effacés du paysage médiatique et culturel, que les contenus n'ont pas été pensés pour eux, qu'ils ne s'y reconnaissent pas, qu'on ne laisse pas de place à l'expression du type d'expérience sociale dont ils sont porteurs. Ainsi, déconsidérer radicalement ces publics, les dépeindre en censeurs ou en incompétents qui « n'ont rien compris » comporte de grands risques, précisément ceux-là mêmes que la politique de diversité est pourtant censée prévenir : un risque de redoublement de l'expérience d'altérisation, un risque de rupture vis-à-vis des institutions qui leur opposeraient ce discours et un risque de décohésion sociale.

Mettre les publics au centre de la réflexion fait bouger notre regard sur le racisme dans les représentations culturelles et médiatiques. Cela ne veut pas dire que la mesure quantitative de la diversité et l'analyse qualitative des récits, des imaginaires et des stéréotypes ne sont plus utiles. Cela veut plutôt dire qu'elles doivent toutes deux être systématiquement adossées à une enquête sur la perception qu'en ont les différentes catégories de public.

La perception même de ce qui est raciste dans une émission ou un film – dès lors que le contenu ne tombe pas dans le champ du droit pénal en ce qu'il relèverait de « l'incitation à la haine raciale » – est sujet à débat. Ces débats ont d'ailleurs eu tendance à se démultiplier durant la dernière décennie, sous l'effet croisé d'un renouvellement générationnel de l'activisme culturel antiraciste, de conflits autour de la définition du racisme parmi les acteurs associatifs et du développement de nouveaux modes de diffusion du jugement et de la critique amateur sur les réseaux socionumériques. Ces débats semblent effrayer une partie des acteurs institutionnels et professionnels, qui craignent pour l'autonomie de la création et de la programmation. Bien qu'ils soient parfois âpres, ces débats ont pourtant une vertu : ils sont un lieu d'expérimentation politique collective, où différents publics apprennent ensemble, dans le désaccord, à réfléchir aux raisons mêmes pour lesquelles ils perçoivent ou non une représentation comme raciste. Par le dilemme qu'ils posent, de tels débats confrontent chacun à sa propose sensibilité au racisme médiatique ou culturel. Ils opèrent donc comme autant de situations de pédagogie publique antiraciste, grâce auxquelles on apprend ce qui, dans nos propres représentations du monde social, efface la sensibilité et l'expérience de l'Autre.

Est-il vraiment utile de trancher ces débats ? Et peut-on, par exemple en tant que chercheuse ou chercheur, leur donner une réponse définitive, en affirmant que telle représentation

serait raciste quand telle autre ne le serait pas ? Sans doute peut-on au mieux retracer des généalogies et identifier des récurrences : donner à voir ce que tel film emprunte à l'imagerie orientaliste, souligner la manière dont tel programme télévisé répète des stéréotypes coloniaux, caractériser l'emprunt par tel spectacle de procédés de monstration historiquement racistes comme le « *blackface* » ou le zoo humain. Quelle que soit la manière dont elle prétendrait clore le débat, une telle interprétation fondée sur une analyse esthétique, historique ou culturelle des représentations n'épuise toutefois en rien les possibilités de lecture et les rapports multiples que les publics entretiendront avec ces œuvres. Il s'agit donc de ne pas écraser, sous le poids d'une interprétation faisant figure d'autorité, la réalité des usages et lectures que déploient divers types de publics. L'exemple donné par la chercheuse états-unienne bell hooks est à ce titre particulièrement éclairant[7]. Relatant son expérience de petite fille noire face aux films hollywoodiens avec lesquels elle a grandi dans les années 1950 et 1960, elle se remémore son attachement émotionnel intense face à des personnages de femmes noires que l'histoire du cinéma a pourtant désormais identifiés comme profondément stéréotypés et légitimant le racisme institutionnel. Bien que de tels personnages puissent être vus comme porteurs d'une charge politique dévastatrice, aux yeux de cette jeune fille trouvant peu de ressources d'identification, ils ont – contre toute attente – joué un rôle positif. Ils l'ont accompagnée, parce qu'elle les a lus et interprétés dans un sens qui lui permettait d'y trouver un réconfort. Ils étaient des supports d'identification dans un contexte de pénurie d'images et de récits avec lesquels se construire.

LE DROIT DE REGARD DES PUBLICS

La politique de diversité ne saurait être digne de ses ambitions si elle ne situe pas, au cœur de sa réflexion et de son action, les publics dont elle prétend valoriser les expériences de vie. Il s'agit donc de regarder ce monde d'images, de sons et de mots tel que les expérimentent les différents publics : ceux qui s'accommodent de l'éventail de rapports au monde que présentent les représentations médiatiques et culturelles, mais aussi et surtout ceux qui en déplorent l'étroitesse et la contestent, tout en trouvant des manières de composer avec elle. Composer avec un univers de représentations dans lequel on ne trouve pas tout à fait sa place, c'est affirmer un « droit de regard ». Ce droit de regard est d'abord un droit d'interpréter par-delà les limites mêmes que le « texte » semblerait imposer, le droit de s'approprier des représentations, d'en faire trésor même si elles n'ont pas été pensées pour nous, que nous n'en sommes pas les publics privilégiés. Ce droit de regard est aussi un droit d'inventaire sur ce qui se trouve occulté dans le paysage culturel et médiatique : un droit de dire les absences, de protester pour que les invisibles puissent apparaître. C'est de ce double droit de regard que doit procéder une véritable politique de lutte contre les discriminations dans le champ médiatique et culturel.

Maxime Cervulle
Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 8 et codirecteur du Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation (CEMTI). Il est notamment l'auteur de l'ouvrage Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias *(Éditions Amsterdam, 2013) et le coauteur de* Cultural studies : théories et méthodes *(Armand Colin, 2018).*

Le public, grand oublié des politiques culturelles en faveur de la diversité

NOTES

1– Marie-France Malonga, *Présence et représentation des « minorités visibles » à la télévision française*, rapport au CSA, Paris, 2000 ; Éric Macé, *Représentation de la diversité dans les programmes de télévision*, rapport remis à l'Observatoire de la diversité dans les médias audiovisuels du CSA, Paris, 2008.
2– AFNOR, « Le label diversité : un engagement concret pour prévenir les discriminations », https://www.afnor.org/actualites/le-label-diversite-un-engagement-concret-pour-prevenir-les-discriminations/ (consulté le 29 janvier 2019).
3– Collège de la diversité, *Promouvoir la diversité dans le secteur culturel*, Paris, ministère de la Culture, 2017.
4– CNC, *Images de la diversité. Bilan 2007*, 2008, p. 6.
5– Karine Gloanec Maurin (2006), « Mission Diversité : feuille de route et actions en cours », document de travail, ministère de la Culture, 26 juillet 2016.
6– Voir notamment David Morley, « The *Nationwide* Audience: Structure and Decoding », in David Morley et Charlotte Brunsdon, *The Nationwide Television Studies*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 117-302.
7– Bell hooks, « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators », in *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, p. 115-131.

DOUCE FRANCE… UN PUBLIC, DES PUBLICS / UNE DIVERSITÉ, DES DIVERSITÉS ?

Christophe Blandin-Estournet

De plus en plus souvent adressée, la question dite « de la diversité » charrie son lot de présupposés et de lieux communs, oscillant entre mauvaise conscience et déni de situations ; s'épargnant une objectivation parfois délicate et inconfortable de ce que dit cette question de nos contextes sociaux comme de nos pratiques culturelles. Par évidence locale, autant que par convictions, la question des diversités est, depuis 2013, un axe structurant du projet de la Scène Nationale de l'Essonne, située à Évry-Courcouronnes et Ris-Orangis.

Le 15 juin 1985, Place de la Concorde, Rachid Taha, leader du groupe de punk-raï-rock *Carte de séjour,* forçant un accent de blédard entonne « Douce France ». Plantant de façon ostensible le stéréotype de l'immigré, sa provocation entraîne une vive réaction du public. Il apostrophe alors la foule des manifestants : « J'ai le droit de toucher à votre patrimoine ? Y'en a qui ne sont pas d'accord ? ». Devenue culte, de quoi cette version de la chanson de Charles Trenet est-elle encore l'expression 35 ans plus tard ? Cédant à la dictature de l'émotion, masquant quelques refoulés identitaires ou culpabilités déplacées, la période post-attentats 2015 témoigne d'un certain état de la France : la dégradation, voire la disparition d'un creuset commun minimum à même de faire société. La diversité y apparaît autant comme un symptôme que comme un symbole.

UN CONTEXTE SINGULIER

Issue des utopies urbaines et des nécessités économiques de l'après-guerre, la Ville nouvelle d'Évry-Courcouronnes comme les grands ensembles de Grigny ou Ris-Orangis incarnent une histoire emblématique : axiome d'un nouveau vivre ensemble autant que tentative de réponse à une demande massive d'habitat. La décentralisation culturelle s'est saisie de ce mouvement d'urbanisation en implantant une scène nationale au cœur d'un centre commercial (Évry-Courcouronnes) et au pied des tours (Ris-Orangis) : hypothèse d'une proximité physique garante de démocratisation culturelle ?

Aujourd'hui intégré dans un ensemble plus vaste, l'agglomération Grand Paris Sud, ce territoire se distingue par quatre caractéristiques fortes :

- une population très jeune, avec une démographie plus proche du Brésil ou de l'Algérie que de la France ;
- un territoire socio-économiquement dévasté, avec près de 20 % des foyers en dessous du seuil de pauvreté et la commune la plus pauvre d'Île de France ;
- une grande distance (méfiance ?) avec l'appareillage institutionnel, qui n'est fréquenté qu'*a minima* et par obligation comme l'enseignement, les dispositifs sociaux ou les services de justice ;
- des habitants majoritairement issus de ce que l'on nomme aujourd'hui « diversité »[1] ou « minorités visibles »[2].

C'est dans ce contexte que la Scène Nationale de l'Essonne a déployé un « projet situé », abordant ces caractéristiques, par une objectivation de son environnement, sans jugements de valeurs, à l'opposé des démarches hors-sol ou décontextualisées. Les composantes structurantes de la communauté locale, identifiées comme inévitables, ont mené à des actions adaptées (programmation, projets…), particulièrement pour la diversité.

LE PUBLIC, LES ARTISTES, L'ÉQUIPE

À l'installation d'un nouveau projet pour la scène nationale en 2013, un des premiers objectifs affichés était : « une fréquentation à l'image de son territoire ». Il s'est agi alors de mettre en œuvre une continuité entre la cité, riche d'une centaine de nationalités, et les lieux de (re)présentation. L'ambition était de rompre avec un constat local (et national) établissant des institutions culturelles en véritables machines à blanchir : rupture de couleurs entre Africains subsahariens, Caribéens, Indo-asiatiques et Maghrébins, qui arpentent le centre commercial ou

Photo : © Mathieu Miannay

Projet Rumeurs Graphiques : Benoit Bonnefrittte et Fred Fivaz

les quartiers environnants, et le public habituel (?) d'une salle de spectacle, d'un blanc très largement dominant.

Élément structurant d'un projet situé, la proximité apparaît comme un point de départ incontournable, qui doit faire l'objet d'une double attention. Principe de réalité de ces territoires, il convient d'installer une proximité physique des propositions culturelles : entre modes de transports inadaptés (horaires du soir) ou contraintes de vie familiale, nombre de personnes, essentiellement des femmes, sont empêchées dans leur fréquentation des salles de spectacles. Nécessaire, mais insuffisant, ce rapprochement physique n'a de sens que s'il est accompagné d'un travail de proximité symbolique : désacralisation de l'institution culturelle, projets d'implication…

La scène nationale a installé un programme « Près de chez vous », offrant un possible artistique éloigné des images attachées aux scènes nationales : en Centre social ou Maison de Quartier, dans les établissements scolaires et les réseaux de la petite enfance, au sein des équipements médicaux ou médicosociaux, au siège des associations locales comme des établissements de justice…. Ce programme de proximité ne saurait faire l'économie des conditions de vie dans ces territoires aux relégations multiples : dégradation des habitats, dilution du service public, éloignement des centres de vie sociale valorisée, stigmatisation médiatique, zones d'insécurité…. Ainsi le choix de visiter la totalité du territoire, physique et symbolique, témoigne qu'elle s'adresse à tous ses résidents et suppose des modalités de présentation des œuvres adaptées à ces réalités (espaces, esthétiques, maîtrise linguistique…).

Pour la construction de chaque saison, la scène nationale est attentive à une programmation traduisant la diversité. Plus conséquent dans le théâtre que dans la musique ou la danse, ce déficit de visibilité peut être parfois abordé au risque d'amalgame ou de stigmatisation, à l'exemple des cultures urbaines en « programmation alibi » pour la place des minorités visibles. Sous couvert d'une diversité affichée, se déclinent parfois des objectifs différents. Ainsi accueillir des œuvres issues du champ des cultures du monde, relève de choix esthétiques, alors que la pertinence artistique d'une programmation d'artistes issus de la diversité se double d'un engagement plus politique, en écho avec la réalité sociodémographique du pays. Dans ces choix de programmation se joue aussi la capacité miroir pour le public, comme possibilité de s'identifier, en donnant à voir des spectacles faits d'auteurs et interprètes autres que monochromes ou uniquement assignés à des rôles racisés. Au-delà de la programmation, cette attention aux créateurs issus de la diversité est à l'œuvre dans le choix des artistes associés au projet de la scène nationale.

Consciente de l'importance de la mise en adéquation de ses responsabilités sociales et de ses convictions ou actions,

la Scène Nationale de l'Essonne a fait le choix d'intégrer, au sein de ses différents services, des jeunes issus de la diversité de son territoire (CDI ou stages longs, CDD ou apprentissage…) gardant à l'esprit que l'origine sociale reste le premier facteur d'exclusion en matière d'accès à l'emploi.

LE RISQUE D'ETHNICISATION D'UNE QUESTION SOCIALE

Si nombre de questions liées à la diversité sont spécifiques, elles ne sauraient s'analyser hors d'une situation plus globale, de l'état historique et politique de la France au XXIe siècle. Parmi les préalables à l'espace commun de la Cité ou de la République, se trouve l'accès aux mêmes services (publics ou non) que le reste de la nation. Or, les populations issues de la diversité sont majoritairement concentrées dans les quartiers populaires ou banlieues qui souffrent d'un déficit ou d'une dégradation d'équipements ou de services.

L'analyse des discriminations, en ce qu'elles portent atteintes au principe d'égalité ou traduisent un déni des identités, révèle des paradoxes douloureux et compliqués : comment, en exprimant un désir de reconnaissance, les individus ou groupes minoritaires oscillent-ils entre revendication du droit commun et prise en compte identitaire réparatrice ? Comment aborder un changement de paradigme majeur ? Les populations issues de la diversité étaient hier composées en grande partie de personnes intégrées socialement (travail), mais non culturellement (absence de maîtrise de la langue). Aujourd'hui, elles sont culturellement intégrées (nées et scolarisées en France), mais ne le sont plus socialement (chômage, position sociale) ?

Autant que la couleur de la peau, les origines sociales et les conditions économiques jouent comme apriori d'une mise à l'écart majeure dans la non-fréquentation des lieux institutionnels, dont ceux de culture.

Si l'évolution de la fréquentation de la scène nationale mériterait d'être affinée (public individuel et groupes, spectacles dans l'espace public ou en salle, jeune public…), elle ne saurait se réduire au seul paramètre de la place des minorités visibles. D'autres questions persistent quant à la fréquentation des lieux culturels par les classes populaires : de l'intégration des codes sociaux, censés régir les situations de spectacles (du bon usage du silence ou des portables…), aux coûts économiques sur un territoire de grande pauvreté…

Quand Nelson Mandela accéda au pouvoir en Afrique du Sud, en 1995, il installa la « *Truth and reconciliation commission* », pour une sortie apaisée de l'apartheid. Cette expérience de justice restaurative permit de recenser toutes les violations aux Droits de l'Homme depuis 1960, pour une possible réconciliation nationale entre victimes et auteurs des exactions. À situation extrême, dispositif extraordinaire… de quoi nous inspirer ?

Christophe Blandin-Estournet
Fabricoleur de culture
Directeur de la Scène nationale de l'Essonne

Douce France… Un public, des publics / Une diversité, des diversités ?

NOTES

1– Entre idéal républicain et réalité démographique, la France limite fortement le recours aux statistiques ethniques, conformément à l'article 6 de la Loi de 1978 « Informatique et libertés », pour n'en permettre qu'une utilisation très encadrée. Depuis plusieurs années, divers mouvements comme le CRAN (Conseil Représentatif des Associations Noires de France), portent ces concepts de diversité ou de minorités visibles : référence faite à une origine nationale (ou celle de ses parents) différente du pays de résidence. On désignerait ainsi les immigrés non européens, les personnes nées dans les départements d'Outre-Mer (DOM) et leurs enfants.

2– Yazid Sabeg et Laurence Méhaignerie dans *Les oubliés de l'égalité des chances - Participation, pluralité, assimilation ou repli ?*, janvier 2004, Institut Montaigne, situaient ces minorités visibles à 8-9 millions d'individus (5 à 6 millions de Maghrébins, 2 millions de Noirs et 1 million de personnes originaires du monde asiatique) soit près de 15 % de la population métropolitaine, il y a 16 ans.

« POURQUOI NOUS SOMMES LÀ »

Entretien avec **Salah Amokrane**
Propos recueillis par **Lionel Arnaud**

La mémoire des habitants des quartiers populaires a longtemps fait partie des parents pauvres de la politique culturelle française. Contre cette amnésie, Tactikollectif développe depuis plus de vingt ans une action culturelle originale qui affirme la contribution des immigrés à la vie culturelle de la France. Directeur de l'association, Salah Amokrane revient sur la façon dont lui et ses anciens copains du quartier des Izards à Toulouse sont parvenus à imposer des espaces de diffusion et de participation culturelle, aptes à contrecarrer les stéréotypes misérabilistes associés aux populations immigrées. Et à faire émerger d'autres façons d'envisager la culture populaire.

***L'Observatoire* – Comment est née l'association Tactikollectif ?**

Salah Amokrane – Nous avons créé Tactikollectif en 1997 dans le sillage d'une histoire associative plus ancienne qui avait démarré dans les années 80, dans le contexte d'émergence du mouvement dit « des beurs », les marches pour l'égalité et contre le racisme, la seconde génération de l'immigration, la question des quartiers et des cités en France… et, finalement, les prémices de la politique de la ville. Cette première aventure associative, baptisée Vitecri, qui avait vu le jour dans le quartier des Izards à Toulouse, a duré une quinzaine d'année. C'était une association locale, de proximité, qui menait déjà un travail d'action culturelle, d'animation socioculturelle, et qui avait vu naître en son sein le groupe Zebda. C'est grâce à Zebda, qui a sillonné les routes et les chemins de France pour aller faire des concerts, que nous avons pu nouer des contacts avec d'autres acteurs au niveau national. En 1995, après avoir organisé nos premiers festivals tels que *Ça bouge au Nord*, on a mis un terme à cette première aventure associative. Vitecri incarnait les revendications des années 1980, comme je l'ai rappelé, mais peu à peu on a eu envie de signifier très clairement qu'on n'était plus des immigrés, qu'on appartenait à un pays. C'est ce qu'on appelle « la fin du mythe du retour ». Au bout d'un moment, à la fois par lassitude et dans un contexte de confrontation aux institutions, notamment locales, on a voulu devenir une association politico-culturelle d'affirmation citoyenne, avec les mêmes ressorts sur la question de l'égalité, et aussi l'envie d'amener une nouvelle forme d'éducation populaire, de contribuer au combat de la gauche et des progressistes, sans tourner le dos à notre histoire. En 1997, on a donc décidé de créer Tactikollectif, avec l'ambition de ne plus être une association localisée, au sens géographique du terme, tout en restant très attachés à notre ville et au quartier dans lequel on a grandi. On souhaitait, notamment par le biais de l'action culturelle, défendre l'idée que l'égalité sociale et l'égalité des droits sont un seul et même combat, avec ce point d'appui qu'était Zebda.

***L'Observatoire* – Mais pourquoi créer votre propre association ? Cela signifie-t-il que, dans le Toulouse des années 1980-1990, il n'y avait pas d'offres en matière culturelle et socioculturelle dans vos quartiers ?**

S. A. – Dans les années 1980, on est des ados, on a entre 16 et 18 ans. Cette dynamique associative se crée avec le soutien d'éducateurs, de travailleurs sociaux qui repèrent le potentiel et le besoin d'expression d'un groupe de jeunes dans le quartier. Ce n'était pas totalement spontané, et c'est particulièrement important de le rappeler dans le contexte actuel. Dans un premier temps, ils nous ont vraiment accompagnés et, surtout, ils nous ont permis de nous autonomiser. Et puis l'offre existe à Toulouse : il y a des centres culturels et socioculturels, mais les mouvements de type centres sociaux ou MJC sont moins importants que dans d'autres régions. Il y a aussi une vie culturelle, musicale, très riche. Moi, par exemple, dans les années 1980, j'évoluais de manière tout à fait informelle dans des milieux où on écoutait beaucoup de reggae, de punk, de rock.

Ce qui a contribué à l'émergence de cette histoire-là, ce sont donc des adultes qui, à un moment donné, ont été capables de voir que des jeunes issus de l'immigration, dans un quartier populaire, avaient envie de se bouger. À ce moment-là, c'est vraiment la seconde génération de l'immigration qui s'exprime. On voit émerger quelque chose de singulier qui traduit une nouvelle question de société à prendre en compte.

***L'Observatoire* – Quelles sont les activités qui, justement, singularisent le travail mené par Tactikollectif ?**

“Peu à peu on a eu envie de signifier très clairement qu’on n’était plus des immigrés, qu’on appartenait à un pays. C’est ce qu’on appelle la fin du mythe du retour.”

S. A. – Notre histoire a plus de vingt ans d’existence maintenant, il y a donc eu plusieurs phases qui s’entrecroisent et plusieurs allers-retours. D’une façon générale, il s’agissait de travailler sur la transmission de la mémoire : celle des luttes et celle des immigrations à travers la musique. Nous avons commencé par la production d’albums, notamment *Motivés ! Chants de lutte* (1999) qui est un album fondé sur un répertoire de chants de luttes de différents pays et traditions. L’idée était de dire : pourquoi les militants de gauche et d’extrême gauche ne s’approprient-ils pas leur patrimoine musical ? Pourquoi en reste-t-on à des slogans durant les manifs alors que des chansons ont accompagné les gens au combat ? Une dizaine d’années plus tard, avec l’album *Origines contrôlées* (2007), on est cette fois-ci sur un répertoire de chansons de l’immigration algérienne des années 1940 et 1980. L’idée est toujours, à travers des expressions musicales, de pouvoir faire comprendre qu’il faut renverser nos stéréotypes sur les immigrés. Il y avait notamment un regard un peu misérabiliste sur les vieux, qu’on appelle maintenant les Chibanis, comme s’ils n’avaient rien transmis à leurs enfants...

Quand on parle d’immigration, avec ce répertoire-là, et notamment cet album-là, on dit : ne pensez pas que nos parents, la première génération de l’immigration, étaient juste des « bêtes de chair et de somme », tout juste bons à aller au chantier, à faire des ménages. Ils avaient une pensée, des émotions, un être culturel et politique. Les albums et les concerts – en grande partie avec les équipes de Zebda, Mouss et Hakim… – nous ont permis de soutenir d’autres types de projets et des artistes qui sont particulièrement liés à notre histoire. On a coproduit, par exemple, l’album de Thomas Jimenez et de son groupe El Comunero, en hommage aux chants des Républicains espagnols (2008). On a aussi coproduit l’album *Il y a un Pays… Palestine* (2003), avec une association parisienne, qui est un recueil de chansons créées avec des Palestiniens mais aussi par solidarité…

Nous avons développé d’autres activités comme l’organisation d’évènements culturels ou de festivals. Que ce soit aux Izards, dans les années 1990, ou avec Tactikollectif par la suite, on a toujours considéré que le festival était un outil très intéressant permettant de créer des espaces. On a longtemps espéré, dans les années 1990, que la Ville de Toulouse accepte de nous donner un lieu permanent, du fait de notre histoire, de nos réseaux, etc. Mais comme nous n’avons pas réussi à l’obtenir, ces festivals ont été les démonstrations de ce que l’on souhaitait faire… Au début, c’était surtout des gros festivals de plein air, comme *Ça bouge… encore* en 2001 et 2002, (avec 30 à 50 000 entrées payantes) avec des têtes d’affiche prestigieuses comme Manu Chao, Cheikha Remitti, LKJ, Noir Désir, Yvette Horner, les Massilia… Ensuite on est passé à autre chose avec le festival *Origines contrôlées* qui propose de réfléchir directement aux questions d’histoire et de mémoire de l’immigration. Non pas pour se tourner vers le passé mais pour comprendre les questions contemporaines de société liées à la lutte contre les discriminations, à la question de l’égalité. Ça a été l’un des premiers festivals en France, à partir de 2003, où l’on pouvait croiser des approches scientifiques de chercheurs, d’historiens, de sociologues, avec des expertises militantes, habitantes, des artistes... Nous voulions que se confrontent les savoirs, les émotions, les revendications autour des questions de mémoires, et que ça produise un espace de débats pour déconstruire ces enjeux… Le festival est un outil intéressant parce qu’il permet de créer un espace-temps avec une programmation artistique, où des gens différents se croisent. C’est une autre activité de Tactikollectif qui fait notre spécificité, qui structure notre temporalité.

On a aussi peu à peu avancé vers une forme de revendication patrimoniale. Au-delà de la mémoire, de l’Histoire, le patrimoine joue un rôle important dans la construction d’un récit commun, pas seulement celui des descendants d’immigrés mais celui de l’ensemble de la société française. L’idée c’est non seulement la mémoire, l’Histoire, mais aussi le patrimoine pour impacter le récit commun, en disant « ces chansons dont je vous parle – *Origines contrôlées* par exemple – ce n’est pas de la musique d’Algérie, c’est de la musique de France ». De la même façon qu’on peut aujourd’hui parler de « langues de France» indépendamment des langues régionales. S’il y a des locuteurs de langues berbère ou wolof en France, depuis deux ou trois générations, c’est bien le signe que ce sont des langues d’ici… Sur le terrain des luttes, il est intéressant aussi de croiser les expériences. Derrière ce qui est parfois devenu des slogans tels que « Les quartiers ne sont pas un désert politique » ou « L’immigration n’est pas un désert culturel », il faut mettre au pot commun des mobilisations sociales nos héritages d’enfants de l’immigration. C’est un autre enjeu patrimonial. Il y a eu de nombreux

Graphisme Atelier Vif / Delphine Cordier & Téo Nguyen. Photo : coll. Zidelmal © Tactikollectif / Ville de Toulouse, 2019

Exposition « Ô blédi, ô Toulouse »

travaux de recherche sur l'histoire de l'immigration depuis les années 1980 – notamment ceux de Gérard Noiriel, Pascal Blanchard, Françoise Vergès, etc. – mais la mémoire des quartiers liée à l'histoire de l'immigration reste principalement abordée à travers une grille de lecture sociale, et assez rarement à travers l'histoire des cultures et des politiques culturelles. Nous sommes là aussi pour révéler des besoins sociaux, pour devancer des questions, inciter au travail et à la recherche du point de vue de l'histoire culturelle. Nous ne sommes pas chercheurs, mais on peut alerter ces chercheurs sur tel ou tel aspect qui mérite une attention particulière. C'est cette démarche qui nous a amenés à susciter, non pas un travail de recherche à proprement parler, mais des temps de discussion, avec des séminaires et des débats, pour essayer de croiser les regards, entre chercheurs, institutions patrimoniales, culturelles, militants, artistes…

***L'Observatoire* – Quelles sont vos relations aujourd'hui avec la Ville de Toulouse ? Bénéficiez-vous d'une meilleure reconnaissance ?**

S. A. – On a réussi à s'imposer, en mettant en valeur nos compétences, notre capacité à mener des projets, à produire de la ressource, à construire un modèle associatif, économique et culturel. On ne peut pas le contester, c'est évident. En vingt ans, on a produit des albums, des évènements culturels. On est présents sur le terrain. S'agissant du travail de mémoire, l'évolution est intéressante. En 2004, lors du premier festival *Origines Contrôlées*, la plupart des politiques et des financeurs étaient assez réticents à l'idée qu'on organise des rencontres sur la question de l'histoire et de la mémoire coloniales. Ils avaient la trouille de tout ça, pensaient qu'en gros on allait « remuer la merde ».

Aujourd'hui, 15 ans après, on a présenté une exposition sur l'histoire de la présence maghrébine à Toulouse de 1945 à 2000, coproduite par la Ville de Toulouse, en plein centre-ville et dans la plus grande médiathèque de la ville, la Médiathèque Cabanis. Non seulement on l'a fait, mais, en plus, la Ville a produit l'exposition, l'a accompagnée avec une importante campagne de communication et elle l'a fait avec des acteurs culturels identifiés comme étant d'une autre couleur politique que la sienne. Donc je pense que oui, on a réussi à imposer ça. On n'est pas seulement perçus comme des affreux gauchistes, même si ça arrive encore un peu, mais comme des acteurs culturels capables de jouer le jeu de l'intérêt général. À l'inverse, certaines personnes ont été un peu surprises que nous ayons accepté de faire cette exposition avec la Mairie de Toulouse, étiquetée à droite. Mais pour nous, proposer ce projet qui vise à élucider l'histoire de la présence des Maghrébins à Toulouse permet d'envisager plus largement la question du logement, des expressions culturelles, des expressions politiques… Ce n'est pas une démarche communautariste. Avec l'historienne

Naïma Yahi, spécialiste de l'histoire culturelle des Maghrébins en France et commissaire scientifique de l'exposition, nous avons proposé un scénario que la Ville a accepté et qui a remporté un gros succès auprès du public. Ça a été une réussite, parce qu'on a pu mettre en place notre système, avec une expo en centre-ville, un programme dans les réseaux des bibliothèques de quartiers et les réseaux artistiques et culturels de la ville, avec des rencontres, des débats, des conférences, des chansons, tout ce qu'on veut… On a donc occupé l'espace pendant trois mois avec plus d'une trentaine d'événements !

***L'Observatoire* – Comment conciliez-vous votre implantation à Toulouse, au plus près des habitants des quartiers populaires, et votre volonté de faire bouger les lignes au niveau national ?**

S. A. – Ce qu'on constate c'est que lorsqu'on propose des activités – que ce soient des rencontres, une programmation artistique ou musicale – ce sont souvent des propositions qui peuvent réellement intéresser tout le monde. C'est le cas de cette exposition qui a clairement intéressé aussi bien les habitants des quartiers que le public lambda de la médiathèque (la Mairie de Toulouse avance le chiffre de 200 000 visiteurs). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il était intéressant de la faire dans ce lieu. Les médiathèques sont des lieux de culture populaire très importants et souvent négligés dans les milieux culturels. C'est pour ça aussi qu'on a parlé de *présence maghrébine* et non d'*immigration*, car ça permettait d'élargir le point de vue sur ce que c'est d'être maghrébin. Dans le récit, il était par exemple question des juifs, du rapatriement des Harkis… et il était surtout question de Toulouse. Quand on parle du Mirail, des Izards ou d'Arnaud Bernard à un habitant ou à quelqu'un qui a grandi dans les quartiers du centre-ville de Toulouse, il ne faut pas oublier de lui parler de sa ville. Nous ne voulions pas qu'il y ait de distinction entre les quartiers et le reste de la ville, ou même entre Toulouse et ce qui se passe ailleurs en France. Quand tu habites à Mantes-la-Jolie ou à Clichy, tu peux difficilement dire que tu es « de Paris ». Mais quand tu habites aux Izards ou au Mirail, tu peux te dire « de Toulouse ».

De façon générale, sur les quartiers, on accompagne les initiatives des habitants, via le soutien à des associations d'habitants ou l'hébergement de projets. Par exemple, on soutient la possibilité d'un média de quartier avec le webjournal gratuit *Chouf Tolosa*, dont le comité de rédaction réunit une dizaine d'habitants issus des quartiers populaires de Toulouse, afin de proposer un récit différent de celui des médias dominants, loin des clichés, et qui s'intéresse aux réalités vécues par les habitants. Alors bon, c'est sûr, la France est construite comme ça : tu es local ou national… Il y a une maladie française que je constate régulièrement. Quand je vais voir le CGET (Commissariat général à l'égalité des territoires) par exemple, si j'organise un gros séminaire ou un gros festival, avec une programmation nationale – parce que je fais venir des gens de partout et que ce que je vais produire je vais le diffuser partout – et bien si c'est à Paris c'est national, et si je fais exactement la même chose, à la virgule près, à Toulouse, c'est local. C'est terrible…

Entretien avec ***Salah Amokrane***
Directeur de Tactikollectif

Propos recueillis par ***Lionel Arnaud***
Professeur des Universités en sociologie
(LaSSP/Université Toulouse3)

QUESTIONS IDENTITAIRES, REVIVALISME RELIGIEUX ET DIVERSITÉ CULTURELLE

Damien Saverot

Les débats contemporains autour de la notion d'identité, tant dans sa dimension politique que religieuse, constituent un véritable « embarras » intellectuel pour les sociétés occidentales. L'objectif de préservation voire d'affirmation de la diversité socio-économique, culturelle ou religieuse, mais aussi celle des identités, est un élément majeur de ce conflit qui traverse le monde libéral contemporain. Marqueur d'une nouvelle « crise des grands récits »[1], l'émergence de nouvelles identités politiques et religieuses questionne particulièrement la pérennité du modèle français – tiraillé entre un idéal universaliste historique et des tentations multiculturelles plus récentes.

LA MONTÉE D'UN MULTICULTURALISME « À LA FRANÇAISE »

C'est au moment de la marche pour l'égalité de 1983, dite « Marche des beurs », que la question de l'inclusion réelle des populations d'origine immigrée fait irruption dans le débat public hexagonal – pour ne plus le quitter. Cette marche faisait suite à une décennie de tentatives d'organisations politiques autonomes[2] au sein de la première génération de l'immigration postcoloniale. L'année 1983 signe la naissance d'une deuxième génération, à la fois française et militante, dont l'existence ne pouvait plus être éludée par l'ordre politique. Face à la question montante des inégalités entre citoyens, le gouvernement français a pu chercher à récupérer ce « mouvement beur » en développant un nouveau discours public axé sur la notion de diversité. Cette dernière se veut une réponse inclusive en réaction à un racisme perçu comme une caractéristique culturelle ou morale, et non politique : si l'ignorance a mené au racisme, alors la diversité culturelle mènera à la tolérance.

Pourtant prometteuses et attendues par toute une frange de la population, les politiques publiques mises en œuvre pour affirmer la diversité ont essuyé de nombreux échecs depuis la création de SOS Racisme par Julien Dray et Harlem Désir[3]. Dans le même bureau présidentiel où François Mitterrand avait accueilli les marcheurs de 1983, il reçut, trois ans plus tard, ces deux nouvelles figures du Parti Socialiste pour convenir ensemble d'une stratégie nationale – la réponse du gouvernement attendue par les « beurs ». L'objectif électoral inavoué de cette nouvelle organisation était de favoriser la création d'un vote beur qui bénéficie au PS, couplé à un contexte de montée du Front National divisant la droite républicaine. L'institutionnalisation de l'antiracisme fit entrer en politique certaines figures du mouvement beur, tout en marginalisant également une autre partie de ses militants, à la recherche de nouvelles formes de mobilisation.

La logique de l'antiracisme institutionnel est habitée par une *doxa*[4] selon laquelle la culture, au sens de l'éducation, est la réponse la plus appropriée à l'intolérance et à l'exclusion. Ce postulat est selon nous le fruit d'une construction historique, propre au vécu de l'Europe occidentale : un peuple éduqué et cultivé, conscient des épisodes douloureux de son Histoire (Holocauste, colonisation), ne pourrait pas, par essence, tenir des propos racistes, voter pour l'extrême droite et rejeter une frange entière de sa population. En termes de politique publique, cette doctrine de la diversité s'incarne par un objectif simple : l'intégration socio-économique de la population d'origine immigrée, couplée à une politique culturelle adéquate, devrait permettre de réduire le chômage et les discriminations.

Concrètement, les médias promeuvent une série de figures publiques issues du mouvement beur[5], constituant un *groupe de référence*[6] pour l'ensemble de la population immigrée. La sous-culture beur devient progressivement partie intégrante des références françaises *mainstream*[7].

Toutefois, la notion de diversité, décrite comme la matrice dont seraient issues ces populations, ne semble

jamais questionnée ni débattue par la classe politique. L'usage du lexique lié à la diversité apparaît comme une posture rhétorique, permettant d'évoquer pudiquement la question de l'immigration, de l'intégration et des banlieues. La diversité se construit donc historiquement comme liée à cette politique publique. Ce discours dénote un impensé de la part de l'État ; elle est en ce sens une prénotion[8], un lieu commun constamment évoqué sans être jamais défini. À la faveur de cet impensé, certains courants politiques et religieux vont s'intéresser à ce nouveau mouvement issu de la diversité pour lui proposer de nouvelles formes d'identité.

LE REVIVALISME RELIGIEUX, GARANT D'UN ENRACINEMENT IDENTITAIRE ?

En 1985, un acte à la fois anecdotique et symbolique semble anticiper une nouvelle orientation possible pour le mouvement beur. La transformation du local SOS Avenir Minguettes en mosquée par Toumi Djaïdja, figure centrale de la première marche, marque à cet égard un tournant. Sur le chemin de la quête identitaire des jeunes beurs, l'islam apparaît comme un nouveau repère idéal et commun. Entre 1979, âge de la révolution islamique iranienne qui suscite la curiosité de la part des populations musulmanes en Occident[9], et 1989, première affaire des « voiles de Creil », une partie du mouvement beur s'oriente vers un retour au religieux. Agissant comme une forme de théologie de la libération, ou comme moteur d'un processus politique révolutionnaire, la religion musulmane leur apparaît comme un héritage commun à tous, bien que parfois non transmis, qu'il s'agit de se réapproprier en allant le chercher directement dans les sources.

Les courants religieux revivalistes ont toujours eu conscience de l'importance d'affirmer une identité strictement définie afin de donner des repères solides aux nouveaux croyants[10]. Cette identité religieuse agit comme une forme d'*habitus* – que ce dernier soit transmis par l'autorité spirituelle ou bien qu'il soit produit par le croyant lui-même. Cet objectif de se « montrer croyant » pour une personne de culture musulmane était déjà incarné par les *Tablîghi Jamâ'at* actifs dès la première génération de l'immigration postcoloniale dans les quartiers populaires, traduisant l'affirmation extérieure de cette identité spirituelle[11]. De même, le phénomène d'islamisation de la deuxième génération fonctionne à la faveur de cet impensé de la diversité : une partie du mouvement beur se tourne progressivement vers un islam scripturaire, parfois éloigné de l'islam d'oralité parentale.

> "L'usage du lexique lié à la diversité apparaît comme une posture rhétorique, permettant d'évoquer pudiquement la question de l'immigration, de l'intégration et des banlieues."

Dans la région lyonnaise, où s'est construit le projet de la Marche, puis progressivement dans la plupart des grandes villes françaises (Paris, Marseille, Lille, Strasbourg, Toulouse notamment), se sont développées des associations islamiques locales et des commerces de littérature religieuse. L'Union des Organisations Islamiques « de » France (et non plus « en » France) – appellation prise en 1989 par l'UOIF – tente de représenter, au niveau national, les multiples associations musulmanes nées sur le sol français. Ce besoin identitaire est perçu comme une opportunité pour les États du Maghreb qui cherchent à se positionner sur la question. Ces derniers se veulent les intermédiaires entre un État français dépassé par la question, mais comprenant que le sujet est désormais un enjeu de politique intérieure, et une population en quête de religiosité. De même, la Société des Frères Musulmans, dont la doctrine légaliste a inspiré le lancement de l'UOIF, se présente comme porte-parole de cette nouvelle génération, affirmant vouloir concilier francité et islamité.

L'adhésion à l'islam peut donc être considérée à cet égard comme une manière de s'intégrer, en reléguant des aspects déterministes – origine socio-économique, ethnique, géographique – à un niveau secondaire[12]. Après 1989 et l'apparition de la question du voile dans le débat public français, la question des identités religieuses devient toutefois un point particulier sur lequel la classe politique française, notamment à gauche, peine à se positionner. De tradition anticléricale, en réponse à une chrétienté perçue comme bourgeoise et dominante, elle se trouve brusquement désarçonnée face à la religion d'un nouveau prolétariat d'origine immigrée dont elle méconnaît les nouveaux *habitus*.

Cette gêne au sein de la gauche occidentale se mue progressivement en fracture. De la première affaire du foulard en 1989 à loi de 2004 sur le port de signes religieux à l'école, soit la première réponse législative, quinze années se sont

écoulées. Si les mouvements antiracistes français se distinguent progressivement entre universalistes et postcoloniaux, un mouvement islamique politisé et unifié émerge en parallèle, au nom de la défense du même public sociologique. Il introduit dans le débat une notion centrale, pierre angulaire d'une pensée nouvelle : la question de l'islamophobie, traduisant selon ce courant les excès d'une laïcité perçue comme ciblant particulièrement la religion musulmane. Cette montée de l'islam, assorti de ces nouvelles notions, questionne l'identité même d'une France laïque, marquée tant par son histoire chrétienne que post-chrétienne. Existe-t-il une réponse séculière au *haqq*[13] ? Quelle est la portée réelle de cette nouvelle religion que l'on ne veut pas quantifier ou analyser par peur d'exacerber des tensions déjà prégnantes ?

Face à une politique nationale perçue comme restrictive à l'égard du religieux, et notamment du fait musulman, une réification et une essentialisation de l'identité islamique s'opèrent à la fois dans le débat public et dans l'imaginaire collectif de certains Français de confession musulmane. Arborer une identité musulmane peut être perçu comme relevant d'une quête spirituelle – mais aussi désormais d'une position politique – afin d'affirmer publiquement une identité pleinement religieuse face à une société dont le réflexe ordinaire est de reléguer cette dimension dans la sphère privée.

LA DIVERSITÉ D'OPINIONS, DE CROYANCES ET D'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DES COURANTS IDENTITAIRES ET DU RADICALISME

Au sein même de la communauté musulmane, la question de ce rapport à la croyance et à la sphère publique est également bouleversée par la montée du courant salafiste en France, particulièrement dans les années 2000. Fidèle au principe d'unicité divine (*tawhid*) dont il tire une interprétation restrictive, ce mouvement nie une grande partie des postulats sur lesquels reposent la diversité : mixité et égalité femme-homme, diversité des croyances et des pratiques au sein de l'islam (chiisme, soufisme), possibilité d'être à la fois musulman et citoyen votant dans le cadre d'une élection, etc.

Dans le contexte d'une fracture grandissante entre la France et les communautés musulmanes, ces entrepreneurs religieux et identitaires tentent d'obtenir une influence grandissante sur la « troisième génération ». À la faveur de son aspect résolument universaliste – négation du tribalisme et des différences ethniques, ouverture aux convertis, refus de différencier les musulmans par pays d'origine et rejet des écoles juridiques traditionnelles – le salafisme tente paradoxalement de créer une unité culturelle au sein de l'*oumma*[14]. Bien que cela puisse paraître paradoxal, c'est en refusant la diversité d'opinions, de croyances et d'identités que le salafisme propose une véritable *weltanschauung*[15] unique à laquelle chacun peut adhérer, en suivant à la fois son orthodoxie et son orthopraxie. Même dans ses franges les plus radicales, le salafisme existe en tant qu'univers de référence culturelle[16] dans lequel baigne le croyant. Il existe donc une culture *salafi*, dont l'objectif est de devenir la norme au sein de la communauté musulmane. Cette dernière entrant toutefois en contradiction avec les règles de la société française, le courant *salafi* promeut l'opportunité de la *hijra* pour chaque croyant – l'émigration vers une terre d'islam – dénotant son incapacité à obtenir une hégémonie complète sur les consciences musulmanes tant que ces dernières vivent en France.

> "Cette communauté imagée d'une France demeurant blanche et chrétienne se reconstruit à partir de la montée d'un islam perçu comme étranger et rétif à la sécularisation."

Parallèlement, les débats sur l'identité nationale initiés au milieu des années 2000 – et les tollés qu'ils provoquent – montrent que cette demande identitaire concerne également d'autres groupes sociaux et politiques résolument opposés à la diversité, notamment à droite mais également chez des populations initialement peu politisées. Une partie du camp populiste prend, à partir de cette décennie, un tournant que l'on peut qualifier d'identitaire. Les militants cherchent en effet à réintroduire dans le débat la question des racines de la France, les « souches », face à l'entrée en politique des Français issus de l'immigration, issus des « branches ». Cette communauté imagée[17] d'une France demeurant blanche et chrétienne se reconstruit à partir de la montée d'un islam perçu comme étranger et rétif à la sécularisation.

Le milieu des années 2000 sert de point de départ pour ce renouveau identitaire français. À la fois héritier du nationalisme traditionnel, des penseurs de la *Nouvelle Droite*[18], et d'un idéal ethniciste, il se diffuse à la suite d'une série d'événements polarisant le débat public. La loi de 2004 sur les signes religieux à l'école, le débat sur les apports positifs de la colonisation française en outre-mer en 2005, ou encore les émeutes des quartiers populaires en octobre de la même année en sont des phénomènes cristallisants. Ce renouveau identitaire se construit aussi à travers la diffusion de nouveaux paradigmes politiques dans la littérature militante,

tels que celui d'Eurabia forgé par l'essayiste égypto-britannique Bat Ye'or en 2005 ou par le concept de Grand remplacement, repopularisé par l'écrivain et militant d'extrême droite français Renaud Camus dans *L'Abécédaire de l'in-nocence* en 2010.

Dans une acception stricte de l'identité française, également définie comme « chrétienne » par les militants issus de courants catholiques, « païenne » pour les néo-paganistes ou encore « laïque » par les militants originellement républicains, l'identitarisme de droite s'oppose ainsi à la diversité sous toutes ses formes. Il critique à la fois la diversité comme politique d'État, perçue comme la traduction d'un relativisme culturel, ou une acculturation du peuple par des références « cosmopolites », mais aussi la diversité religieuse, allant parfois jusqu'à refuser la diversité ethnique. Ce courant identitaire prend progressivement le pas sur les sujets traditionnellement prisés par les autres acteurs du champ, forçant l'ensemble des partis de droite à se positionner sur ces thématiques. Pour une partie du camp identitaire, la question *migratoire* ne se pose plus en tant que telle – elle a été remplacée par la question *remigratoire*[19]. Dans une logique analogue à celle du salafisme, les mouvements identitaires les plus radicaux réclament, en effet, le départ physique d'une partie de la population française, sur des bases souvent religieuses et parfois ethniques, vers d'autres territoires. À travers ce refus de la diversité et de l'altérité, le courant dit *remigratoire* montre ainsi son rejet de l'ensemble du pacte républicain.

Plus généralement, les organisations dites « antisystème » rassemblent par exemple des opposants au multiculturalisme issus de plusieurs horizons. Ces mouvements, qu'ils soient islamistes ou issus de la droite identitaire, partagent finalement des positions communes, alors que leurs bases sont constituées de communautés différentes voire opposées[20]. Aussi n'est-il pas étonnant de voir ces mouvements de refus de la diversité émerger parallèlement les uns aux autres – qu'ils se basent sur une vision « religieuse » comme le salafisme, ou bien « ethno-politiques » pour la droite identitaire.

Les politiques publiques décrites précédemment semblent avoir méconnu ces nouveaux phénomènes identitaires, que certains entrepreneurs politiques comme religieux souhaitent récupérer. Le rôle de toute approche se réclamant de la modernité est de diffuser les outils théoriques nécessaires pour appréhender la diversité des opinions et des croyances, non seulement au niveau de la société dans son ensemble, mais aussi à l'intérieur même des communautés qui la composent. Cette seule garantie permet qu'aucun courant politique ou religieux particulier ne puisse obtenir une forme d'hégémonie culturelle sur l'ensemble d'un groupe social.

Damien Saverot
Doctorant en sociologie politique
Enseignant à Sciences Po et à l'École Normale Supérieure

Questions identitaires, revivalisme religieux et diversité culturelle

NOTES

1– Nous reprenons ici la notion de « crise des grands récits » telle que développée par Jean-François Lyotard in *La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir,* Éditions de Minuit, 1979.

2– Citons à cet égard le Mouvement des Travailleurs Arabes (MTA), né en 1973, qui fut l'une des principales organisations militantes « arabes » en France, soulevant des polémiques importantes pour son indépendance vis-à-vis d'autres mouvements de gauche mais aussi de l'État algérien.

3– Julien Dray est un militant trotskiste ayant rejoint le PS en 1981. Il fonde avec Harlem Désir l'association SOS Racisme en 1984, juste après la première marche pour l'égalité.

4– Nous nous référons ici à la définition de la *doxa* donnée par Edmund Husserl (1913), soit un système de croyances issues de données non objectives.

5– Comme dans le domaine sportif (Zinedine Zidane), théâtral (Jamel Debbouze, Smaïn) ou encore musical (Rachid Taha, Zebda).

6– Nous reprenons ici la notion de *reference group* telle qu'explicitée par William Thompson et Joseph Hickey in *Society in Focus : An Introduction to Sociology*, Boston, Pearson, 2005.

7– Notons, par exemple, la diffusion de la culture rap et raï comme courants musicaux à part entière, qui passent des radios libres lancées en 1981 vers les stations les plus généralistes – ou encore le modèle de la France *Black Blanc Beur* au moment de la coupe du monde de Football en 1998.

8– Émile Durkheim, in *Les Règles de la méthode sociologique*, 1895.

9– Ainsi que, pour une partie d'entre elles, un intérêt géopolitique. L'islamisme iranien incarne, à partir de 1979, le nouveau modèle anti-impérialiste issu du monde musulman. De cet intérêt pour une doctrine politique révolutionnaire découle, dans certains cas, un intérêt pour sa dimension religieuse comme on peut l'observer dans certaines conversions au chiisme duodécimain chez des populations sunnites européennes d'origine maghrébine durant les années 1980.

10– Citons à cet égard l'exemple des Huguenots en France sous Louis XV, le pentecôtisme américain au début du XX^{e} siècle, ou encore les orientations de la Nation of Islam sous le leadership de Warith Deen Muhammad. Dans ces trois illustrations, la dimension religieuse est constitutive de l'identité du croyant, et l'emporte sur d'autres facteurs pourtant parfois déterminants dans le processus originel de conversion (appartenance ethnique, localisation territoriale, classe socio-économique ou militantisme politique).

11– Le mouvement Tabligh est un courant revivaliste né en Inde en 1927, qui apparaît dans les banlieues françaises dans les années 1960. Son slogan d'origine est, en ourdou, « *Aye Musalmano*! *Musalman Bano* », que l'on peut traduire par « *Musulmans, soyez {vraiment} musulmans* ».

12– Leyla Arslan, *Enfants d'Islam et de Marianne. Des banlieues à l'université*, PUF, 2010.

13– N'ayant pas de traduction précise, le terme polysémique *haqq* peut se définir par « vérité » (au sens transcendantal), ou encore « savoir révélé ».

14– La notion d'*oumma*, que l'on peut traduire par nation (musulmane), désigne la communauté des croyants.

15– Nous reprenons ici la notion de *Weltanschauung,* vision paradigmatique du monde, telle que développée par Emmanuel Kant dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger,* paru en 1790, et explicitée par l'auteur en tant que possibilité de « *comprendre l'infinité du monde sensible en entier sous un concept* ».

16– Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Thomas Hegghammer, *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists* (Cambridge, 2017) qui démontre l'importance des normes culturelles dans le développement d'un courant aussi radical que le jihadisme.

17– Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

18– La Nouvelle Droite se constitue notamment autour du Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne (GRECE), fondé par l'auteur Alain de Benoist. Ce courant souhaite créer un mouvement métapolitique en réaction à l'idéologie libérale, cherchant à revenir aux racines religieuses et culturelles du continent européen.

19– Concept forgé et promu par Laurent Ozon et son « Mouvement pour la remigration », ou encore par Henry de Lesquen, figure archétypale du mouvement *remigratoire* dans la culture web.

20– Ce phénomène peut être analysé notamment à travers la sociologie militante d'Égalité & Réconciliation, organisation politique fondée par l'auteur et polémiste Alain Soral. Ce dernier a su rassembler des militants anti-impérialistes d'extrême gauche, du milieu nationaliste d'extrême droite ou islamiste autour d'une opposition radicale au système (que l'auteur désigne en tant qu'*Empire*).

FABRIQUER UN AUTRE RÉCIT ARTISTIQUE ET CITOYEN

Entretien avec **Yan Gilg**
Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Pendant plus de dix ans, la compagnie Mémoires Vives a développé un projet visant à réinscrire dans le récit national toutes les composantes de la société française qui en ont été exclues. À travers ce parcours, Yan Gilg rend compte des difficultés rencontrées par les cultures urbaines pour se frayer une place dans les circuits de diffusion institutionnels, mais aussi de sa déception à l'égard d'un milieu de la culture porteur d'inégalités et éloigné de l'urgence sociale.

***L'Observatoire* – Vous qualifiez votre compagnie de « maquis artistique de résistance à la résignation ». Quel est l'objet de cette résistance ?**

Yan Gilg – Il s'agit de résister à un récit national qui n'est pas juste et qui, dans son injustice, génère de la frustration, la haine de l'Autre, un sentiment d'abandon et des situations discriminatoires. Paul Ricœur disait que si l'on ne reconnaît pas à l'Autre son historicité, alors comment imaginer que celui-ci puisse s'intégrer ou se sentir « appartenir à » une communauté nationale, un territoire géographique ou tout simplement une société ?

Quand nous avons créé la compagnie Mémoires Vives, c'était aussi en réponse aux discours d'analyse des révoltes sociales des banlieues de novembre 2005, que certains ont nommé « émeutes ». Nous nous sommes mis en résistance contre une pensée qui pouvait ouvrir les portes à un racisme totalement primaire. On le voit d'ailleurs monter en puissance, depuis l'épisode du FN au second tour des présidentielles et depuis les diverses échéances électorales où médias et politiques se lâchent sans vergogne. Ils ne se rendent pas compte des répercussions ni de l'écho très fort que peuvent avoir ces discours sur des populations qui sont déjà dans des situations sociales extrêmement fragiles et qui peuvent tomber dans des discours réducteurs et racistes : « effectivement je suis envahi, ils sont plus nombreux qu'avant, c'est vrai qu'il y a plus de voiles, etc. ».

Notre résistance avait donc à la fois vocation à apaiser, à relativiser, à calmer les esprits en disant qu'il y a une histoire, un grand mouvement mondial migratoire qui est ce qu'il est mais qui a donné naissance aux grands empires et aux grandes sociétés. Ensuite, en opposition aux discours clivants, il s'agissait de montrer que l'ennemi commun, c'était plutôt la pauvreté, la discrimination sociale, une classe dominante qui ne cesse de nous appauvrir. On le voit aujourd'hui, nous sommes exsangues de services publics. Certains territoires sont devenus de véritables déserts sociaux, économiques et culturels. Dans la période que nous traversons actuellement « grâce » à ce virus (et je pèse mes mots), on prend conscience de l'obsolescence de notre logiciel sociétal et de la manière dont nous vivons le bien commun.

La compagnie Mémoires Vives est un maquis parce qu'au fil des alternances politiques, notre action a tantôt été dans l'air du temps, tantôt complètement à côté de la plaque, et parfois quasiment en opposition avec les politiques publiques quant à ces territoires de la « diversité culturelle ». On entre chaque fois un peu plus en résistance face à un monde de la culture hermétique à ces questions-là ou bien lui-même porteur d'inégalités sociales, économiques et culturelles. Nous pensions entrer dans un monde où tout pouvait se dire, se construire, où il y avait une sorte d'intelligence d'esprit, de cœur, mais nous nous sommes rendu compte que nous nous trouvions finalement dans un univers extrêmement hiérarchisé, bourgeois, discriminatoire en termes de modèle économique, de rapport à l'Autre ou de rapport social... Nous avons passé dix ans à laisser nos empreintes et à dire des choses. Cela nous a beaucoup coûté. Je suis plutôt « blacklisté » dans pas mal de lieux de diffusion du spectacle vivant en France alors que ce sont normalement des lieux publics en capacité d'être des lieux de la parole contraire, y compris contre l'avis d'un directeur ou d'une ligne artistique. Voilà pourquoi nous en sommes sortis.

Nous sommes revenus aujourd'hui à nos origines parce qu'il y a une urgence sociale. Ce qu'on a envie de dire au monde de la culture c'est : « où étiez-vous ? ». Où étiez-vous pendant ces dix années durant lesquelles des territoires et des populations entières de quartiers populaires n'ont fait que s'appauvrir alors que, parallèlement, ils ont contribué doublement et triplement, économiquement et artistiquement, à la richesse nationale ? C'est quand même étonnant ! Ce que rapportent

financièrement les « cultures urbaines » à la France, toutes ces émergences et ces pratiques culturelles issues et/ou inspirées des quartiers populaires (musique, danse, mode…) pèsent un poids considérable en matière de TVA, comparativement à ce que les politiques publiques reversent ou réinvestissent sur ces territoires et auprès des populations !

On a bataillé. On a fait avancer une pensée à l'instar de Décolonisons Les Arts. Je suis extrêmement positif là-dessus. Il y a une parole qui a atteint son objectif. Malgré tout, il y a encore une dichotomie sociale au sein du monde de la culture et une rupture de classe y compris dans les communautés invisibilisées.

***L'Observatoire* – Vous évoquiez les paroles qui mettent davantage l'accent aujourd'hui sur les inégalités. Est-ce que les gestes artistiques peuvent rendre compte de ces discriminations ?**

Y. G. – Nous sommes sortis du système en créant un nouveau projet intitulé La Fabrique Artistique Culturelle et Citoyenne (La FACC) dont le logo, une usine, symbolise notre référentiel populaire et ouvrier, notre rupture avec la vision bourgeoise de la création et de la diffusion artistiques. On appartient à cette grande lignée historique d'artistes engagés qui, par leur art et leur création, ont participé à la transformation sociale, en alliés, en complices. Même si ces artistes n'étaient pas tous issus des classes populaires, des classes en lutte, ils prenaient des risques. Ce n'était pas simplement des artistes qui scandent la révolution et dénoncent les injustices, sur un plateau de Scène Nationale, face à un public de privilégiés… face à un public qui applaudit, se lève et qui, en sortant, reprend son train-train, retourne à ce silence criant, complice de cet ordre inégalitaire et discriminatoire.

Je ne sais pas comment le geste artistique peut aujourd'hui chambouler, révolutionner les esprits et bousculer cet ordre des choses dramatique. Quand nous sommes entrés dans le monde de la culture, nous étions extrêmement naïfs et plein d'espoir. Nous pensions que la culture, dans notre pays, était celle qui a porté les révolutions. Finalement, on se rend compte que non ! Il y a des artistes qui chantent la Commune révolutionnaire mais ils le font comme un jeune mangerait un hamburger au MacDo tout en portant un tee-shirt Che Guevara ! C'est tout aussi risible.

Je suis moi-même tombé dans ce travers-là : je suis devenu directeur artistique d'une compagnie, metteur en scène, col blanc dirigeant les cols bleus, un tantinet exécrable, préoccupé par la critique et tourmenté par son égo… Et à un moment donné, on s'est dit « c'est quoi ce délire ? on crie, on écrit pour qui ? pourquoi ? ». Moi qui me targuais de créer pour le peuple, pour le bien commun, pour la transformation sociale… j'ai réalisé que je créais pour moi-même, que cette œuvre artistique, à l'origine portée par une conviction, était devenue un objet « pour faire plaisir à… », pour être diffusé dans les théâtres, pour être chroniqué dans tel magazine, etc. Cette perversion était insupportable pour nous et complètement contre-productive. Nous étions devenus, ici ou là, les alibis de l'exotisme et des quartiers populaires qui « font bien » dans une programmation et qui permettent à un lieu de se faire valoir auprès d'une fondation ou d'une ligne budgétaire.

Cette prise de conscience est au cœur du concept de la Fabrique Artistique Culturelle et Citoyenne (FACC). Ce grand projet d'Université populaire des cultures urbaines, d'école buissonnière de la citoyenneté, de pépinière de projets artistiques et culturels à vocation économique, ne peut être porté que par des artistes professionnels qui ont fait le tour d'eux-mêmes et de leur égo. Aujourd'hui, je suis de retour dans le quartier populaire de l'Elsau à Strasbourg, dans lequel j'ai vécu douze ans et qui m'a construit professionnellement. C'est l'endroit d'où je viens. Cet endroit dont je vous parle, n'a plus de mairie de quartier, ni de poste, de banque, de supermarché… C'est ça la réalité. C'est aussi ce que doit être ma réalité, plus que de savoir si une découpe 2kW sera plus opportune qu'un PAR 64[1]… Et cela pourra éventuellement cesser d'être une réalité pour une partie du monde, si le monde de la culture cesse lui-même de fermer les yeux sur l'urgence sociale et décide de ne plus regarder seulement son nombril.

***L'Observatoire* – En créant le « Festival OQP. Opération Quartiers Populaires », vous avez pris le parti d'occuper vous-même un terrain de visibilité. Pourquoi ?**

Y. G. – On n'a rien inventé avec ce concept. On a fait comme la communauté afro-américaine du hip-hop avec « *for us by us* » (pour nous, par nous). On a fait comme ceux qui s'organisent économiquement pour survivre dans la pauvreté et comme font aussi beaucoup de gens quand ils n'ont pas accès aux droits.

Nous pensions avoir droit de cité dans les programmations des théâtres parce que nous avions fait un réel travail de création. Quand nous avons quitté les concerts de quartier et les kermesses – si on caricature un peu – pour entrer dans les théâtres, nous connaissions les exigences. On n'est pas venus en défonçant les portes et en disant « on est des gars de l'Elsau, on a le droit d'être programmés parce qu'on est pauvres… ». Non, quand on a créé notre structure en 1996, deux d'entre nous avaient déjà fait des tournées mondiales avec Accrorap, la compagnie Malka, Hors-série, etc. On savait ce qui nous attendait. Et, comme nos aînés ou collègues du hip-hop l'avaient fait avant nous – je pense à Kader Attou, Farid Berki, Mourad Merzouki… – nous avions connaissance des enjeux en faisant entrer notre culture dans les théâtres. On a aujourd'hui dix ans d'expérience. Ce sont 25 pièces jouées des centaines de fois, dans cinq pays et devant des dizaines de milliers de spectateurs. Il me semble qu'on sait un peu de quoi on parle ! Or, on s'est fait jeter à plusieurs reprises. On était perçus soit comme la part du pauvre soit comme l'alibi mais nous n'avons que trop peu été dans le droit commun de la programmation. Nous avons toujours été dans des interstices, dans des dispositifs

Photo : © Michel-Gabriel Duffour

Yan Gilg, Spectacle *Parmi-nous*

particuliers qui étaient intéressants à court terme mais dévalorisants et discriminants à long terme et dans le fond.

Quand nous avons joué au Théâtre National de Toulouse, c'était par l'intermédiaire d'une association, d'un festival hip-hop, qui avait loué le théâtre pour nous. Quand nous avons joué au Merlan, c'était lors de la 2e Rencontre nationale des luttes des immigrations. Pour vous donner une idée, cette pièce a donné lieu à environ 70 représentations par an sur les trois premières années mais moins d'un tiers seulement d'entre elles étaient des représentations dites « traditionnelles », c'est-à-dire programmées dans le cadre d'une saison. Toutes les autres, entre 2006 et 2008, étaient le fruit de démarches militantes et associatives, jusqu'à ce que l'on ferme les vannes de toutes ces associations dites « immigrationnistes » qui étaient nos véritables producteurs !

Ces situations discriminatoires, où nous faisions exception et étions mis à part, ont fini par pervertir le travail et l'esprit dans lequel on l'avait fait jusque-là. Nous nous sommes dit qu'il valait mieux partir si on ne voulait pas devenir de plus en plus virulents, agressifs et faire moins bien. Nous avons été les pionniers du hip-hop à Strasbourg, la génération qui a permis au hip-hop kermesse en bas des tours d'entrer au théâtre, dans les grandes salles de concert, dans les budgets et les considérations mais, en faisant ça, nous avons quitté le territoire. Pendant longtemps, nous ne nous sommes pas retournés pour regarder dans le rétroviseur. On n'a pas vu qu'il y avait eu rupture pendant ces quinze ans et que toute une génération avait été perdue. C'est ce qui nous a amenés à revenir à un travail plus urgent : comment un projet artistique et culturel peut-il et doit-il participer au développement économique, social et culturel d'un territoire ? Voilà le cœur de notre objectif aujourd'hui.

***L'Observatoire* – Aujourd'hui la notion d'« art participatif » reçoit un certain écho dans les politiques culturelles comme dans les programmations et, vous-même, avez aussi promu cette participation. En même temps, vous pouvez être assez critique avec cette façon de faire quand il s'agit de panser les problèmes sociaux…**

Y. G. – Notre vocabulaire est envahi de mots qui ne veulent rien dire : diversité culturelle, projet participatif, cultures urbaines, etc. On est rempli de « coronamots » qui sont nécessaires pour qu'on s'entende et qu'on communique avec ceux qui financent nos projets. Ce mot « participatif » (participation des habitants, des jeunes, des publics, etc.) a un poids important dans les dossiers de demande de subventions. Pour l'institution, cette entrée signifie qu'un projet doit être collectif. En revanche, on se moque de savoir quelle est la posture que l'opérateur adopte en faisant du « participatif ». On peut être tout à fait extérieur à un territoire, y venir et déclarer que les gens vont participer. Mais à quoi participent-ils ? Ils participent avant tout à son œuvre, sa vision, sa démarche ! Ce n'est pas du tout comme ça que les choses devraient fonctionner.

Sur le fond, cette injonction à la participation est vraiment une posture coloniale ! Elle suppose de réfléchir à la façon dont les autres vont participer à mon œuvre. Quand on est invité chez quelqu'un, normalement, c'est plutôt dans l'autre sens que les choses se passent. C'est plutôt à celui qui est invité de se demander comment il peut participer à la vie des gens chez qui il va. C'est dans cette optique que nous avons imaginé la FACC. Ce n'est plus « on a un projet, qui veut y participer ? », c'est « de quoi avez-vous besoin auquel nous pourrions participer ? ».

***L'Observatoire* – Mais comment traduire, dans une création artistique, cette question que vous posez aux jeunes avec qui vous travaillez : « de quoi avez-vous besoin » ? Comment faire cette transition-là ?**

Y. G. – Dès le début, quand on est partis à l'assaut des théâtres, ce n'était pas pour notre propre succès. C'était pour amener une parole à un endroit où elle n'était jamais arrivée. Ensuite, on s'est pris au jeu des petits buffets… On en rigolait. Mais on a fini par délaisser nos fondamentaux pour « s'intégrer à » ce milieu. C'est un peu une allégorie de l'intégration/assimilation qu'a vécu le monde immigré. Lorsqu'il s'apprêtait à faire la traversée pour Marseille, il a renoncé à la djellaba, aux babouches, à sa langue pour devenir plus français que les Français. Et ça n'a pas marché ! Ils se sont perdus, et après eux des générations d'enfants sont nées dans la frustration, la haine de soi, le reniement de soi-même et la perte de tout référentiel qui ensuite aboutit au pire. C'est un peu pareil pour nous.

Aujourd'hui, on a repris contact avec nos territoires d'origine, cette jeunesse en perdition, à l'abandon. On s'est reconnectés à l'essentiel, à l'urgence et à la réalité sociale. Elle est cruelle et la crise sanitaire a révélé une crise sociale bien plus dangereuse à long terme.

La FACC illustre complètement cette idée d'une proximité, d'une immersion totale, permettant que l'analyse des besoins ou la réflexion sur la mise en œuvre des projets soient quasiment instantanées, et donc beaucoup plus justes. Les projets que nous mettons en place ne sont pas des idées que l'on a gambergées avant de venir, ce sont simplement des choses qui étaient déjà là et qu'il suffisait de mettre en mouvement.

***L'Observatoire* – On parle beaucoup aujourd'hui de « décoloniser les imaginaires ». Qu'est-ce que cela vous inspire ?**

Y. G. – Pour ma part, je continue à déconstruire mon imaginaire colonial. Je prends conscience de mon privilège blanc. Je suis passé du blanc anti-colonialiste au blanc décolonial. Ce n'est pas du tout pareil. Le blanc décolonial est un allié dont la distance n'est pas déterminée par lui mais par ceux dont il soutient le combat. Si mon frère souffre, je partage ce qu'il vit, et tant qu'il vivra cette situation, je n'arriverai pas à vivre normalement. Je ne peux pas lutter à sa place. Je ne peux pas prendre conscience de sa condition à sa place. Mais je peux être son allié et son complice parce que je suis son frère.

Depuis que nous avons installé nos chantiers à Dakar au Sénégal, je me prends parfois mon « ancien moi » en pleine figure ! Il y a un décalage entre la façon dont j'ai pensé les choses pendant longtemps, que je trouvais tout à fait juste, et la façon dont je les pense aujourd'hui. Néanmoins, je reste convaincu des possibilités de transformation individuelle des uns et des autres, mais aussi de cette possibilité que l'on a de se réécrire dans un tout globalement et entièrement partagé. Non pas un « prêt-à-penser » que l'Europe chercherait à appliquer partout ailleurs mais un tout qui serait envisagé au même niveau par tous. Aujourd'hui je suis très interpellé par la pensée d'Achille Mbembe ou de Felwine Sarr, que je partage. L'Afrique n'a pas à se réinventer. Elle doit simplement rompre avec des paradigmes qu'on lui a imposés (PIB, triple A, critères de croissance économique, etc.). Elle a d'autres modes référentiels, d'autres modèles économiques que l'esclavage et le colonialisme ont mis à mal. C'est cette même réalité que nous avons vécue avec notre culture hip-hop. Elle a été colonisée, vidée de son sens. Elle s'est retrouvée dans les musées pour les arts graphiques, sur les scènes nationales pour la danse, au box-office sur Skyrock pour le rap, etc., et elle a perdu sa substantifique moelle : l'art et la création comme moyens d'exister, comme moyens de lutte, comme révolution.

***L'Observatoire* – La culture hip-hop ne s'est-elle pas aussi enrichie de cette relation avec d'autres formes artistiques qui a permis à un certain nombre de chorégraphes d'évoluer dans leur pratique, dans leur imaginaire ?**

Y. G. – Je préférerais dire qu'on s'est appris des choses mutuellement. La danse hip-hop a énormément apporté à la danse et vice versa. C'est quasiment intrinsèque au hip-hop. Il a toujours été un bouillon de culture dont les gestes chorégraphiques et artistiques, venus du monde entier par la force des vents migratoires, se sont retrouvés là. Il y a d'ailleurs un travail formidable qui a été fait par un B-Boy, *Le tour du monde en 80 danses*, qui montre toutes les origines de la danse hip-hop : ce qui est issu des danses africaines, de la capoeira, des danses asiatiques, des danses traditionnelles nord-africaines, etc. La danse hip-hop est une sorte de grand *sampling* de tout cet héritage. Elle est vorace et désireuse de s'ouvrir aux autres, mais elle est aussi frileuse à priori parce qu'elle est issue de la discrimination, des coups de fouet, des matraques de police.

Au début des années 90, on fouillait dans toute la culture musicale, dans les instruments traditionnels : le hoddu Peul, le koto, le mandol ou le Oud... On explorait la musique classique parce qu'on adorait trouver de quoi boucler dans une symphonie ou dans un opéra. Pour nous, la musique est un battement de cœur sur lequel on fait autre chose. On fait jouer la musique du corps et des mots. Dès le départ aussi, les danseurs hip-hop ont été fascinés par les autres danses parce qu'un breaker, qui souhaite améliorer sa figure, y intègre un pas qu'il a vu ailleurs. On est des pirates à la base ! Donc, forcément, on est obligés d'aller sur tous les océans.

Entretien avec ***Yan Gilg***
Directeur artistique F.A.C.C. Strasbourg-Marseille / Compagnie Mémoires Vives

Propos recueillis par ***Lisa Pignot***
Rédactrice en chef
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

NOTE

1– Projecteurs utilisés dans le spectacle [NDLR].

POURQUOI LE THÉÂTRE PUBLIC NE S'INTÉRESSE-T-IL PAS À LA CULTURE SOURDE ?

Éric Vanelle

Le théâtre public revendique sa fonction émancipatrice et défend bec et ongles le fameux « service public de la culture » dont il serait le dépositaire. Il laisse pourtant totalement de côté une part de la population française qui a la particularité remarquable d'avoir sa propre culture et sa propre langue reconnue par la loi[1] au même titre que le français. Une part de la population pour qui le français parlé ne sera jamais une langue compréhensible. Comment un « service public » peut-il ainsi abandonner une partie de la population ? Comment est-il possible que l'on ne puisse qu'exceptionnellement voir de comédien·ne sourd·e sur la plupart des scènes publiques ? De quel droit les conservatoires publics n'accueillent-ils jamais de jeunes sourd·e·s ?

Les raisons justifiant la non-programmation de spectacles incluant des artistes sourds et la langue des signes française (LSF) se fondent très majoritairement sur quelques arguments voisins : la qualité des spectacles n'est pas suffisante ; il n'y a pas de publics sourds sur mon territoire et/ou mon public n'est pas prêt.

LA QUESTION DE LA QUALITÉ DES SPECTACLES EN LSF

Cette question doit s'envisager de deux points de vue : celui de la formation et celui de l'évaluation.

Il y a quelques années, nous avons été quelques-uns à demander au conservatoire à rayonnement régional de Toulouse d'intégrer à son cursus une formation donnée en langue des signes à destination des jeunes sourd·e·s et plus généralement de celles et ceux qui souhaiteraient explorer ce nouveau continent théâtral. Le conservatoire n'a jamais donné suite. C'est pourquoi la seule et unique formation théâtrale diplômante de France en arts du spectacle en langue des signes a finalement été créée au sein de l'Université Jean Jaurès grâce à la passion et la ténacité de Martin Cros (cf. interview dans ce numéro), d'Alexandre Bernhardt, du Théâtre du Grand Rond et de l'université. Le cas de Toulouse n'est malheureusement pas isolé. Les conservatoires sont fermés aux sourd·e·s, ce qui est en totale contradiction avec la loi de 2005 sur le handicap.

La question de la « qualité » des spectacles proposés par les artistes sourd·e·s doit, en ce cas, être revisitée. Peut-on à la fois empêcher une partie de la population de se former et en même temps lui barrer l'accès aux planches au prétexte que la qualité n'est pas au rendez-vous ?

Juger de la qualité d'une œuvre est une entreprise éminemment complexe, inscrite dans une temporalité, une perspective, une ou des cultures… Autrement dit, il est totalement impossible de se prononcer sur la qualité d'une œuvre issue d'une culture qui nous est inconnue. Notre grille de lecture est consubstantiellement liée à nos expériences, nos connaissances, notre/nos cultures. Comment expliquer alors que l'on puisse apprécier la qualité d'un spectacle en LSF quand on ne pratique pas cette langue et, surtout, quand on n'est pas profondément familiarisé avec la culture qui lui est associée ? Car, et c'est une chose qu'il faut toujours avoir à l'esprit, le monde des sourds a sa propre culture, très éloignée de la nôtre.

Les sourd·e·s ont le droit à la formation et ont le droit de voir évaluer leur travail dans un contexte culturel adapté, c'est-à-dire dans un contexte où leur culture est comprise et respectée.

Ces droits ne sont actuellement pas respectés. Notre société n'a pas encore intégré certains des principes des droits culturels et reste totalement imprégnée des manières de penser qui nous font considérer les personnes en situation de handicap avant tout comme des êtres *diminués*. Il n'y a aucune accusation dans mon propos car le propre des préjugés est d'être difficilement détectables. Mais il est néanmoins étonnant que le théâtre public, qui revendique avec force sa nature émancipatrice, ne se rende pas compte qu'il contribue à perpétuer ces préjugés.

JE N'AI PAS DE SOURDS SUR MON TERRITOIRE / MON PUBLIC N'EST PAS PRÊT

On ne compte plus le nombre de fois où nous avons pu voir des spectacles russes, coréens, anglais… programmés en version originale et sur-titrés en français. Y avait-il beaucoup de Coréens dans la salle ? S'est-on demandé si le public était prêt ou non ? Nous savons que la réponse est négative dans les deux cas. La découverte d'autres cultures, l'ouverture à l'Autre, le partage… sont autant d'arguments mis en avant pour justifier cette prise de risque. Et avec raison. Pourtant, ces arguments sont refusés à la communauté sourde, et la seule explication rationnelle tient, une nouvelle fois, à la non-reconnaissance des droits culturels des personnes sourdes. La non-reconnaissance de leur culture et leur assignation dans notre imaginaire commun à une place *inférieure*.

Que la société, globalement, véhicule encore ces préjugés n'a rien d'étonnant. Nous sommes toutes et tous baignés dans une culture qui continue de placer les personnes en situation de handicap à une telle place. Mais que le théâtre public, qui revendique un rôle de révélateur ou d'éclaireur, soit lui aussi à ce point pétri de ces préjugés ne peut qu'interroger profondément.

UN EXEMPLE EMBLÉMATIQUE : *LES ENFANTS DU SILENCE* À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

L'exemple suivant nous semble intéressant car il fait se rencontrer un des plus grands symboles de la culture sourde avec l'un des plus grands symboles du spectacle vivant en France. Qu'on le veuille ou non, qu'on le souhaite ou non, qu'on l'assume ou non, le résultat de cette rencontre a une valeur qui dépasse le cas isolé. Le résultat de cette rencontre a une portée politique et, de ce fait, elle transcende l'anecdote.

Les Enfants du Silence est une pièce de Mark Medoff dans laquelle une femme de ménage sourde s'oppose à l'institution dans laquelle elle travaille : une école où un orthophoniste essaie d'apprendre aux sourd·e·s à parler. Pour comprendre le caractère fondateur de cette pièce, il faut avoir conscience de la place totalement à part qu'occupe la langue des signes pour les sourd·e·s et de ce qu'implique pour eux et elles d'apprendre à parler. Apprendre à parler pour un·e sourd·e, c'est essayer de maîtriser un outil, la voix, sans le seul outil de contrôle et de rétroaction qui lui soit associé, l'ouïe.

Imaginez que, soudainement, des êtres différents nous apprennent que nous pouvons émettre des ultrasons mais que pour une raison quelconque nous ne puissions pas les entendre. Et imaginez que nous soyons également obligés d'émettre ces ultrasons pour communiquer quand l'utilisation de la voix telle que nous la connaissons nous comble pleinement et nous permet de converser, de nous aimer, de nous disputer et de façonner des poèmes. Imaginez que nos enfants passent des mois et des mois à maîtriser maladroitement l'alphabet des ultrasons qu'ils ne peuvent entendre, un alphabet que les enfants « normaux » maîtrisent naturellement en quelques minutes et imaginez ainsi qu'au lieu de se développer avec curiosité et appétit, leurs cerveaux se concentrent sur la maîtrise de l'équivalent du son « ffff » en ultrasons.

Quel pourrait être votre rapport à cette langue d'ultrasons ? Quel serait votre rapport à votre langue « naturelle » qui est la langue parlée ? Quel serait ce rapport à votre langue si, comme la LSF, elle avait été interdite pendant plus d'un siècle et reconnue par la République il y a seulement quinze ans ? Que ressentiriez-vous quand une pièce de théâtre défend votre langue, que cette pièce est jouée par une comédienne qui parle votre langue, et que ressentiriez-vous si cette comédienne obtenait pour la première fois une récompense au cours de la plus prestigieuse cérémonie de la profession ?

C'est ce qui s'est passé avec Emmanuelle Laborit et *Les Enfants du silence*. Depuis sa création, cette pièce n'avait été jouée que par des comédiens et comédiennes sourd.e.s (pour les rôles correspondants). Or, le 15 avril 2015, la Comédie-Française présente une nouvelle version de la pièce où la metteuse en scène, Anne-Marie Étienne, fait le choix de faire jouer les rôles de sourd·e·s par des comédien·ne·s entendant·e·s.

Ce choix a provoqué de nombreux remous ainsi que l'indignation de la communauté sourde. Les artistes dramatiques sourd·e·s, qui ont tellement de difficulté à trouver du travail, acceptent difficilement de voir les rares rôles qui leur sont accessibles joués par des entendants qui, de plus, ne maîtrisent pas la LSF.

Pourquoi un tel choix ? Éric Ruf, administrateur général de la Comédie-Française, s'en est expliqué à l'époque : « Je comprends ces inquiétudes et ces revendications légitimes, mais je dirige une troupe de comédiens fixes payés à l'année. Je suis convaincu que tout s'interprète, et qu'un comédien entendant peut tout à fait jouer un sourd[2]. » Il souligna néanmoins le « hiatus malheureux » entre l'impossibilité pour lui d'employer des sourds et le thème de la pièce, qui traite de leur combat pour s'exprimer et exister dans un monde qui les laisse de côté. Dans la production mise en scène par Anne-Marie Étienne, les comédiens ont été formés pour apprendre la langue des signes durant un an. Éric Ruf déclara à leur propos : « Ce sont des gens extrêmement travailleurs, respectueux, qui ne l'ont pas du tout pris à la légère. Bien sûr qu'un comédien entendant ne pourra jamais aussi bien signer qu'un comédien sourd. Il y a moins d'exactitude, mais peut-être davantage de place pour l'interprétation[3]. »

La liberté de création est la matrice du théâtre public. L'article premier de la loi LCAP de juillet 2016[4] est d'ailleurs d'une brièveté et d'une clarté totale : « La création artistique est libre ». Comment une institution telle que la Comédie-Française, le plus grand théâtre de France, le plus

> “Les sourd·e·s ont le droit à la formation et ont le droit de voir évaluer leur travail dans un contexte culturel adapté, […] où leur culture est comprise et respectée.”

doté en argent public, peut-elle affirmer que son acte de création est contingenté par une contrainte économique ? Qui peut croire que la Comédie-Française ne pouvait pas embaucher des artistes sourd·e·s ? Qui peut croire qu'elle n'en a pas les moyens ? Et, plus important encore, en admettant que son cahier des charges l'en empêche, depuis quand justifie-t-on un choix artistique par une contrainte de cahier des charges ? Depuis quand cette liberté de création plie-t-elle le genou devant un morceau de papier ? Pourquoi s'en servir au lieu de déchirer ce cahier des charges publiquement au nom de la liberté de création ? Et, finalement, s'il est impossible pour la Comédie-Française de faire jouer des comédien.ne.s non-pensionnaires ou non-sociétaires et qu'elle refuse de déroger à cette règle, pourquoi alors ne pas poser le seul acte politique en adéquation avec le propos de la pièce ? Pourquoi ne pas faire d'une comédienne sourde la première sociétaire sourde dans l'histoire de la Comédie-Française ? Pourquoi rater cette occasion ?

Quand Éric Ruf dit être « convaincu que tout s'interprète, et qu'un comédien entendant peut tout à fait jouer un sourd », il n'est pas de meilleure réponse à cet argument que celle de George Lavaudant à propos de l'Affaire Koltès[5]. « Qu'une femme puisse jouer un homme, un grand un petit, un Grec un Suédois, un Noir un Blanc, cela produit une richesse et une relativité d'interprétations extraordinaires qui embellissent l'art du théâtre. *L'acteur peut tout jouer.* Aujourd'hui, cette idée semble acquise. Mais cela ne nous dispense aucunement d'une analyse dramaturgique. Si le rôle d'Aziz est joué par un homme blanc, pourquoi ne pas faire jouer Marthe par une Chinoise et Mathieu par une fille, ou faire interpréter l'ensemble de la pièce par de jeunes garçons enfermés dans un centre de rééducation, ou encore par des pensionnaires d'un hospice qui se souviennent de l'Algérie française ? Il y aurait là un geste excessif mais lisible. Mais, comme par hasard, c'est toujours l'Arabe (le rôle) de service qui est sacrifié. Et cela, Bernard-Marie Koltès ne le veut pas. Il le dit avec la plus ferme clarté dans ses notes sur *Quai ouest* : Je me suis aperçu que, s'il semblait évident à tout le monde qu'un rôle d'homme devait être joué par un homme, un vieillard par un vieillard, une jeune femme par une jeune femme, il est d'usage de considérer que le rôle d'un homme noir peut être joué par n'importe qui ; on l'affuble alors soit d'un masque ou de peinture, soit d'une *raison* d'être noir et bien entendu, quand on a trouvé la *raison*, on peut la contourner. Or à y regarder d'un peu près, compte tenu de la manière dont on le nomme, et la tache qu'il faisait sur la neige à sa première apparition, il me semble bien qu'Abad est noir de peau, absolument, qu'il n'y a pas besoin de raison qu'il le soit, et c'est pourquoi il l'est absolument (je souligne). Et si on fait l'économie de cela, on peut aussi bien faire l'économie de l'eau, du hangar, de Rodolfe, du soleil et de la pièce[6]. »

On ne peut qu'être d'accord avec le fait qu'un acteur peut tout jouer. Mais cette liberté, cette possibilité, ne peut exister que si elle est partagée. Si seule une partie des artistes profitent de cette liberté quand d'autres en sont privés, cela s'appelle de la discrimination.

Revenons également sur le « hiatus malheureux » entre l'impossibilité d'employer des sourds et le thème de la pièce qui traite du combat pour s'exprimer et exister dans un monde qui laisse les sourds de côté. Le théâtre public est financé par la puissance publique pour participer à « émanciper » les citoyen·ne·s. Pourtant, avec *Les Enfants du Silence*, il propose un spectacle dont le mode de production entre en totale contradiction avec l'objet même de la pièce qui est de dénoncer une injustice. Le théâtre public, de ce fait, contribue non pas à émanciper, mais à faire perdurer une situation d'inégalité consistant à ne pas engager de comédien·ne·s sourd·e·s qui sont pourtant légion à Paris, et leur préférer des artistes entendants à qui il faudra apprendre la langue des signes une année durant. Or, quel est le prix d'un tel apprentissage ? Quel est le prix symbolique de ce choix pour ces artistes sourd·e·s et pour cette communauté ? Quelle image cela renvoie-t-il aux jeunes sourd·e·s ? Et que reste-t-il de la pièce ainsi mise en scène ?

On pourra répondre qu'elle aura été vue, que le sujet aura été porté et que les spectateurs sortiront de la salle en ayant conscience de cette situation. C'est difficilement contestable. Mais pour avoir assisté à des dizaines de bords de scène avec des comédien·ne·s sourd·e·s, c'est au moment où les spectateurs se rendent compte que les comédien·ne·s face à eux sont sourd·e·s que le spectacle change de dimension. C'est à cet instant précis que des préjugés peuvent tomber. Sinon, nous continuerons à penser que ces personnes ont besoin des entendants pour faire entendre leur voix et qu'elles ne peuvent le faire seules. Et alors l'argument consistant à dire que, malgré tout, la pièce sera vue et que la situation sera connue peut s'avérer au mieux inutile et au pire contre-productif.

Dire qu'un comédien entendant signe avec moins d'exactitude qu'un comédien sourd mais que cela laisse davantage de place pour l'interprétation, c'est sous-entendre qu'un·e artiste sourd·e serait « exact » mais qu'il aurait une plus faible palette d'interprétation. Depuis quand existe-t-il une corrélation entre la maîtrise d'une

langue et la capacité à l'interpréter ? A-t-on jamais dit à un comédien que sa parfaite diction le bridait dans sa créativité ? Que veut dire cet argument sinon qu'il traduit l'opinion profonde de la majorité des responsables du théâtre public : les artistes sourd·e·s ne sont pas de bon·nes·s comédien·ne·s ? Ils et elles ne sont pas d'aussi bon·ne.s comédien·ne·s que les artistes entendants. C'est-à-dire qu'ils et elles, évalué·e·s à l'aune de critères établis dans un monde d'entendants, sont jugé·e·s moins bon.ne.s. Par exemple, l'expressivité naturelle des sourd·e·s est souvent qualifiée de « surjeu » ou de « jeu en force » quand elle est simplement une part constitutive de leur identité. Il leur serait possible, de leur côté, d'estimer que le jeu de nos comédien·ne·s est aussi plat que le pays chanté par Brel autrefois.

Nous retrouvons ici une nouvelle fois cette incapacité à considérer l'Autre à l'aune des droits culturels. À considérer l'Autre en se décalant un peu de notre seul référentiel. Quel dommage et quel gâchis !

La liberté de création individuelle est souvent avancée pour empêcher toute évolution collective des pratiques. Par exemple, très peu de textes écrits par des femmes sont travaillés au théâtre. Tout le monde le regrette. Mais combien d'artistes accepteraient d'être contraints d'en travailler davantage ? Quand Anne-Marie Étienne fait le choix de travailler avec une comédienne entendante pour la pièce *Les Enfants du silence,* cela relève de sa liberté de création qu'il faut protéger. Néanmoins, qui embauchera les artistes sourd·e·s ? Dans les deux cas, force est de constater que l'addition des libertés individuelles ne fabrique pas de liberté collective. En la matière, la contrainte n'est sans doute pas la solution. Mais il est probablement urgent de rééquilibrer les pratiques d'évaluation des œuvres, des carrières et des projets pour sortir de la seule recherche d'une *excellence* qui, par son unicité, porte en elle sa propre stérilité. Et il est sans doute urgent de réinterroger notre formation théâtrale qui semble avoir du mal à « connecter » les artistes aux réalités politiques de notre société.

Éric Vanelle
Responsable du Développement et des Politiques publiques, Théâtre du Grand Rond, Toulouse

Pourquoi le théâtre public ne s'intéresse-t-il pas à la culture sourde ?

NOTES

1– Son statut *de facto* constitutionnel a été confirmé par la circulaire 2008-109 du 21-8-2008 du ministère de l'Éducation nationale : « la loi reconnaît à la langue des signes française (L.S.F.) un statut de langue de la République au même titre que le français ».

2– https://www.sourds.net/2015/04/15/des-enfants-du-silence-polemiques-a-la-comedie-francaise/

3– https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Des-Enfants-du-silence-polemiques-a-la-Comedie-Francaise-2015-04-15-1302604

4– Loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine [NDLR]

5– Cyril Desclés, *L'Affaire Koltès. Retour sur les enjeux d'une controverse,* Éditions l'œil d'Or, 2015.

6– *Le Monde*, édition du 3 juin 2007.

DE L'UNIVERSITÉ À LA SCÈNE :
QUELLE PLACE POUR LA LANGUE DES SIGNES ?

Entretien avec **Martin Cros**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Comédien et metteur en scène, Martin Cros anime, depuis 2013, aux côtés d'Alexandre Bernhardt, des ateliers de création théâtrale au Théâtre du Grand Rond à Toulouse destinés à des sourds et à des entendants signants. Poussés par le succès pédagogique de ces ateliers, ils ont lancé l'École de théâtre universel : la première formation diplômante de théâtre en langue des signes adossée à l'Université de Toulouse. Quels sont les objectifs et les spécificités de cette formation ? Et, plus largement, où faut-il agir pour une meilleure reconnaissance de la culture sourde sur les scènes théâtrales ?

***L'Observatoire* – Comment s'est construit votre parcours jusqu'au théâtre ?**

Martin Cros – Devenir comédien professionnel est un rêve d'enfance. À l'époque, pour un sourd, c'était inimaginable. Je me suis accroché à ce rêve en m'inscrivant à des cours de théâtre délivrés pour entendants où je m'exprimais en français. Ça n'était pas facile pour moi de jouer avec ma voix. J'ai laissé tomber au bout de deux ans. Ensuite, j'ai rencontré Étienne De Clerck, un jeune réalisateur qui souhaitait créer des petits clips de sensibilisation à la langue des signes. Nous nous sommes attelés à la réalisation des scénarios, je jouais pour la première fois uniquement sur le visuel pour être compris de tous.

J'ai joué pour la première fois sur scène, avec la compagnie Danse des signes, une adaptation en langue des signes française (LSF) des textes de Boris Vian, *Les Survivants*, mis en scène par Lucie Lataste. Ce fut une expérience très forte car cette chorégraphie signée avait un fort impact sur le public entendant qui, même sans comprendre ce qui se disait, découvrait un autre monde. Ça a été le déclic. J'ai enchaîné sur divers projets (des pièces bilingues, chorégraphiées) et j'ai eu l'opportunité d'animer les premiers ateliers en langue des signes du Théâtre du Grand Rond en compagnie d'Alexandre Bernhardt pendant sept ans.

***L'Observatoire* – La langue des signes apporte une véritable diversité artistique à la production théâtrale, pourtant elle est encore peu visible. Diriez-vous cependant que quelque chose est en train de bouger en France ? Les festivals, les théâtres ou les compagnies ouvrent-elles davantage leurs portes à des créations bilingues LSF ?**

M. C. – La place de la langue des signes dans le théâtre est encore très fragile. Les compagnies estiment qu'elle n'est destinée qu'aux personnes sourdes alors qu'elle touche aussi le public entendant. Davantage de créations sont montées aujourd'hui mais les programmateurs se montrent encore très frileux. C'est dommage car, techniquement, seul cet assemblage de langues, langue orale et langue signée, peut être réalisé sur une scène, apportant le sens pour des communautés linguistiques en parallèle.

Les créations bilingues sont donc surtout portées par les festivals de la communauté sourde (comme Clin d'Œil à Reims), des associations locales, des évènements annuels tels que « ville-handicap », alors qu'elles devraient s'intégrer dans la programmation de chaque théâtre. La situation a quand même évolué depuis dix ans, j'ai bon espoir que les mentalités et les opportunités s'ouvrent bien plus.

***L'Observatoire* – Vous avez mis en place l'École de théâtre universel, en quoi consiste-t-elle et quelles sont ses spécificités ?**

M. C. – L'École de théâtre universel (ETU) a été créée il y a deux ans. L'objectif de cette formation est de donner aux stagiaires une connaissance généraliste de toute forme de théâtre et d'art vivant, d'acquérir des savoir-faire et savoir-être spécifiques. Ceci leur permettra d'être autonomes et de pouvoir mener à bien des projets, en tant que créateur et entrepreneur, membre d'une équipe au service d'un artiste ou comme formateur. La particularité de ce DU (Diplôme d'université Art du spectacle Visuel en Langue des signes) est d'être dispensé exclusivement en langue des signes. Cette formation vise aussi à former les stagiaires à la culture sourde et d'avoir une forme de connaissance du pouvoir de transmission de cette langue sur le marché du travail.

***L'Observatoire* – Outre l'accès à une formation diplômante, l'objectif est-il aussi de favoriser l'employabilité des artistes et technicien.ne.s sourd.e.s ? Dans quelle mesure ces jeunes diplômé.e.s trouveront-ils des réseaux de diffusion pour leurs créations en LSF ?**

M. C. – Il convient ici de rappeler que les études supérieures en langue des signes existantes ont la particularité de ne concerner que la langue des signes : interprétation, traduction, etc. Le caractère diplômant de cette formation, outre le fait qu'il permettra aux nouveaux diplômé.e.s d'être connu.e.s sur le marché du travail, est aussi une forme de reconnaissance du pouvoir de transmission de cette langue.

***L'Observatoire* – Toulouse concentre énormément d'initiatives en direction des personnes sourdes (tant sur un plan éducatif que culturel). Qu'est-ce qui a rendu cela possible ?**

M. C. – Toulouse est riche de la communauté sourde la plus cultivée, créative et productive en théâtre en langue des signes. C'est cette richesse qui explique son rayonnement. Toulouse produit un minimum de deux spectacles professionnels créés en Langue des signes par an, grâce à plus de cinq compagnies différentes, notamment ACT'S (Art Culture Théâtre en Signes), la compagnie Danse des signes, la compagnie de l'Inutile, la compagnie la Bobèche, etc.

Entretien avec ***Martin Cros***
Comédien, metteur en scène,
cofondateur du DU Art du Spectacle en LSF

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

CACHEZ « CELA » QUE L'ON NE SAURAIT VOIR

Leïla Cukierman

D'où vient que près de 30 % de citoyen.ne.s français.e.s sont en grande partie exclu.e.s des institutions publiques ? D'où vient que certains jouent les Tartuffe dans notre république qui se réclame de l'égalité et de la fraternité comme de la liberté ? D'où vient qu'il en est de même dans le monde des arts alors qu'il se proclame ouvert à l'altérité, émancipateur, voire révolutionnaire ?

En 2014, Brett Bailey présente *Exhibit B* en France. Le chorégraphe y met en (ob)scène des corps noirs, vivants, inertes et mutiques, figés dans le martyr de l'apartheid, de l'esclavage, du racisme. S'agit-il de la formulation de ce qui le hante, la honte de la domination meurtrière des colons blancs si longtemps maîtres en Afrique du Sud ?

En tout cas, c'est encore une fois le regard apitoyé porté par le dominant (repentant ?) sur le dominé pitoyable. En toute bonne conscience, le monde culturel se plaît à la monstration de son intérêt pour l'altérité, quand elle est souffrante. L'altérité au loin, pas en France. Là-bas, en Afrique. Et en France ? Que les gouvernants successifs de notre république aient accompagné l'apartheid (profits obligent) et qu'ils aient longtemps considéré Nelson Mandela comme terroriste, qui le sait aujourd'hui ?

Devant l'exhibition des corps noirs, la réaction des artistes qui vivent, en France, si chichement de leur art parce qu'il.elle.s sont exclu.e.s des institutions, ne se fait pas attendre. Ce qu'il.elle.s constatent, c'est que : « …les minoritaires sont […] renvoyés à leur rôle de figurants, invités à se tenir là où on leur dit, […] toujours pas en situation de produire leurs propres valeurs […] d'agencer leurs propres lieux, objets-corps suspendus dans leur fonction de miroir du narcissisme des dominants » (O. Marbœuf)[1].

Puis la grand-messe se dit au Théâtre de la Colline : deux directeurs vertueux du théâtre public annoncent la mise en place d'une formation de comédiens spécifique à l'adresse des jeunes de la « diversité », financée par des mécènes privés. Les MANA[2] sont dans la salle. Sous le vocable « diversité », c'est bien d'eux que l'on parle, en leur nom et sans eux.

- Nous, artistes MANA, invisibles sur les plateaux, existons. Entre autres propos, l'un des directeurs dit : « un.e noir.e sur un plateau, c'est signifiant ».
- Assigné.e.s à des rôles de noir.e.s dans les créations ? Quels rôles ? Lors d'une audition, Daïa Durimel, artiste lyrique s'est entendu dire : « Désolé, la voix est magnifique mais il y a déjà un ténor noir dans la distribution. »[3]
- Pourquoi les jeunes artistes MANA auraient-il.elle.s besoin d'une formation spéciale et différente ?

À la suite de ces deux évènements, nous avons fondé « Décoloniser Les Arts », envoyé un courrier à tous les directeurs de CDN, de Scènes Nationales (une seule réponse), rédigé un lexique pour interroger l'usage de certains mots (black, personne de couleur, etc.), procédé à un comptage hautement signifiant et, malgré notre désapprobation du terme, participé au Collège de la Diversité, initié par le ministère de la Culture qui produisit un *Livre Blanc* (on notera l'ironie du terme pour aborder le sujet !) de la diversité. Même empirique, notre comptage[4] confirmait :

- 1 % d'artistes MANA à la direction de Théâtres Nationaux et CDN.
- 1,52 % à la tête des Scènes Nationales dont celles de la Martinique et de la Guadeloupe.
- 1 % dans les comités d'experts, organismes divers, au ministère de la Culture.
- 4 % à la tête des CCN.
- 10 % d'artistes au plateau, en incluant les Brésiliens, Coréens, Japonais lors de focus ou d'années dédiées à leurs pays.
- En revanche, le personnel employé à des tâches subalternes comme l'entretien ou la sécurité est noir ou maghrébin.

Y-a-t-il discrimination dans les métiers de l'art ? Comment s'opère-t-elle ? Quels en sont les ressorts, les causes, les conséquences ? Voilà qui appelle à dépasser les chiffres (quelques nominations pour « colorer » ne suffiront pas) et à réfuter la notion de diversité qui s'y rattache. Quand il.elle.s sont admis.e.s dans les sphères reconnues, les artistes MANA le sont sous condition de la négation de leurs histoires et de leurs singularités. Singularité qui, par ailleurs, qualifie tout grand artiste. Les artistes racisé.e.s seraient trop particulier.e.s, il leur est demandé de s'universaliser. L'universel serait donc propriété occidentale ? Il appartiendrait à l'Occident, il lui serait propre ?

LE PARTICULIER, C'EST DU COMMUNAUTARISME ?

« … les exemples de communautés qu'on associe à l'idée d'un communautarisme sont toujours des communautés minoritaires (ou minorisées, sous-représentées voire réduites au silence… ». (J. Derrida)[5]

Toutes les atrocités commises par le colonialisme sont constitutives de l'histoire de la France. La traite négrière, le Code Noir, le Code de l'indigénat ont

fait l'enrichissement des banques et des assurances. De tout cela, il n'est plus question de parler : les récits singuliers liés au colonialisme dérangent. Sous l'euphémisme de la diversité, c'est « cela » que les Tartuffe ne sauraient voir, la part sombre : la colonisation a diffusé une colonialité qui structure la société. Lesdites « minorités » (une quasi-absence dans les champs artistiques) ont l'audace de se nommer, alors les « bonnes volontés » antiracistes brandissent l'accusation d'identitarisme, de communautarisme, séparatisme[6], voire de racialisme. Les minorités ont l'audace de leurs propres inventions artistiques, alors les pacificateurs culturels du « vivre ensemble » récupèrent le vocabulaire, les concepts, les récits en les vidant de leur substance, de leur vitalité, de leur radicalité. Ainsi procède le marché du rap. Ainsi le secteur public intègre, en l'apaisant, la danse hip-hop. « La marge nourrit le centre » dit-on. Dans tous les cas, s'opère une dépossession.

Nos grands artistes humanistes s'intéressent à l'« autre » mais sans lui. L'« autre » revendique le droit à ses narrations, ses esthétiques, à être auteur de son art, dans sa singularité de créateur. Selon certains, il n'existe pas d'appropriation culturelle[7].Ce que nul ne peut en tous cas réfuter, c'est qu'en vérité les artistes MANA connaissent bien une expropriation des moyens de production.

« CE QUI SE FAIT POUR NOUS, SANS NOUS, SE FAIT CONTRE NOUS »

En écho à Mandela, les artistes autochtones du Québec ajoutent aujourd'hui : « peut-être en avons-nous assez d'entendre parler de nous, sans nous ». Quand les minorisé.e.s (racisé.e.s, femmes) protestent et manifestent, des tribunes et des articles en appellent à la liberté de création qui serait mise en danger. Mais qui se soucie de la censure que subissent les artistes MANA, inexistant.e.s dans l'histoire de l'art officielle et dont le travail n'est toujours pas produit ni diffusé ? La protestation s'amplifie, alors s'organisent tables rondes, journées d'études sur la diversité, contre-feux qui masquent le réel et occultent les privilèges accordés par la « blanchité »[8]. Le privilégié se dit agressé, il invoque le racisme anti-blanc, en occultant l'asymétrie : qui racise ? qui domine ? qui discrimine ?

Dans tous les champs culturels, penser l'antiracisme doit induire l'expression artistique du point de vue des racisé.e.s et conduire à désacraliser l'art (le mythe de l'excellence), pour le penser comme processus de travail rigoureux, dans la durée, individuel et collectif. Tous azimuts, des artistes explorent des modalités qui échappent aux puissants. Tous azimuts, plusieurs collectifs « Noire n'est pas mon métier », « Les 343 racisé-es »… se saisissent de la nécessité de la place des exclu.e.s et de leurs récits. Nous ferons valoir toutes les formes qui s'élaborent, assorties des moyens d'une expérimentation exigeante, et de confrontation au public.

Les métiers de l'art et de la culture maintiennent des rapports de pouvoir ; racisme (sans race) et sexisme y sévissent de la même façon. En écoutant le bouleversant témoignage d'Adèle Haenel, et en imaginant de remplacer le mot « femme » par le mot « racisé.e », on frémit du même constat : une quasi-religiosité à l'égard de la création artistique permet de passer outre les abus de pouvoir, les violences et d'interdire le droit à la critique. Son œuvre rend intouchable et inaccessible l'artiste démiurge à qui tout est permis.

À cette injonction : « Condamnez-vous la censure ? » Nous répondons : nous ne sommes pas des juges, nous ne condamnons ni n'acquittons ; nous contestons une société qui n'est pas une et indivisible mais divisée en classes et en rapports de domination dont les politiques culturelles ne s'exemptent pas. Nous interrogeons le lien de tout artiste avec son environnement économique, politique et social. Il.elle ne sort pas de nulle part ; il.elle s'inscrit dans des rapports sociaux qu'il.elle choisit ou non de combattre. Savoir que tel auteur du patrimoine était sexiste, colonialiste, son œuvre fût-elle immense, fait partie de notre droit à l'exercice critique. Oser regarder les œuvres de cette manière développe la capacité critique de chacun.e comme son imaginaire.

Trop souvent, la liberté des un.e.s méprise la liberté de tou-te-s… Sans la fraternité, la sororité et l'égalité, la liberté ne permet pas la libération de toutes les dominations. Face au confort des consensus installés, émerge une révolution des imaginaires, une décolonisation de nous-mêmes et de ce monde car nous désirons une humanité où chaque singularité tient sa place. Nous prenons place dans la fabrique des possibles dans cette société asservie à l'impérialisme de la globalisation financière qu'il reste à subvertir.

Leïla Cukierman
Membre fondatrice de Décoloniser Les Arts
Codirectrice de l'ouvrage Décolonisons les arts, L'Arche, 2018

Cachez « cela » que l'on ne saurait voir

NOTES

1– *Décolonisons les arts*, L'Arche, 2018, pp. 76.
2– MANA, terme emprunté à Gerty Dambury : Maghrébin, Asiatique, Noir, et Autre Assigné à une identité.
3– *Ibid.*
4– Comptage réalisé par des membres de DLA, chacun dans sa région. Plusieurs études statistiques réalisées par l'INED et l'INSEE à l'échelle de l'ensemble de la société et par le CSA pour l'audiovisuel corroborent ces chiffres.
5– Jacques Derrida, Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain… Dialogue*, Éditions Fayard, 2001, pp. 49.
6– Cf. les propos du Président Macron.
7– Cette affirmation nécessite un débat approfondi que ne permet pas la longueur allouée à cet article.
8– Imaginée par les colonialistes pour infériorisier les colonisés.

SÉGRÉGATIONS ET MOBILISATIONS CULTURELLES EN AFRIQUE DU SUD, AU BRÉSIL ET EN FRANCE

Lionel Arnaud, Léo Fortaillier, Julie Lourau

La question de la ségrégation des quartiers populaires est aujourd'hui bien documentée. Envisagée comme une injustice spatiale, elle souligne une séparation physique entre une partie et le reste du groupe entraînant des conséquences économiques, sociales et morales. Sur le plan culturel, l'approche se focalise sur les difficultés d'accès aux services culturels, qu'ils soient de types artistique ou sportif.

La vitalité culturelle des habitants des quartiers populaires n'est pas moins indéniable. Des écoles de samba dans les favelas de Rio aux collectifs hip-hop en banlieue parisienne, en passant par les célébrations traditionnelles dans les townships de Johannesburg, les exemples ne manquent pas pour illustrer la façon dont les habitants de ces territoires relégués parviennent à produire et entretenir par eux-mêmes des expressions culturelles en phase avec leurs modes de vie et leurs aspirations. De ce point de vue, si l'éloignement spatial et idéologique des institutions culturelles classiques témoigne de la discrimination dont les habitants de ces quartiers font l'objet, et de la façon dont ces derniers sont renvoyés à des pratiques jugées illégitimes, ce constat n'induit pas une absence ou même un manque de culture – sauf à confondre cette dernière avec les seules pratiques artistiques valorisées et diffusées par les institutions culturelles officielles.

C'est pourquoi, avec une équipe internationale composée de chercheurs et de militants, nous avons entrepris de comparer les modalités de mobilisations culturelles des habitants des townships de Cape Town, des périphéries de Salvador de Bahia et des quartiers prioritaires de Toulouse, dans le cadre d'un projet de recherche financé par le ministère de la Culture et l'Université fédérale Toulouse-Midi-Pyrénées[1].

DES MOBILISATIONS CONTRE-CULTURELLES

Nos premiers résultats montrent que, dans des pays aussi différents que l'Afrique du Sud, le Brésil ou la France, la principale caractéristique des pratiques culturelles des habitants des quartiers ségrégués est souvent de se développer à l'écart sinon contre les institutions dédiées à la valorisation et à la diffusion artistique eurocentrée. Autour de certaines formes musicales, chorégraphiques, plastiques ou théâtrales, se forment des communautés obligées de se débrouiller face à l'indifférence ou l'hostilité de la société dominante. En ce sens, leurs productions culturelles sont indissociables d'une situation de ségrégation et de discrimination. Elles peuvent être envisagées comme des instruments de résistance et même d'émancipation, à l'image de la culture Pantsula qui, depuis les années 1960, a permis aux jeunes des townships d'opposer à l'apartheid, en vigueur jusqu'en 1991, leur propre manière de marcher, de se vêtir et de danser. En France, le hip-hop a pareillement servi de vecteur d'expression et de conscientisation des jeunes des cités HLM, via la musique, le chant mais aussi la danse ou le graff, tandis qu'au Brésil, le carnaval afro a permis aux Noirs d'affirmer leur présence et de valoriser la *black beauty*. En tant que menace homologue vis-à-vis des normes esthétiques et morales défendues par les autorités, ces musiques, ces danses et ces modes vestimentaires développées par les habitants des quartiers ségrégués permettent de styliser l'existence comme la révolte, au point de servir de catalyseur à des sociabilités et à des identifications alternatives.

Ce sont des pratiques et des expressions culturelles qui se diffusent souvent de façon informelle et intracommunautaire, via le bouche-à-oreille, la radio et la télé, aujourd'hui les réseaux sociaux, mais qui peuvent aussi faire l'objet d'une organisation. À Cape Town, ce sont de jeunes habitants des townships qui, tout en poursuivant leurs études universitaires, ont créé des scènes culturelles dans ces vastes espaces de relégation hérités de l'apartheid. À Khayelitsha, l'un des plus grands townships d'Afrique du Sud où s'entassent environ un demi-million d'habitants dans des conditions de logement souvent indignes, plusieurs initiatives se sont développées ces dernières années pour accompagner le développement des dynamiques culturelles autochtones. Créé

Photo : © Ivonne Bonfim, 2018

Inauguration de la Casa Cultural Reggae, Salvador de Bahia, 2018

en 2017 par deux musiciens, Siyabonga Mbaba et George Kirkinis, le festival Ghetto Sessions permet aux différents talents des townships de s'exprimer chaque mois, via une scène ouverte de concerts, de poésie, de performances théâtrales, mais aussi la vente de produits conçus par des micro-entreprises locales. Leur objectif est de relier les townships au reste de la ville, en attirant du public qui, pour l'heure, reste en tout cas très majoritairement noir. Pour faire face à l'absence de lieux culturels, Mandisi Sindo et son épouse Liso ont de leur côté fondé le Khayelitsha Art School and Rehabilitation Centre (KASI-RC), un petit théâtre fait de tôle et de bois, auto-construit au milieu des autres habitations informelles du township. Depuis 2017, ils y proposent gratuitement un espace de rencontre, de transmission et de création aux habitants, mais aussi de diffusion et de valorisation d'un répertoire théâtral et musical exigeant, qu'il soit sud-africain ou européen. À Salvador de Bahia, Jussara Santana développe, depuis 2018, un espace culturel dédié à la culture reggae aux marges du centre historique du Pelourinho. Ce lieu valorise la musique reggae et s'inscrit dans les objectifs du panafricanisme de conscientiser pour émanciper. Sont organisés, par exemple, des discussions autour des héros du panthéon noir ayant lutté pour la libération de leur peuple (des héros brésiliens comme Zumbi de Palmares et Dandara ou des figures internationales comme Nelson Mandela) mais aussi des ateliers de coiffure (turban) ou de philosophie rasta (la rastologie) mettant ainsi en valeur une culture et une philosophie spécifiques qui s'inscrivent dans la diaspora noire. Basé lui aussi sur la promotion de la culture afro et la lutte contre le racisme, le bloc carnavalesque Afro Malê Debalê forme les jeunes des favelas aux percussions et à la danse. Chaque année, depuis le début des années 1980, ils défilent sur l'un des circuits carnavalesques du centre-ville, offrant aux jeunes une possibilité de fréquenter les centres grâce à une pratique musicale. À Toulouse, on trouve aussi de nombreux collectifs qui s'efforcent de valoriser les cultures proches des goûts et des préoccupations des habitants des quartiers populaires. Dans le quartier du Mirail, le plus vaste ensemble d'habitat social de la ville qui réunit à lui seul près de 25 000 habitants, l'association Dell Arte organise les rencontres *Toutcouleurs*, où les habitants peuvent exprimer plusieurs fois par an leurs talents dans des domaines aussi divers que le chant, la danse, la poésie, le parkour, les jeux vidéo ou la bande dessinée... De son côté, Tactikollectif engage, depuis plus de 20 ans, un travail sur la mémoire de l'immigration et les quartiers populaires de Toulouse, via notamment la production de disques mais aussi l'organisation de rencontres, de concerts, d'expositions. En croisant le patrimoine culturel né de l'immigration avec la mémoire et l'histoire des luttes, l'objectif du festival *Origines Contrôlées*, organisé chaque année au mois d'octobre depuis 2004, vise ainsi à modifier en profondeur le regard porté sur les habitants des quartiers populaires.

LES AMBIGUÏTÉS DE L'AUTO-ORGANISATION

De façon assez significative, l'une des caractéristiques communes à ces mobilisations est souvent de puiser dans le même imaginaire de la résistance. Dans le cadre d'une rencontre que nous avons organisée en mars 2020 à Cape Town avec les représentants de différents collectifs brésilien, français et sud-africain, les militants arboraient souvent les mêmes goûts musicaux, les mêmes icônes et les mêmes références culturelles qui, de Nelson Mandela à Bob Marley, personnifient la résistance de la diaspora africaine contre l'oppression culturelle et raciale. Pour Jussara Santana, pour Mandisi Sindo comme pour Salah Amokrane, les musiques et les danses issues de la diaspora africaine offrent des répertoires pour agir culturellement, en même temps qu'ils créent un espace de dialogue entre des militants aux trajectoires variées mais néanmoins réunis dans une même expérience du racisme et de la discrimination. Et quand bien même ils ne parlaient pas la même langue, ces trois militants échangeaient autour d'une même esthétique de la colère et de la résistance.

Une autre caractéristique commune à ces initiatives est de s'organiser avec peu de moyens. Ces projets culturels sont d'ailleurs souvent des entreprises familiales, une caractéristique qui tend à démontrer que, à Cape Town, Salvador de Bahia ou Toulouse, les habitants des quartiers ségrégués doivent compter sur leurs propres forces pour exister. Certes, certains projets culturels bénéficient d'aides de la municipalité, et il serait exagéré de les présenter comme totalement détachés des aides publiques. La relative bienveillance dont font parfois preuve les autorités nationales brésiliennes et sud-africaines à l'égard des expressions

culturelles des populations racialement et ethniquement discriminées tranche d'ailleurs avec la situation française, où les pouvoirs publics restent frileux à l'égard des « droits culturels » des minorités.

Les activités de Tactikollectif ont ainsi longtemps été décrites – à droite comme à gauche – comme étant « trop » ou « pas assez » amateur/intégrées/communautaires/militantes… quand leurs animateurs et leurs bénéficiaires n'étaient pas tout simplement renvoyés à leur origine et à la question de l'intégration. À Toulouse comme à Cape Town ou Salvador, cette défiance plus ou moins explicite conduit en tout cas les militants des quartiers ségrégués à rechercher d'autres alliés, du côté des ONG ou du secteur marchand. De fait, l'hostilité des représentants de l'ordre social, moral et pour ainsi dire racial vis-à-vis de leurs expressions culturelles renforce un sentiment d'exclusion et d'injustice, et il n'est pas étonnant que les pratiques culturelles associant ségrégation sociale et/ou ethnique, stigmatisation morale et marginalisation économique, sont celles qui se politisent le plus radicalement, à l'instar des premiers développements du punk, du reggae ou du hip-hop. Et lorsque ces scènes culturelles ne bénéficient pas de l'appui de l'industrie et des médias, ou tout simplement les rejettent, leurs acteurs les plus motivés sont alors contraints de s'organiser et de se mobiliser pour produire, diffuser et jouir de leurs productions culturelles, et éventuellement en revendiquer la légitimité.

En se distanciant des élus et des institutions publiques, cette attitude peut favoriser la constitution d'un véritable contre-pouvoir local, à priori dégagé des logiques clientélistes et des dispositifs de pilotage administratif. Mais avec, comme contrepartie, la nécessité de s'engager dans une approche de type entrepreneuriale, au risque de faire du patrimoine un spectacle et de l'identité un produit et une marque. À l'image de la Pantsula sud-africaine, dont la culture était encore confidentielle avant l'arrivée des plateformes web de vidéos et qui est aujourd'hui célébrée jusque dans les clips de Beyoncé pour la richesse de ses *footworks* et son audace vestimentaire, les productions culturelles des habitants des quartiers ségrégués ne manquent pas d'être valorisées aujourd'hui pour leur potentiel économique, à l'usage des consommateurs et des spectateurs extérieurs au township. À Cape Town, le Shack Theater (littéralement : Théâtre Cabane) de Mandisi et Liso est intégré dans le Township Tour proposé par l'Office du Tourisme de la ville, au même titre que les restaurants, le « Gangster Museum », les magasins de vêtements et de céramiques tenus par les habitants de Khayelitsha. Formalisée dans un jargon économique, la valeur des univers et des émotions offertes par les mouvements culturels est alors mise au service d'une clientèle avide de nouvelles expériences et d'un tourisme culturel « alternatif ». Cela se fait parfois au bénéfice des habitants, qui souffrent de la relégation et de l'enclavement qui leur sont imposés et, plus généralement, d'une stigmatisation et d'une crise économique condamnant leur avenir. Ils plébiscitent donc cette nouvelle économie culturelle, mais au risque également d'une exotisation qui reléguerait les productions culturelles des habitants des quartiers pauvres au rang d'objets décoratifs, tout entiers dévoués au divertissement et à la satisfaction des touristes avides d'aventure et de clichés à partager sur Instagram…

En fin de compte, la valorisation des ressources culturelles, du *Do It Yourself* et des « communautés culturelles », peut tout autant être analysée comme un moyen de lutter contre le tournant néolibéral et d'imaginer des alternatives politiques de mobilisation, de représentation et d'*empowerment* des groupes dominés, que comme un outil d'adaptation voire d'accompagnement et de renforcement de la logique néolibérale, qui enjoint chaque individu à se muer en « entrepreneur de soi-même ». Dans la perspective d'un développement social endogène, il s'agirait alors moins de préserver et de diffuser les valeurs d'un mode de vie radicalement incompatible avec la logique d'accumulation capitaliste et soucieux d'une émancipation culturelle et politique, que de se conformer aux exigences du « marché », où communautés, pouvoirs publics et entrepreneurs travaillent main dans la main pour valoriser les ressources culturelles du territoire. De façon générale, les initiatives culturelles que nous étudions actuellement dans les quartiers périphériques de Bahia, les townships du Cap et les cités de Toulouse recouvrent plusieurs traditions et styles d'agir culturel déclinant de façons différentes la volonté et la manière d'accroître le pouvoir des populations culturellement, ethniquement et racialement discriminées : des dynamiques militantes visant à éduquer et conscientiser les habitants ; des entreprises dites « sociales » qui font de la création d'emploi et de l'auto-organisation économique l'horizon indépassable de l'émancipation individuelle ; des associations de services socioculturels, dont le seul but est de distraire les populations... Quels que soient le modèle, les intentions et les idéologies qui sous-tendent ces mobilisations, la question est en tout cas d'apprécier les effets concrets de ces initiatives culturelles sur le destin de celles et ceux qui en bénéficient et qui les animent. Un questionnement qui guide les prochaines étapes de cette recherche, dont les résultats définitifs seront publiés en 2022.

Lionel Arnaud
Professeur des universités en sociologie, Laboratoire des Sciences Sociales du Politique (LaSSP, Sciences Po Toulouse/Université Toulouse 3)

Léo Fortaillier
Doctorant en sociologie, Laboratoire des Sciences Sociales du Politique (LaSSP, Sciences Po Toulouse/Université Toulouse 2)

Julie Lourau *(Projet CultuRight)*
Professeure assistante en Anthropologie, Université Catholique de Salvador (Brésil)

Ségrégations et mobilisations culturelles en Afrique du Sud, au Brésil et en France.

NOTES

1– Dirigé par L. Arnaud, ce projet réunit pendant trois ans (2019-2021) cinq centres de recherche : le LaSSP (L. Arnaud, L. Fortaillier, C. Baron), le LISST (C. Cino, R. Hushi), l'Université catholique de Salvador (J. Lourau) et l'HSRC (L. Banks, N. Mkuzo).

BIBLIOGRAPHIE

DES CLÉS POUR UN PROJET DE GÉNÉRALISATION DE L'EAC

La fabrique territoriale de l'éducation artistique et culturelle. Cinq ans de pratiques partagées dans les intercommunalités engagées de Nouvelle-Aquitaine, *François Pouthier, Christophe Miqueu*, Sarrant, La Librairie des territoires, 2019, 122 p., ISBN 979-10-90369-18-4, 15 €.

L'ouvrage, dirigé par François Pouthier et Christophe Miqueu, relate, analyse et met en perspective cinq années de processus coopératif mené en Nouvelle-Aquitaine sur l'éducation artistique et culturelle (EAC) qui aboutira notamment à la signature de contrats partenariaux dans seize territoires intercommunaux. À l'instar des démarches engagées sur le terrain, il mêle les voix d'universitaires, de représentants institutionnels, d'élus, d'acteurs culturels et socioculturels, de professionnels de la culture et de l'éducation, d'artistes, d'étudiants en master.

Après plusieurs décennies de promesses renouvelées sur la généralisation de l'éducation artistique et culturelle, de rapports sur l'EAC dont « le volume se révèle inversement proportionnel aux montants des crédits d'État accordés » (p. 16), de critiques sur son sens et ses valeurs, l'enjeu de cette expérimentation consiste à imaginer de nouvelles voies d'action publique en misant sur l'intercommunalité et sur la coconstruction.

La notion centrale de l'espace de coopération publique

La collaboration, considérée à la fois comme moyen pour l'action et comme fin d'un objectif politique de réconciliation sociétale, est le moteur de base de l'ensemble des approches développées dans l'ouvrage.

François Pouthier montre qu'un large accès des jeunes aux ressources culturelles est conditionné par la capacité à assurer une continuité des actions publiques, des parcours et des dispositifs. Dans cette perspective, il est essentiel que la territorialisation de l'action publique s'impose comme un véritable axe stratégique à même de soutenir, dans la durée, des croisements et des alliances entre les institutions publiques et tous les opérateurs locaux.

Christophe Miqueu, de son côté, rappelle que l'implication des intercommunalités dans l'EAC est encore rare et loin d'être évidente. Cependant, dans la mesure où « la dynamique engendrée par le partenariat est clairement l'essence même [des EPCI] » (p. 25), on peut aussi légitimement considérer, qu'au contraire, le territoire intercommunal est un niveau particulièrement pertinent dès lors qu'il s'agit d'activer des démarches transversales et des engagements rassembleurs.

Pour la mise en œuvre de projets d'éducation culturelle de territoire, les deux auteurs se rejoignent pour souligner la fonction centrale de l'espace de coopération publique qui est à créer entre toutes les parties prenantes. Les évolutions sociologiques à l'œuvre sur les territoires, les aspirations démocratiques, le respect des droits culturels, conduisent à devoir prendre en compte l'EAC dans une acception de plus en plus horizontale, tant dans son contenu que dans la manière dont ses projets se déploient. Les modes de socialisation et les rapports des jeunes aux territoires se transforment et devraient conduire à se départir des modèles scolaires existants, à diversifier et multiplier les lieux de formation, à soutenir des formes de mobilité, et à développer des formats participatifs et contributifs (articles de Francine Labadie et d'Emmanuel Porte). Face à ces défis, les dispositifs habituels des politiques d'EAC ne suffisent plus et des distances sont à prendre par rapport aux modèles et normes en vigueur. La voie empruntée en Nouvelle-Aquitaine est celle d'un processus d'intensification structurelle et pérenne des coopérations et du dialogue qui ouvre vers l'émergence d'une intelligence collective et un horizon de « concitoyenneté par la culture » (p. 29).

Si le principe de diversité est de mise pour les projets et les contrats territoriaux, la méthode mise en œuvre est quant à elle commune. La mise en réseau intersectorielle, la création d'une culture partagée entre tous les acteurs, une phase de diagnostic, des cycles de rencontre et de formation conduits dans la durée, la structuration d'une gouvernance complexe articulant un cadre de négociation pour des interventions publiques en évolution et une scène d'élaboration collective, constituent l'armature de cette démarche. Une boîte à outils collaborative, fruit des travaux d'acteurs, outille l'ensemble en détaillant la méthodologie, les modes d'organisation, la conduite de projet, les étapes, etc.

Effets et perspectives

Outre son pari sur le couple EAC et EPCI, *a priori* encore assez improbable dans le paysage institutionnel français, le processus de coconstruction dont il est fait état se distingue des démarches habituellement conduites dans le champ culturel sur divers aspects.

Le premier aspect remarquable est l'implication, tout au long de ce processus, du monde universitaire. Chercheurs et étudiants en master n'interviennent pas en surplomb pour délivrer des savoirs, comme c'est souvent l'usage, mais prennent part, aux côtés des acteurs de terrain, à la construction collective sur l'EAC en jouant le jeu du croisement d'expériences de tout horizon (scientifique, pédagogique, artistique, etc.). Alexandre Péraud de l'Université Bordeaux Montaigne évoque, à ce propos, une « science ouverte », « troisième voie entre l'expertise utilitaire et la recherche fondamentale » (p. 114).

Esprit scientifique et esprit collaboratif se prolongent par une intéressante approche des modalités de gouvernance où la fonction de chef de file exercée par l'EPCI n'est plus synonyme de décideur mais d'assembleur, et où des capacités décisionnelles sont reconnues au cercle coopératif des parties prenantes. Le chemin qui se dessine ainsi est tout à fait innovant puisqu'il s'agit de passer d'une compétence partagée à l'exercice partagé d'une responsabilité d'EAC sur les territoires.

Comme en témoignent les différents partenaires, pendant les 5 années de ce processus, et à des degrés variables, les budgets pour l'EAC se sont pérennisés et ont augmenté. Le moteur de l'action publique en EAC s'est déplacé du « faire pour faire » à des « processus d'éducation vers l'émancipation ». Le système d'acteurs s'est renforcé, les projets s'ouvrent aux habitants, les artistes sont moins souvent considérés comme de purs prestataires, les habitudes partenariales se sont installées, etc.

Les protagonistes de cette expérimentation à large échelle fondent le raisonnable espoir que la démarche et la méthode qui ont été initiées sur l'EAC puissent être, tel un cheval de Troie, inspirantes pour la construction de projets culturels de territoire et transposables sur d'autres territoires.

La question reste néanmoins ouverte de savoir si les dynamiques de coopération sauront véritablement venir à bout des obstacles qui freinent une généralisation de l'EAC. Selon Vincent Rouillon, cet objectif est inatteignable tant que prévaudra le dissensus sur les nécessités de l'EAC et que son socle ne sera pas l'expérimentation de la liberté. En dépit de tous les acquis, on peut percevoir dans l'ouvrage que le changement de paradigme et la transformation des logiques d'action catégorielle sous l'influence des frottements collaboratifs sont sans doute ce qu'il y a de plus lent à faire advenir.

Helga Sobota
Ex-directrice des affaires culturelles

BRÈVE

MAIRES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS

La démocratie locale peut-elle survivre ?, *Martial Foucault*, La Tour-d'Aigues, Éditions de L'Aube, 2020, 184 p., EAN : 978-2815936637, 17 €.

La figure du maire serait-elle le dernier rempart contre le délitement démocratique ? L'approche est en tout cas tentante si l'on considère le maire comme un élu de proximité disponible et à même de faire fonctionner la démocratie locale. À la différence d'autres élections, le scrutin municipal peut sembler préservé de la défiance institutionnelle ambiante. Pourtant, les maires seraient « au bord de la crise de nerfs », tiraillés par les attentes de leurs habitants, la montée des individualismes et des logiques consuméristes, la fracture des territoires, les défis démocratiques, les injonctions étatiques, l'effritement des liens sociaux et de la cohésion locale. Le tout dans un contexte de perte d'autonomie politique, financière et administrative des municipalités. Pour tenir, les maires doivent alors savoir faire preuve d'endurance, tels des marathoniens essoufflés. Grâce à une double enquête menée parallèlement auprès des maires et d'un échantillon de 15 000 Français, Martial Foucault se propose d'analyser les comportements et les ressentiments générés autour des municipalités. On y découvre les fragilités de ces élus, leurs méfiances, leurs difficultés, ainsi qu'une série de données précieuses. Bien qu'il n'y ait pas de maire type, certaines constantes sont éclairantes comme la généralisation du sentiment d'inutilité et de perte de légitimité, expliquant en partie leur mal-être. Dans ce contexte, les métropoles sont jugées en décalage avec le reste de la France et la critique des intercommunalités est vive. Les résultats de l'enquête témoignent d'une forte méfiance à l'égard du développement intercommunal, vécu avec brutalité en raison de la méthode de regroupement et des transferts de compétences. Figurants sans moyen d'action, les maires se découragent et l'intérêt de la fonction s'évapore face à ce constat d'impuissance. Comment conserver de la crédibilité aux yeux des électeurs quand le pouvoir d'agir semble avoir disparu ?
Entre rappels historiques et analyses sociologiques, Martial Foucault nous renseigne avec précision sur le malaise des maires. Un livre « à ne pas manquer » pour comprendre les enjeux territoriaux et démocratiques de demain.

BIBLIOGRAPHIE

LUTTER CONTRE LA MALNUTRITION CULTURELLE

Une stratégie nationale pour la Santé Culturelle. **Promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son parent (ECA-LEP),** Rapport au ministre de la Culture Mission « Culture petite enfance et parentalité », *Sophie Marinopoulos*, Paris, 2019, 160 p.

Voici tout juste un an, la psychologue et psychanalyste Sophie Marinopoulos présentait à Franck Riester, ministre de la Culture, le rapport que lui avait commandé Françoise Nyssen à l'été 2018. Intitulé *Une stratégie nationale pour la Santé Culturelle – promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son parent,* il s'inscrit dans la politique interministérielle en faveur de l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants.

Il fait suite, surtout, à une stratégie amorcée par l'État autour du petit enfant, de l'art et de la culture. Les ministères chargés de la Solidarité et de la Culture ont en effet affirmé, avec la signature d'un protocole pour l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants (2017), « l'intérêt d'une politique commune visant à favoriser l'éveil culturel et artistique des jeunes enfants ». Ce mouvement est récent. Il témoigne d'un intérêt nouveau des services du ministère de la Culture, et de son administration centrale, pour le champ du jeune public au sens large. Le temps fort national de La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse (2015) en est l'expression la plus sensible. Dans son rapport, la fondatrice des Pâtes au beurre – des lieux de prévention anonymes et gratuits dédiés à l'accueil des parents et des enfants – a formulé 66 propositions « en faveur d'une politique culturelle à dimension sociale, dans un esprit de démocratisation de la culture, d'accessibilité pour tous et de reconnaissance des besoins des très jeunes enfants et de leurs parents ».

L'angle choisi par Sophie Marinopoulos dans son rapport se fonde sur l'alliance culture et santé, autour du concept de « santé culturelle ». Les mots sont forts et tranchent avec le ton généralement employé dans ce type de communication. « Il y a urgence. Urgence à renourrir substantiellement nos tout-petits. Comme les enfants de l'après-guerre ont été nourris de lait, les bébés de la société hypermoderne doivent l'être de ce lait symbolique qu'est le lien humain ». Détaillée en proposition, la stratégie de la psychanalyste vise « à promouvoir et à pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant dans le lien à ses parents (ECA-LEP) ». Parmi ses préconisations, Sophie Marinopoulos pose d'emblée la nécessité d'une politique publique en faveur de cet éveil culturel, identifiée comme une priorité conforme aux droits de l'enfant. Elle suggère sa généralisation et sa pérennisation progressive « dans les lieux de la petite enfance et les espaces familiaux ».

L'autrice du rapport a une approche très pragmatique de son sujet et développe une série de propositions touchant les parents dès la naissance de leur enfant, et parfois même avant. Elle propose qu'en sus des conseils nutritionnels adressés aux parents, soient inscrites dans les carnets de santé des informations concernant la manière dont on peut « grandir en humanité ». La psychologue évoque également « un accompagnement et une préparation à la naissance artistiques et culturels » pour les parents avant la naissance. Ainsi, suggère-t-elle, « une page "éveil culturel et artistique" pourrait aussi être ajoutée en fin de carnet de santé » pour noter les spectacles vus, les musiques et les livres appréciés. « Le parent est le premier interlocuteur de l'enfant » explique la psychologue. S'ils ne sont pas convaincus, s'ils n'ont pas éprouvé eux-mêmes cette nécessité de l'éveil culturel et artistique, ils ne seront pas à côté de leur enfant pour cela. Ils mettront peut-être un livre entre ses mains mais sans l'accompagner, le soutenir dans cette découverte ». Elle propose également la création de maisons Culture et parentalité pour favoriser l'ECA-LEP, une innovation dans ce paysage très cloisonné entre secteurs culturel et médico-social.

Bien qu'assez peu nombreux à avoir été auditionnés, les artistes ne sont pas oubliés dans ce rapport dont la dominante est néanmoins sanitaire et sociale. Sophie Marinopoulos suggère « de soutenir les artistes dans leurs créations, qui nourrissent le tissu narratif indispensable à la construction de l'identité du tout-petit », précisant un peu plus loin qu'il convient d'encourager et de financer toute initiative artistique en faveur de la toute petite enfance afin d'éviter que les artistes soient empêchés dans leur création ». Il resterait à préciser de quelle manière peut s'opérer la rencontre entre enfants, parents et artistes, d'en identifier les lieux et les modalités (résidence, représentation, ateliers...).

Un an après la remise de ce rapport combattant la « malnutrition culturelle », et malgré sa bonne réception par le ministre de la Culture comme par les professionnels (petite enfance et culture), ce plaidoyer particulièrement riche et documenté, est demeuré lettre morte.

Cyrille Planson
Rédacteur en chef de La Scène

BIBLIOGRAPHIE

LIENS CULTURE ET ESS : UN TERRITOIRE À DÉFRICHER ?

Culture & économie sociale et solidaire, *Hervé Defalvard* (dir.), Grenoble, PUG, 2019, 176 p., ISBN 978-2-7061-4325-0, 22 €.

Fin 2017, le Labo de l'ESS et la Fondation Crédit Coopératif (partenaire de cette publication) ont commandé un rapport à Bernard Latarjet (*Rapprocher la culture et l'ESS*) sur la problématique, toujours prégnante, des liens entre culture et ESS. La publication dirigée par Hervé Defalvard, s'appuie ici majoritairement sur des articles de recherche et complète, d'une certaine manière, le rapport précité.

L'ouvrage collectif *Culture & économie sociale et solidaire* comprend les contributions de 18 chercheurs et de 3 professionnels de la culture. Il est dirigé par Hervé Defalvard, responsable de la chaire d'Économie Sociale et Solidaire (ESS) rattachée à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Cet ouvrage analyse la nature des liens et les enjeux du rapprochement entre la culture et l'ESS. Les institutions et les territoires sont les deux angles qui structurent ces contributions.

Philippe Henry pose le cadre et présente les micro-entreprises culturelles au prisme de l'ESS. Comme il le rappelle, relever de l'ESS implique des engagements (gouvernance démocratique, finalité sociale, non-lucrativité, modèle économique hybride). Deux de ces piliers (gouvernance et finalité sociale) apparaissent problématiques à bon nombre de structures culturelles. Bernard Latarjet, cité par Hervé Defalvard, évoque les mêmes limites. D'autres (Patricia Coler citée par Hervé Defalvard) recensent des liens forts entre l'économie solidaire (une famille de l'ESS) et la culture, dans la lignée du manifeste de l'Ufisc (*Pour une autre économie de l'art et de la culture*, 2007). Des liens réels donc, mais comme invisibilisés. Ces frontières entre visible et invisible reviennent dans les travaux à travers la mise en valeur de l'informel. Philippe Henry décrit l'importance des logiques de réseau et des ressources non financières au sein d'une structure de l'ESS. Cyrille Ferraton, Francesca Petrella, Nadine Richez-Battesti et Delphine Vallade s'appuient sur les travaux de John Rogers Commons pour mettre en avant l'importance des règles informelles dans la gouvernance des organisations culturelles.

On retient surtout de cet ouvrage des études de cas inspirantes. La coopération entre acteurs de la culture et de l'ESS génère des innovations au service du développement local et d'une finalité sociale. Des expériences comme Culture et santé (analysée par Françoise Liot), ou le chapitre retraçant l'historique des coconstructions acteurs culturels/territoires depuis une quinzaine d'années (sous la plume de Laurent Fraisse) valorisent l'apport de la culture au développement local. Hervé Defalvard, en fin d'ouvrage, revient sur l'expérience des PTCE (Pôles Territoriaux de Coopération Économique) qu'il propose comme nouveau référentiel pour une « culture ESS du développement ». Quelques utopies concrètes sont aussi au menu : le village

BRÈVES

LA TRANSITION NUMÉRIQUE DES ÉTABLISSEMENTS CULTURELS

Pierre-Marie Bonnaud, Voiron, Territorial, 2019, 98 p., EAN : 978-2-8186-1598-0, 62 €.

Les médias en ligne, les géants du Web comme les réseaux sociaux bouleversent notre perception de l'information. Le nouveau paradigme numérique modifie jusqu'à notre façon d'être au monde. Le rapport du citoyen au système politique et administratif ne peut faire exception. Les institutions culturelles, en relation directe avec le public, sont aujourd'hui soumises à une certaine forme de concurrence et semblent devoir s'adapter rapidement pour répondre aux nouvelles exigences d'accès. Ce livre est à la fois un ouvrage de réflexion et un guide pratique pour comprendre et gérer les impératifs liés à la transition numérique.

SCÈNES LOCALES, CLUSTERS CULTURELS ET QUARTIERS CRÉATIFS

Les ressorts et enjeux territoriaux du développement culturel, *Sandrine Emin, Nathalie Schieb-Bienfait,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 286 p., ISBN : 2753578109, 25 €.

Cet ouvrage invite à interroger les échelles territoriales et la temporalité des *clusters* culturels et des scènes culturelles locales. Il examine les enjeux du regroupement d'acteurs culturels et créatifs sur un territoire localisé, avec une analyse des mécanismes par lesquels ils sont producteurs de dynamiques économiques, culturelles, sociales, territoriales. À partir de l'étude d'exemples concrets tant en France (Nantes, Lille) qu'à l'étranger (Québec, Barcelone, Istanbul, Gênes), les auteures abordent la question de la gouvernance des *clusters* et celle de leur instrumentation politique. L'ouvrage traite également des démarches pour accompagner les choix de spécialisation dans la culture et penser l'action publique territoriale.

Emmaüs Pau-Lescar par Mickaël Landemaine, ou un collectif associatif résidant en habitat alternatif par Mélaine Cervera. Mais on retiendra surtout l'analyse, par Hervé Charmettant, du fonctionnement d'une société coopérative développant des carrières de musiciens (tournées, disques…). Elle illustre toutes les tensions entre l'individualisme et une solidarité engageante. Ce chapitre est à mettre entre toutes les mains de collectifs artistiques qui cherchent à construire des réponses collectives. Il est à noter que cette expérience se construit en marge des réseaux de l'ESS. On touche ici à un autre aspect des liens entre ESS et culture : les structures culturelles se font peu connaître et ne s'impliquent guère dans les réseaux, organisations professionnelles de l'ESS. Un sujet à explorer.

En relisant l'introduction d'Hervé Defalvard et les ambitions de l'ouvrage, on ressent un décalage entre l'énoncé et le résultat. L'ambition est de proposer un état des lieux. Or, l'ESS se compose de 3 familles : l'économie sociale, l'économie solidaire et l'entrepreneuriat social. Sur les territoires, les acteurs veillent, non sans difficulté, à rassembler ces différents courants de pensée. Cet ouvrage propose une vision partielle. Il s'appuie sur l'économie solidaire qui a un lien naturel avec les acteurs culturels indépendants, engagés sur les territoires. L'ouvrage évoque moins une économie sociale, plus institutionnelle, qui s'évertue à développer la démocratie en entreprise. Il fait également l'impasse sur l'entrepreneuriat social. Ce dernier s'incarne dans une nouvelle génération d'entrepreneurs culturels, à travers des tiers-lieux ou des croisements entre le numérique et la culture. Enfin, on lit une résistance à assimiler l'ESS à un mode d'entreprendre. Il est très juste qu'elle ne se résume pas à cela. Mais il ne faut pas nier que pour une partie des acteurs de l'ESS, c'est une façon alternative d'entreprendre. On regrette qu'au long des analyses, les modèles économiques soient peu examinés. Rapprocher ESS et culture constitue pourtant une opportunité pour renforcer les fonds propres, développer l'autonomie des acteurs... Il n'en faut pas moins pour relancer un débat sur l'entrepreneuriat culturel qui peut s'inscrire (sous conditions) dans le champ de l'ESS.

Très influencé par le brillant manifeste de l'Ufisc (2007), cet ouvrage semble « bloqué » dans cette époque. Entretemps, les mutations des secteurs, les GAFAM, le positionnement de certains territoires sur l'innovation, les industries culturelles… requestionnent les acteurs culturels et ceux de l'ESS. Cette nouvelle donne appelle à un nouveau manifeste qui devra embrasser l'ESS et ses parties prenantes dans toute leur diversité.

Sébastien Paule
Directeur du développement Smart Coop (Bruxelles)

BRÈVES

L'ART ET LA CULTURE, UNE ALTERNATIVE ÉDUCATIVE

Nectart n°10, Toulouse, L'Attribut, 2020, 162 p., ISBN : 978-2-916002-69-9, 19 €.

Présente en couverture du dixième numéro de *NECTART*, la philosophe Barbara Stiegler accorde un long entretien autour de son livre *Il faut s'adapter* (Gallimard, 2019). Elle revient entre autres sur les fondements du néolibéralisme, les impasses de la démocratie représentative et la catastrophe écologique. Cette interview entre particulièrement en résonance avec la crise mondiale actuelle. Le dossier central de la revue aborde l'EAC sous l'angle pédagogique, en relatant plusieurs initiatives originales en France et outre-Atlantique. À signaler aussi dans ce numéro : un article très éclairant sur l'essor du podcast, un regard critique sur le pass Culture, des points de vue sur le « biomimétisme » en architecture et la restitution du patrimoine culturel africain. À noter enfin : la tribune de Carole Thibaut, directrice du CDN de Montluçon, qui dénonce l'omerta sur les violences sexistes et sexuelles dans le spectacle vivant. Une prise de parole encore trop rare dans le secteur culturel.

GOUVERNER LA VILLE NUMÉRIQUE

Antoine Gourmont et *Patrick Le Galès* (coord.), Paris, Puf/Vie des idées, 2019, 120 p., ISBN : 978-2-13-081525-9, 9,50 €.

Airbnb, Uber, Waze… les plateformes qui se sont développées « dans les failles de l'action publique » proposent des services qui transforment les pratiques et les espaces urbains. Cet ouvrage s'appuie sur plusieurs travaux en sciences sociales menés sur des expérimentations en matière de gestion d'infrastructures urbaines, algorithmes de police prédictive et plateformes comme Airbnb. Le livre décrypte les stratégies d'entreprises et les mécanismes complexes en jeu autour du *big data* : entremêlement des espaces physiques et numériques, rôle essentiel des données… Il met l'accent sur la problématique de la régulation politique. Comment les autorités publiques peuvent-elles gouverner cette ville numérique alors que l'on passe « d'une logique de choix collectifs orientant les usages de la ville à une optimisation utilitariste de la satisfaction des usagers des plateformes » ? La question du partage et de la propriété des données est l'un des enjeux de cette gouvernance.

BIBLIOGRAPHIE

S'ARMER CONTRE LES CENSEURS

L'œuvre face à ses censeurs. Le guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création, *Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira* (dir.), 2020, M Media, coll. La Scène, Nantes, 450 p., EAN : 978-2380970227, 24 €.

L'ouvrage est composé d'une introduction substantielle présentant l'histoire de la création de l'Observatoire de la liberté de création, ses principes, ses finalités et ses actions ; suit l'analyse très détaillée de 13 cas d'œuvres ayant fait l'objet de demandes ou d'actes de censure. L'ensemble est complété par un vade-mecum rappelant les textes de lois concernant la censure, le droit d'auteur et la liberté de création, ainsi que par plus de 150 pages d'annexes rassemblant le *Manifeste* de l'Observatoire et de nombreux documents liés à l'instruction et aux décisions de justice relatives aux 13 cas étudiés.

L'ouvrage se présente comme un « guide pratique » destiné à sensibiliser les acteurs de l'art et, plus largement tous les citoyens, à la liberté de la création, à ses droits et à ses limites. Cette finalité pragmatique reflète celle de l'Observatoire : une association créée en 2002, sous l'égide de la Ligue des droits de l'homme, qui réunit un certain nombre d'organismes luttant contre la censure dans les arts, ainsi que différents artistes, acteurs de la culture, historiens, juristes, poursuivant le même combat. Il constitue un groupe de veille assurant à ceux qui sont victimes de censure soutien, formation et conseil. Il intervient publiquement dans les cas de censure et auprès des censeurs pour les faire reculer.

La publication de l'ouvrage est justifiée par cet objectif général et elle est rendue urgente par la multiplication des cas de censure que l'on constate depuis quelques années, ainsi que par la complexification de ses formes la rendant particulièrement insidieuse et dangereuse. Comme le note l'introduction, la grande nouveauté vient en effet de ce que les demandes ou actions de censures ne proviennent plus seulement d'associations religieuses ou de milieux conservateurs, mais aussi de militants du « camp progressiste ». Ces derniers, qui ferraillaient il y a peu de temps encore contre les précédents, usent maintenant à leur tour de la censure, « sous couvert de justes causes » comme le féminisme ou l'antiracisme, et se signalent par des phénomènes de radicalisation inquiétants (p. 21).

Ainsi, si l'affaire de l'exposition *Présumés innocents* au CAPC de Bordeaux en 2000 (cas 1), ou celle de la pièce de Castellucci *Sur le concept du visage de Dieu* (cas 3), relèvent d'une censure classique, celle de l'installation-performance *Exhibit B* de Brett Bailey, qui entendait dénoncer les zoos humains du XIX[e] et s'est vue accusée de racisme et de colonialisme (cas 4), ou celle de la pièce *Kanata* de Robert Lepage (cas 12), accusée d'appropriation culturelle, relèvent bien d'une nouvelle forme de censure militante.

BRÈVE

LES DAMNÉS DE LA CULTURE

André Fertier, Paris, les éditions Persée, 2019, 203 p., EAN : 978-2823127157, 21,90 €.

André Fertier dresse un état des lieux étayé et sans concession sur les origines et les évolutions des exclusions et des discriminations culturelles, à l'aune de l'histoire des droits culturels. Personnes handicapées, personnes âgées, malades d'Alzheimer, personnes en grande précarité…, l'auteur alerte sur les exclusions culturelles généralisées à l'égard de ces populations. André Fertier, président et fondateur du Cemaforre (Centre national de ressources pour l'accessibilité culturelle), délivre un ensemble de propositions regroupées dans un projet de Pacte culturel républicain. Un argumentaire critique également nourri par des initiatives exemplaires.

Contre toutes ces formes de censure, l'Observatoire défend une position claire : celle de la liberté de création, appuyée sur des fondements théoriques qu'on retrouve explicitement énoncés ou en filigrane dans les analyses et les prises de position concernant les cas particuliers. Il n'est pas pour autant partisan d'un autonomisme radical (« nous n'avons jamais milité pour une liberté totale ou illimitée », p. 31), et il ne reconnaît pas l'impunité de l'art lorsqu'il y a dommage réel à une personne précise, diffamation, atteinte à la vie privée, ou quand le non-fictionnel se mêle à la fiction. Ce qui le conduit à adopter une règle de conduite réfléchie et mesurée : celle de l'examen au cas par cas.

Cela justifie et donne toute sa valeur aux analyses des 13 affaires retenues. Pour chacune, la même structure est suivie : récit de l'affaire ; identification de l'œuvre et de son régime de diffusion ; modalité de la censure ou de la demande de censure ; contenu

précis de la demande ; public concerné ; réponse politique ; retentissement de l'affaire ; position et action de l'Observatoire ; conclusions et répercussions. Une chronologie détaillée des faits et une bibliographie complètent chaque fois le tableau. Factuelles et très complètes, soigneusement ordonnées et clairement énoncées, ces analyses de cas très éclairantes permettent de donner au lecteur une vison précise et parfaitement documentée de chaque cas, ainsi qu'une vision globale des multiples facettes de la situation contemporaine.

C'est un des grands mérites de l'ouvrage de montrer la diversité des phénomènes pouvant être rangés sous ce mot, depuis la censure préalable pratiquée sous l'Ancien Régime et qui ne vaut plus aujourd'hui que pour le cinéma, jusqu'à l'autocensure produite par diverses formes d'intimidation, en passant par l'empêchement financier ou par la présence des *Sensitive readers* dans les maisons d'éditions. De montrer aussi comment les censeurs ne sont plus l'État comme dans le procès de *Madame Bovary* ou des *Fleurs du mal*, mais des autorités administratives, des associations, des groupes réunis sur des réseaux sociaux. De montrer enfin comment leurs modes opératoires ne sont pas seulement le procès, mais la pétition, la manifestation, l'empêchement physique et le lynchage médiatique.

On en arrive à cette situation paradoxale où les juges, après avoir été, du temps de Baudelaire ou de Flaubert, pourfendeurs de l'extraterritorialité de l'art[1] et de l'irresponsabilité de l'artiste, sont devenus leurs meilleurs défenseurs. D'où l'importance d'un ouvrage comme celui-ci qui rappelle que « trop souvent les personnes exposées à ce type de campagnes ignorent qu'elles ont tous les moyens juridiques de résister : ce sont ceux qui cherchent à entraver un spectacle qui s'exposent à des poursuites pénales » (p. 26).

Carole Talon-Hugon
Professeur au département de philosophie de l'Université Paris-Est Créteil

S'armer contre les censeurs

NOTE

1- Le champ artistique ne serait pas soumis aux lois ordinaires de la morale et du droit.

BRÈVES

MOTIFS INCERTAINS

Enseigner et apprendre les pratiques artistiques socialement engagées, Harrell Fletcher, Michael Brown, Spencer Byrne-Seres et al., Paris, Les presses du réel, 2019, 416 p., ISBN : 978-2-940510-35-1, 25 €.

Cet ouvrage propose des réflexions sur les formes d'enseignement des pratiques artistiques socialement engagées, développées massivement depuis le début des années 1990. Les responsables et les étudiants de cinq programmes d'études construits autour de ces pratiques interrogent les approches pédagogiques mises en œuvre par les artistes enseignants et les démarches expérimentales qu'ils imaginent.

REGARDER UNE ŒUVRE D'ART ET AIMER ÇA

Véronique Antoine-Andersen, Paris, Ed. Eyrolles, 2019, 109 p., ISBN : 2212571089, 14,90 €.

Neuf secondes, c'est en moyenne le temps accordé à une œuvre par les visiteurs de musées. Pourquoi l'art ne parvient-il pas à capter davantage notre attention ? En guise de réponse, cet ouvrage propose, à tous les amateurs d'art, une méthodologie simple et accessible, intitulée « la Cérémonie du regard ». Les deux pratiques qui la composent, « l'appareil photo » et « le dialogue silencieux », sont décrites étape par étape pour aider le visiteur à se mettre en présence de l'œuvre, à la regarder avec attention et à entrer en contact avec elle. Franchir le seuil du musée, se détendre, ouvrir le regard, profiter de la visite… un plaisir à la portée de tous !

BIBLIOGRAPHIE

ARTISTES ET COLLECTIFS DANS L'ART CONTEMPORAIN

Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin, *Séverine Marguin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Arts contemporains, 2019, 310 p., ISBN 978-2-7535-7776-3, 30 €.

Séverine Marguin nous livre le résultat d'une recherche de terrain en sociologie de l'art et du travail. Elle est actuellement directrice du laboratoire des méthodes au sein du Centre de recherche collaboratif 1265 « Re-figuration des espaces » de l'université technique de Berlin.

L'artiste est considéré comme précurseur des nouvelles formes de travail associant flexibilité, initiative individuelle et créativité qui entraînent la subjectivation du travail et le déplacement de la responsabilité collective vers la responsabilité individuelle. Il en résulte une remise en question de la solidarité et de la régulation qui sont des mécanismes traditionnels de la société salariale. L'auteure fait le choix du domaine des arts plastiques parce que le modèle du travail autonome y est exemplaire et majoritairement constitutif.

Le livre est structuré en cinq chapitres, les deux derniers étant centrés sur les entretiens individuels réalisés dans chacun des collectifs rencontrés.

Le premier chapitre trace une brève histoire des collectifs d'artistes et permet de distinguer, au fil du temps, différentes formes qui se sont succédées et qui, parfois, coexistent encore. Les premières, au XVIII^{e} et au XIX^{e} siècles, se présentent comme des constellations collectives concentriques structurées autour de leaders clairement identifiés et souvent initiateurs du collectif. Dans les années 1960-1970, des formes plus radicalisées se développent. L'auctorialité y est collective, dans un contexte social rejetant l'individualisme. Dans les années 80, les collaborations ponctuelles et lâches, parfois circonstancielles, se multiplient et fonctionnent sur le mode de la mise en réseau donnant lieu à des constellations collectives réticulaires.

L'analyse historique distingue les collectifs en France et en Allemagne. Le concept de *Kollectiv* prend, en effet, en Allemagne de l'Est, une résonance singulière et soulève des réticences. Associé à des collectifs qui organisaient le contrôle du monde artistique, il est l'objet d'une distanciation des artistes allemands parce que synonyme d'une perte de liberté de création. En France, il est en revanche souvent relié à l'engagement politique des acteurs. L'auteure relève le rapport ambigu et délicat à la question de l'individualité. Le collectif englobe à la fois des dynamiques de subordination et d'émancipation dans un champ artistique dont la loi fondamentale est l'individualité.

Le deuxième chapitre compare les situations de Paris et Berlin tant dans la forme des collectifs que dans la situation du marché de l'art. Le marché parisien, marché de consécration en raison du poids de l'Histoire, présenterait une crispation sur des formes traditionnelles de collectifs (salons, mouvements…) tandis qu'à Berlin, le marché serait tourné vers la création. Ce chapitre décrit également une différence de politiques publiques qui tendent à régir en même temps que soutenir les collectifs, riches mais éclatées à Paris et plutôt minimales à Berlin. La partition Est/Ouest favorise, avant les années 80, la forme de la *Kommune* (à substrat politique : autonomes, féministes, écologistes, solidaristes, punks…) puis voit s'accroître le nombre des collectifs avec l'effondrement du mur de Berlin. Un mouvement similaire se produit à Paris, bien que plus tardif. Il est concomitant du développement des squats. À Paris, l'apparition des collectifs est laborieuse et accompagne la disparition des squats sous l'impulsion de politiques publiques visant à en encadrer le fonctionnement dans le cadre d'un soutien à la création. À Berlin, ils s'inscrivent dans la recherche de formes de collectifs qui répondent à des besoins de production. Ils sont peu soutenus par la puissance publique et les institutions.

Dans tous les cas, les collectifs se caractérisent par une relative précarité des artistes qui se placent sous le sceau de la marginalité. Souvent constitués d'hommes autour de quarante ans, leur recrutement s'effectue majoritairement dans le cercle personnel de ses membres (études, famille, scène indépendante, rencontres sur des projets). Ils sont le fait d'artistes émergents, aspirant à une reconnaissance professionnelle plus établie. Trois types de collectifs sont observés. Les *artistes-collectifs* dont l'auctorialité est collective et la structure fusionnelle. Les *ateliers-collectifs* qui agrègent des individualités partageant principalement des moyens de production. Les *espaces-projets* qui s'instituent autour de la réalisation de projets.

Le troisième chapitre examine ce qui fait collectif et comment les individualités y participent. La croyance en un être du collectif, en tant qu'entité propre, est partagée par l'ensemble des acteurs interrogés, de même que la conviction d'une émergence sans moment fondateur précis. Alors que les *artistes-collectifs* et les *ateliers-collectifs* se constituent spontanément autour de convictions partagées ou de besoins mutualisés, les *espaces-projets* trouvent leur identité progressivement

dans la réalisation de projets qui se succèdent. L'être collectif apparaît quand l'œuvre s'achève ou quand le groupe partage des moments de convivialité.

Le collectif existe aussi dans l'espace architectural partagé qui organise les liens entre ses membres. Pour les *ateliers-collectifs*, les espaces partagés ne sont pas attribués mais à disposition de tous, à la différence d'espaces plus individuels. Dans le cas des *artistes-collectifs*, l'atelier de production est commun. Dans tous les cas, le travail est au centre. Celui-ci est collectivisé dans le cas des *artistes-collectifs* et individualisé dans les *ateliers-collectifs* et les *espaces-projets*. Le collectif protège ses membres par l'affirmation de leur égalité et le refus d'un jugement esthétique bien que des différences puissent exister. Là apparaissent de premières tensions entre collectif et individualité. L'auctorialité en est un paramètre déterminant. Le collectif affirme, pour ses membres, une recherche d'autonomie à quatre niveaux : esthétique, économique, sociale et politique. Au niveau des individus, c'est la tension entre la « croyance en nous » et la « croyance en je » qui induit des divergences entre la recherche d'autonomie du collectif résultant de compromis et celle de l'individu ayant à voir avec des aspirations plus personnelles.

Selon deux axes, le registre d'auctorialité et la structuration égalitaire ou non, l'auteure établit une typologie des collectifs : 1) les constellations fusionnelles, 2) les constellations magistrales, 3) les constellations réticulaires et 4) les constellations hiérarchiques. Dans le terrain observé, les constellations collectives magistrales n'apparaissent pas.

Les deux derniers chapitres rendent comptent des entretiens menés avec les différents acteurs. La quatrième partie s'attache aux parcours professionnels et montre que le collectif joue un rôle dans la professionnalisation, juste après les études. Soit il stabilise des aspirations professionnelles artistiques, soit il en est le révélateur. Pourvoyeur de ressources, le collectif répond aux besoins de production et de promotion, mais également de liens sociaux. Il peut soit faciliter un équilibre entre création/vie personnelle/travail alimentaire, soit y nuire selon le type d'engagement de l'artiste et la structure égalitaire/inégalitaire du collectif.

Le dernier chapitre s'intéresse plus particulièrement aux aspirations des artistes en collectif et aux degrés de réussite professionnelle et personnelle. Séverine Marguin établit une typologie des acteurs. *L'artiste-carriériste* utilise le collectif comme outil de promotion. *L'artiste-socialiste* conçoit le collectif comme un idéal social : il aspire à un épanouissement artistique personnel réalisé dans le collectif mais peut évoluer vers la déprofessionnalisation. *L'artiste-en-survie* s'accroche au collectif comme moyen de conserver son autonomie relative. Il est majoritaire dans l'échantillon observé. *L'artiste-utopique* conçoit le collectif comme une utopie artistique qui le conduit à la marginalité dans le champ artistique. Sa carrière régressive le conduit à l'abandon de la pratique artistique. L'ouvrage se conclut sur les facteurs déterminant les différents parcours : le talent, l'âge, le genre, la famille comme attributs de l'individu, et le mode de gouvernance comme attribut du collectif.

Hervé Percebois
Responsable de la collection
Musée d'art contemporain de Lyon

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil départemental de l'Isère, de la Ville de Grenoble et de Sciences Po Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels et leurs réseaux dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

l'Observatoire
LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26

Courriel : contact@observatoire-culture.net
Site : www.observatoire-culture.net
Président de l'association : Jean-Louis Bonnin
Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez
Rédactrice en chef : Lisa Pignot
Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylviane Merenchole
Comité de rédaction : Pascale Ancel / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / Aurélie Doulmet / Vincent Guillon / Cécile Martin / Guy Saez / Philippe Teillet / Thomas Vasseur / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : Mama Bouras et Ibrahim Saïd du Groupe des 15, Compagnie Vol plané, 16 février 2017 à La Gare Franche (LE ZEF), Marseille 15e arrondissement. Crédit : © Vincent Beaume.
Conception graphique : pixelis-corporate.fr
Relecture et mise en page : Cnossos
Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :
Olivier Aïm, Salah Amokrane, Paul Ardenne, Lionel Arnaud, Karima Bennoune, Laure Bereni, Béatrice Bertrand, Christophe Blandin Estournet, Maxime Cervulle, Jean-François Chougnet, Élise Colin-Madan, Martin Cros, Leïla Cukierman, Julie De Muer, Nasser Djemaï, Aurélie Doulmet, Léo Fortaillier, Yan Gilg, Sylvia Girel, Anne Grumet, Vincent Guillon, Alice-Anne Jeandel, Karine Lacôme, Julie Lourau, Dominique Melhaoui, Arnaud Meunier, Alexis Moati, Joana Monbaron, Anne Monteil-Bauer, Sébastien Paule, Hervé Percebois, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Cyrille Planson, Francesca Poloniato, Nelly Quemener, Jean-Pierre Saez, Damien Saverot, Caroline Séguier, Helga Sobota, Carole Talon-Hugon, Eric Vanelle, Thomas Vasseur, Françoise Vergès, Anne-Lise Vinciguerra, Michel Wieviorka.

Fabrication : Imprimerie Courand & Associés
Tél. : 04 78 32 23 19
N°ISSN : 1165-2675 (imprimé)
N°ISSN : 2553-615X (en ligne)
Dépôt légal, 3e trimestre 2020

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, le Conseil départemental de l'Isère, la Ville de Grenoble, Sciences Po Grenoble.

ÉDITO

Jean-Pierre Saez
Plaidoyer pour la culture dans un monde incertain

DÉBATS

Paul Ardenne
Crise sanitaire et mentalités culturelles. La sortie de la fiction

Olivier Aïm
Les pratiques culturelles et médiatiques au regard des « revendications expressives »

DOSSIER

Michel Wieviorka
Critique de la diversité culturelle : les métamorphoses du débat

Karima Bennoune
Comment les droits culturels protègent-ils la diversité culturelle ?

Nasser Djemaï
« Le stéréotype est le premier ennemi de notre imaginaire collectif »

Élise Colin-Madan, Dominique Melhaoui
Diversité culturelle et universalité des droits de l'homme : une articulation perdue à l'UNESCO ?

Laure Bereni
La diversité, ruse ou dévoiement de l'égalité ?

Anne Grumet
Arts et Culture : l'éga-conditionnalité pour garantir l'égalité entre les femmes et les hommes

Anne-Lise Vinciguerra
Les petits pas de l'action positive en faveur de l'égalité des genres

Françoise Vergès
L'intersectionnalité et ses critiques

Nelly Quemener
Trouble dans l'intersectionnalité : enjeux définitionnels et méthodologiques

Anne Monteil-Bauer
Si, si, les femmes existent ! L'importance du travail de mémoire pour combattre les inégalités femmes-hommes

Arnaud Meunier
Formation des comédiens : pour une égalité des chances

Julie De Muer
Habiter avec une rivière, pour se relier malgré tout

Francesca Poloniato
Le sens du ZEF : présence, ouverture et partage

Jean-François Chougnet
Marseille, le Mucem et ses publics

Alexis Moati
Parier sur la jeunesse. Oser l'expérimentation

Karine Lacôme, Béatrice Bertrand
Gérer les multiples : la démarche de Cultures du Cœur 13

Joana Monbaron
Les *Archives invisibles* : révéler les récits habitants au cœur d'une Biennale

Caroline Séguier
À Marseille, une expérience artistique et sociale inédite : « Les Murs de la L2 »

Maxime Cervulle
Le public, grand oublié des politiques culturelles en faveur de la diversité

Christophe Blandin-Estournet
Douce France… Un public, des publics / Une diversité, des diversités ?

Salah Amokrane
« Pourquoi nous sommes là »

Damien Saverot
Questions identitaires, revivalisme religieux et diversité culturelle

Yan Gilg
Fabriquer un autre récit artistique et citoyen

Eric Vanelle
Pourquoi le théâtre public ne s'intéresse-t-il pas à la culture sourde ?

Martin Cros
De l'université à la scène : quelle place pour la langue des signes ?

Leïla Cukierman
Cacher « cela » que l'on ne saurait voir

Lionel Arnaud, Léo Fortaillier, Julie Lourau
Ségrégations et mobilisations culturelles en Afrique du Sud, au Brésil et en France

19 €
N° 56 ÉTÉ 2020
Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net
Tél. +33 (0)4 76 44 33 26
www.observatoire-culture.net

CAIRN.INFO
https://www.cairn.info

Un numéro réalisé en partenariat avec le ZEF - Scène nationale de Marseille