

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Culture, un temps de transition Jean-Pierre Saez / **Quand j'étais ministre de la Culture** Jacques Toubon, Catherine Trautmann, Catherine Tasca, Jean-Jacques Aillagon, Christine Albanel, Aurélie Filippetti, Fleur Pellerin / **Commemoratio** Olivier Ihl / **La fabrique événementielle** Pascale Goetschel / **L'événement : agitateur d'urbanité** Jean Blaise, Fazette Bordage / **Capillarité vs Cymbales** Christian Bernard / **La mise en événement de l'occupation temporaire : quand les lieux artistiques *off* inspirent les opérateurs *in* de la production urbaine** Juliette Pinard, Elsa Vivant / **Les festivals du spectacle vivant : une galaxie d'acteurs aux pieds d'argile** Bénédicte Dumeige /

LE DÉSIR D'ÉVÉNEMENT



SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez
Culture, un temps de transition

TRIBUNE (3-10)

Quand j'étais ministre de la Culture.
Conseil exceptionnel des anciens ministres

p.4 : Jacques Toubon
p.4 : Catherine Trautmann
p.5 : Catherine Tasca
p.6 : Jean-Jacques Aillagon
p.7 : Christine Albanel
p.8 : Aurélie Filippetti
p.9 : Fleur Pellerin

LE DÉSIR D'ÉVÉNEMENT

DOSSIER (11 – 69)

Dossier coordonné par Lisa Pignot
et Jean-Pierre Saez

p.12 : Olivier Ihl
Commemoratio

p.16 : Pascale Goetschel
La fabrique événementielle

p.19 : Jean Blaise, Fazette Bordage
L'événement : agitateur d'urbanité

p.25 : Christian Bernard
Capillarité vs Cymbales

p.29 : Juliette Pinard, Elsa Vivant
**La mise en événement de l'occupation
temporaire : quand les lieux artistiques *off*
inspirent les opérateurs *in* de la production
urbaine**

p.33 : Bénédicte Dumeige
**Les festivals du spectacle vivant : une galaxie
d'acteurs aux pieds d'argile**

p.36 : Jules Desgoutte
Annulé !

p.37 : Benoit Thiebergien
Agilité et créativité des festivals

p.41 : Emmanuel Négrier
**Le festival, ses publics et l'économie de la
création**

p.45 : Myriam Stoffen
**La Zinneke : faire ville ensemble à travers les
différences**

p.51 : Nicolas Canova
**Inscrire l'événement dans l'espace et le
temps**

p.54 : Jean-Marie Songy
**Théâtre de rue : désir de gaieté, sentiment
d'insécurité, esprit de liberté**

p.59 : Benoît Vreux
L'art au temps du terrorisme. Lettre à My

p.63 : Stéphane Hoarau
**Fêter une date régionale, s'affirmer dans
un contexte national : la *fêt kaf* à l'île de
La Réunion.**

p.67 : Michel Agier
**Le rite carnavalesque. Toujours recommencé,
entre transgression et sédition**

BIBLIO (70-78)

p.71 : François Deschamps
Quelle évaluation pour la culture ?

p.73 : Sylvia Girel
Que recouvre le terme de « culture » pour les Français ?

p.74 : Sylvia Girel
Le cosmopolitisme esthétique-culturel des jeunes

p.76 : Dominique Poulot
Histoire de la politique culturelle québécoise

CULTURE, UN TEMPS DE TRANSITION

Toute élection présidentielle est l'occasion de vérifier la profonde ambivalence de l'esprit français, partagé entre son penchant révolutionnaire et son goût de la monarchie. Il faudrait ainsi que tout change par la grâce du nouveau pouvoir mais à condition que chacun puisse prendre pleinement sa part dans le débat. La culture se révèle être un bon terrain d'observation de cet adage.

On attend de l'État qu'il redonne du souffle aux territoires mais on souhaite que le changement soit une œuvre collective impliquant les acteurs de terrain dans l'écriture de leur destin ; on appelle au changement en général, mais on n'est pas d'accord sur ce qu'il faut changer ni sur les solidarités à renforcer dans un cadre de plus en plus contraint. Les défis culturels à relever sont multiples, entremêlés. Ils plongent leurs racines dans l'histoire lointaine et sont toujours plus conditionnés par le présent ; ils dépendent également de jeux d'acteurs plus complexes, publics, privés...

Le nouveau gouvernement doit agir dans un contexte de réforme territoriale. Il doit tenir compte de la mutation des formes artistiques et culturelles et des relations qu'elles induisent avec les publics et la population, de la transition numérique, des transformations économiques du secteur culturel, de la fragilisation des politiques culturelles et de l'emploi correspondant, d'un besoin plus fort de démocratie et de dialogue. Au-delà de ces contraintes, c'est bien une ambition partagée pour la culture qu'il faut reformuler.

Dans l'inventaire de la situation, il convient d'abord de rassembler les innombrables atouts dont notre pays dispose sur le plan artistique et culturel et d'observer les dynamiques créatives qui continuent de se développer à travers les territoires. Mais si les politiques publiques doivent conforter ce qui marche, elles ont d'abord à traiter des difficultés. La dernière décennie, pour prendre une échelle de temps appréhendable, est marquée par l'accentuation de fractures sociales, culturelles, territoriales. Les politiques culturelles ne sauraient assumer seules d'aussi vastes sujets. Elles ont cependant leur contribution à apporter pour participer à la réduction de ces problèmes.

La question du rééquilibrage culturel territorial comporte plusieurs dimensions. La réforme territoriale polarise largement les pouvoirs au sein des régions et des métropoles. La recherche d'efficacité à ces échelles risque d'accentuer les inégalités à d'autres. Travailler sur la perspective d'un aménagement culturel plus équitable du territoire suppose d'établir des diagnostics partagés entre tous les niveaux de collectivités, les acteurs locaux, les professionnels, la société civile. Certains territoires ruraux souffrent d'un déficit de présence artistique et culturelle qui accentue ce sentiment d'isolement qui conduit à des réactions de repli mortifère. C'est aussi le cas dans bon nombre de territoires urbains périphériques où une grande partie de la jeunesse est en souffrance alors même qu'elle demande à exprimer son énergie. Pour affronter ces situations, si les mots ne finissent pas par être galvaudés, il s'agit de mettre en place des démarches de co-construction. Elles ne peuvent se limiter à un travail entre les représentants de collectivités au sein des CTAP, dont peu de régions ont jusqu'à présent saisi l'opportunité. Les réseaux et filières artistiques et culturels sont aussi dépositaires d'une expertise à mobiliser et à mutualiser et la voix des usagers doit aussi être entendue.

La nouvelle carte intercommunale a profondément recomposé les territoires. Pour un grand nombre d'entre eux, l'écriture d'un projet culturel commence à peine. Comment ces nouvelles intercommunalités pourraient-elles devenir des espaces de projet si la culture n'est pas au cœur de leurs préoccupations ? Pour accompagner la montée en compétence de ces territoires, il faut un bon alignement des étoiles : autrement dit inciter à l'élaboration de politiques de coopération convergentes entre départements, régions et État autour de ces nouveaux ensembles locaux.

Pour l'État, l'enjeu du rééquilibrage culturel est aussi multiple. Il devra notamment passer par l'ouverture d'un chantier tabou : celui de la régulation de l'effort national entre Paris et les régions. Celui-ci sera d'autant plus nécessaire qu'une nouvelle baisse de la dotation globale aux collectivités est envisagée. Dans ce cas, et sans dispositif compensatoire, la culture sera de nouveau soumise à contribution.

Dans le contexte politico-institutionnel actuel, les DRAC se sont révélées fort utiles pour garantir une certaine continuité d'action. Dans la période à venir, il est probable que l'on ait besoin de plus de déconcentration, c'est-à-dire de plus de capacités d'intervention d'une part, et d'autonomie des services d'autre part. Inscrit dans une stratégie coopérative renouvée entre les collectivités publiques, ce mouvement prendrait tout son sens. L'expertise des DRAC est reconnue. En se consolidant sur les enjeux actuels (les cultures numériques, l'international, les nouvelles médiations, les droits culturels...) elles seront mieux armées pour aborder des territoires et des défis plus complexes. On peut même parier qu'un nouvel âge de la déconcentration pourrait avoir un effet global de renforcement du ministère de la Culture.

Les régions s'acheminent vers une stabilisation de leur organisation, après une première année d'exercice tâtonnante ou illisible. La majorité d'entre elles envisage un effort culturel accru en 2017. C'est le signe qu'elles considèrent avoir un rôle majeur à assumer dans les années à venir, étant entendu que leur marge de progression est encore grande pour qu'elles jouent le rôle structurant qui est attendu d'elles. Toutefois, ce qui caractérise la période actuelle, ce sont les fluctuations des financements culturels. Ils traduisent la fragilité d'un système pourtant envié dans le monde entier. Parmi les marqueurs sensibles de l'ambition des régions, il sera intéressant de regarder notamment la place des FRAC dans leurs nouvelles politiques. Les FRAC ont beaucoup évolué dans leur rapport au territoire et il serait nécessaire de procéder à une juste évaluation plutôt que d'en faire ici ou là une variable d'ajustement.

Il est légitime de solliciter les acteurs pour qu'ils poursuivent un travail de diversification de leurs ressources à travers des stratégies coopératives, des mutualisations intelligentes – comme en témoignent les groupements d'employeurs –, à travers le mécénat territorial (plus souvent de compétences que financier au demeurant). Toutefois, si l'argent ne saurait résoudre tous les problèmes de la période à venir, il va bien falloir inventer de nouvelles recettes pour la culture. Comment faire au-delà des incitations à une meilleure solidarité entre les forces vives de l'art et de la culture ? Des idées sont sur la table, telles qu'un prélèvement sur la contribution fiscale (augmentée...) des *GAFAs*. Autre voie originale : celle de l'instauration, à l'instar du 1% artistique, d'un 1% culturel appliqué aux investissements publics dans les infrastructures numériques et destiné à financer des contenus culturels sur Internet. Formulée il y a déjà quelques années, c'est l'une des idées les plus pertinentes pour imaginer un élargissement du financement de la culture en phase avec les transformations de la société.

À quoi sert une politique culturelle sinon à profiter au plus grand nombre et à l'émancipation de chacun ? Il est fort heureux que l'éducation artistique et culturelle soit confirmée comme une des priorités du ministère. Si dans 5 ans, il s'avérait que l'EAC soit devenue un vrai droit culturel pour chaque enfant et chaque adolescent, il y aurait de quoi se réjouir à plus d'un titre, car cela témoignerait d'un élan dont tout l'écosystème culturel aurait profité.

Jean-Pierre Saez

QUAND J'ÉTAIS MINISTRE DE LA CULTURE

UN CONSEIL EXCEPTIONNEL DES ANCIENS MINISTRES

L'Observatoire a souhaité organisé un conseil exceptionnel composé d'anciens ministres de la Culture. Il rassemble Jacques Toubon, Catherine Trautmann, Catherine Tasca, Jean-Jacques Aillagon, Christine Albanel, Aurélie Filippetti, Fleur Pellerin.

Tous se sont prêtés au jeu d'un questionnaire très court, à la fois rétrospectif et prospectif les incitant à faire les choix les plus serrés par rapport à l'ensemble de leurs initiatives : quelles mesures ont-ils prises, quand ils étaient ministres de la culture, dont ils sont les plus fiers ? Y a-t-il une décision qu'ils regrettent de ne pas avoir prise ? Qu'est-ce qui les a le plus étonné dans l'exercice de la fonction de ministre de la Culture ? Selon eux, à quelle orientation ou quel projet faudrait-il donner la priorité dans les prochaines années ?

Leurs réponses nous permettent non seulement de nous replonger dans quelques « sujets-phares » qui ont marqué la France sur le plan culturel depuis les années 90, mais aussi d'identifier ceux qui doivent être plus que jamais défendus dans les prochaines années : éducation artistique et culturelle, transition numérique, aménagement culturel du territoire, publics éloignés de la culture, diversité culturelle, réforme du Ministère, politique extérieure, etc.

JACQUES TOUBON

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA FRANCOPHONIE
DE MARS 1993 À MAI 1995
DANS LE GOUVERNEMENT ÉDOUARD BALLADUR



Photo : © François Lafite

Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes le plus fier ?

- L'exception culturelle : la négociation de 1993 et l'accord de Marrakech de 1994.
- La création de la Bibliothèque Nationale de France par la fusion de la Bibliothèque Nationale et de la Grande Bibliothèque dans le cadre d'un nouveau statut.
- La loi du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française.

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

Ne pas avoir mis en route le projet du Musée du XX^e siècle qui permettrait de donner toute leur visibilité à nos collections d'art moderne et toute sa place au Centre Pompidou pour la promotion de l'art vivant.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonné dans l'exercice de la fonction de Ministre de la Culture ?

L'importance – force et responsabilité – du pouvoir de nomination.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

Contrôler et fiscaliser les GAFA, entreprise qui doit être menée à l'échelle européenne ; rattacher l'action culturelle extérieure au ministère de la Culture : une vraie révolution française.

CATHERINE TRAUTMANN

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
DE JUIN 1997 À MARS 2000
DANS LE GOUVERNEMENT LIONEL JOSPIN



Photo : © Philippe Stirnweiss

Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes la plus fière ?

La France s'est donné un devoir républicain fondamental : assurer un accès égal de tous ses citoyens à la culture. La « Charte des missions de service public pour le spectacle vivant » a été l'occasion, en octobre 1998, de réaffirmer les fondements de l'intervention publique en matière culturelle. « *L'engagement de l'État en faveur de l'art et de la culture relève d'abord d'une conception et d'une exigence de la démocratie :*

- *Favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art comme pratiques culturelles.*
- *Nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique en reconnaissant aux artistes la liberté la plus totale dans leur travail de création et de diffusion.*
- *Garantir la plus grande liberté de chaque citoyen dans le choix de ses pratiques culturelles. »*

Cette charte a permis de redéfinir la relation d'engagement réciproque et de responsabilité entre l'État et ses partenaires culturels, et aussi de donner un contenu à la défense du pluralisme culturel. Elle était en soi une réponse aux attaques du Front National envers des lieux comme Châteaullon, des artistes ou des œuvres qu'ils voulaient retirer des bibliothèques. Par la culture, chacun peut exercer le droit fondamental à sa liberté de choix, de pensée, d'expression. Elle ne se résout pas à l'« identité » qui se réfère à l'origine, au sexe ou à la religion, mais elle ouvre les espaces et les rencontres possibles avec la diversité.

C'est l'époque où, dans la foulée de Jean Vilar, d'André Malraux, je propose de rapprocher deux mondes : la culture et l'éducation populaire. J'ai souhaité ainsi abattre de nombreuses barrières, quand d'autres aujourd'hui veulent élever de

nouvelles frontières, en donnant place aux cultures émergentes comme les musiques et danses urbaines, en instaurant la gratuité des dimanches dans les musées nationaux et pour les jeunes jusqu'à la fin de leurs études initiales. La création de la Commission des musiques actuelles (jazz, électro, hip-hop...) répondait à cet objectif de repérage de nouveaux courants esthétiques, de nouveaux artistes et aussi de nouveaux modes d'être dans la société. Cette commission a contribué à la rencontre des ambitions créatives des musiciens amateurs et professionnels.

Ce rapprochement a un nom qui a désigné une nouvelle compétence, la « médiation », avec la multiplication des services éducatifs des établissements culturels, à la réhabilitation des pratiques amateurs. La diversité culturelle devient un mot d'ordre qui prendra sa forme internationale dans la Convention de

l'Unesco et se traduira sur le plan national par les « nouvelles mesures en faveur de la démocratisation culturelle », à savoir : l'éducation artistique et culturelle ; l'accompagnement des pratiques amateurs ; l'émergence des jeunes talents ; la formation professionnelle.

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

Je garde de cette période le souvenir de l'effervescence créatrice dans tous les domaines artistiques et de débats autour de la transformation de lieux patrimoniaux comme le Palais de Tokyo. Mais je retiens aussi la frustration de ne pas avoir pu mener jusqu'au bout les nombreuses réformes que j'avais initiées comme celle de l'audiovisuel public. Malgré la mise en place d'une

nouvelle organisation et la réduction de la publicité dans l'audiovisuel public, j'ai le regret de ne pas avoir su convaincre de la nécessité de mettre en œuvre, dans des délais rapprochés, la télévision numérique terrestre pour réussir dans le même temps la création d'un nouveau groupe de France Télévisions et la transformation technologique et économique du PAF.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

La transition numérique pour la culture doit demeurer aujourd'hui un axe prioritaire pour les nouvelles formes de création comme pour la démocratisation. En effet, grâce à Internet et au numérique, de nouvelles formes d'art apparaissent

ainsi que de nouvelles plateformes de diffusion des produits et services culturels.

Profiter du numérique pour favoriser l'accès à la culture et les nouvelles pratiques de création peut assurément être encouragé, mais sans oublier la nécessité de stabiliser une économie qui respecte la valeur intrinsèque des œuvres et la rémunération de leurs auteurs. L'un des plus grands défis actuels est de répondre aux risques de précarité et de marginalisation des professionnels dans la chaîne de la valeur économique de la culture.

Aujourd'hui, je me consacre au Fonds Eurimages, à la coproduction, et je retrouve avec bonheur le 7^e Art qui offre à la société le miroir affûté de ce qu'elle est et surtout de ce qu'elle pourrait être...

CATHERINE TASCA

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
DE MARS 2000 À MAI 2002
DANS LE GOUVERNEMENT LIONEL JOSPIN



Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes la plus fière ?

Le premier jour de mon installation au ministère de la Culture, j'ai trouvé un dossier très chaud, brûlant même. Il y avait un conflit ouvert à propos de la lecture publique et du droit de prêt en bibliothèque. Les éditeurs considéraient que c'était aux lecteurs de payer le système à chaque emprunt d'un livre, et avaient convaincu jusqu'à certains auteurs de faire avec eux cause commune. Les bibliothécaires voyaient venir une attaque inacceptable à la gratuité de la lecture publique, et les libraires craignaient que le système envisagé ne mette à mal la loi Lang relative au prix du livre. Enfin, des élus de tous bords redoutaient pour leurs budgets. L'enjeu était de permettre à la fois aux auteurs d'être rémunérés au titre du prêt de leurs

œuvres, de soutenir la chaîne du livre en améliorant la situation des auteurs et des librairies, maillons essentiels et les plus fragiles de la chaîne, mais aussi de consolider l'action des bibliothèques pour la lecture publique en refusant le paiement du droit de prêt par les usagers.

À force d'écoute et de négociations, j'ai eu la chance de trouver un débouché à ce conflit, grâce notamment à l'entremise de Jérôme Lindon. L'accord a permis d'instituer un fonds finançant une retraite complémentaire en faveur des écrivains et des traducteurs. Aujourd'hui, en consacrant près de dix millions d'euros par an au financement de sa part du droit de prêt en bibliothèque et de la retraite complémentaire des écrivains et traducteurs, l'État, par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, tient son engagement.

Mon autre fierté, c'est d'avoir lancé, en étroite collaboration avec Jack Lang, alors ministre de l'Éducation Nationale, un vaste plan d'éducation artistique et culturelle à l'école. Ce fut un gros effort de rapprochement de métiers qui ont trop tendance à s'ignorer, les enseignants et les acteurs culturels, de rapprochement aussi de deux cultures administratives très éloignées l'une de l'autre, celle de l'Éducation Nationale et celle du ministère de la Culture. Ma tristesse fut de voir ce plan, qui avait rencontré l'adhésion de tous les acteurs concernés, abandonné très rapidement après notre défaite de 2002.

Enfin, troisième sujet de satisfaction : la loi Musée, qui a non seulement créé un label *Musée de France*, mais imposé à ces musées la création d'un service d'action pédagogique et culturelle. Cette obligation est devenue aujourd'hui une orientation majeure de la politique des musées

dans leurs relations avec les publics, et en particulier avec les publics jeunes et scolaires. C'est un plaisir aujourd'hui de croiser, dans tous les musées, des enseignants avec leurs classes, guidés par des animateurs compétents. Je crois beaucoup à cette imprégnation et à cet éveil à l'art dès le plus jeune âge.

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

J'aurais voulu m'attaquer à l'uniformisation des labels dédiés aux institutions culturelles et des procédures imposées pour les appels à candidature. Le Ministère s'était de plus en plus éloigné des acteurs culturels et de l'appréciation individualisée, pourtant bien nécessaire, de leurs projets. Le temps m'a manqué pour pouvoir ouvrir ce chantier. À ce sujet, je voudrais souligner l'absurdité des changements de titulaires à la tête de ce Ministère sur des temps bien trop courts pour leur permettre de faire leurs preuves et d'insuffler vraiment un projet politique.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonnée dans l'exercice de la fonction de ministre de la Culture ?

En 2000, j'ai redécouvert la faiblesse des structures déconcentrées du Ministère et en même temps la difficulté d'inspirer, sur l'ensemble du territoire, une vraie stratégie. Cela tenait à l'affaiblissement du recrutement et du pilotage au niveau de l'administration centrale, mais aussi à l'ingérence croissante du ministère du Budget qui tendait à faire de plus en plus les choix de fond à la place du ministre de la Culture. Cela m'a d'autant plus étonnée que j'avais quitté ce Ministère en 1972, une époque où il avait un poids réel dans l'organisation gouvernementale. J'avais aussi vécu le Ministère de près dans mes différentes fonctions à Grenoble, à l'Ensemble intercontemporain et au Théâtre des Amandiers jusqu'en 1986, époque où le ministère de la Culture gardait une place de choix dans l'échiquier gouvernemental grâce à l'intérêt évident

du Président de la République et grâce à l'action de Jack Lang.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

Sans hésitation à un vrai plan d'éducation artistique et culturelle à l'école. C'est une priorité urgente compte tenu des inégalités sociales croissantes, de l'acculturation opérée par les médias de masse et réseaux de tout poil, compte tenu enfin du conformisme et du conservatisme qui imprègne de plus en plus la pensée des décideurs. C'est pour moi l'enjeu majeur des prochaines années si l'on veut bien reconnaître la responsabilité des pouvoirs publics dans l'élaboration d'une véritable politique culturelle qui joigne les objectifs de démocratisation et de soutien à la création.

JEAN-JACQUES AILLAGON

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION DE MAI 2002 À MARS 2004 DANS LE PREMIER ET LE DEUXIÈME GOUVERNEMENT JEAN-PIERRE RAFFARIN

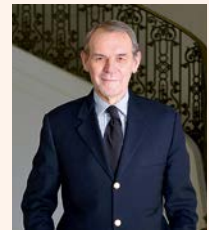


Photo : © Picon & Picon

Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes le plus fier ?

Je pourrais, spontanément, citer la loi du 1^{er} août 2003 sur le mécénat et les fondations mais je préfère rappeler trois grands objectifs de politique culturelle auxquels j'ai tenté d'apporter des réponses efficaces et nouvelles.

Le premier de ces objectifs concerne l'aménagement culturel du territoire et la décentralisation dont j'ai voulu faire une priorité de mon ministère, allant, à la fois pour le symbole et pour l'amélioration

de la connaissance des territoires, jusqu'à décentraliser, à deux reprises, pendant plusieurs jours, la totalité de mon cabinet et des responsables de l'administration en région, d'abord en Lorraine puis en Midi-Pyrénées. C'est ainsi qu'ont pris corps des projets de création d'antennes des établissements publics nationaux en région, celle du Centre Pompidou à Metz et celle du Louvre à Lens. C'est ainsi, également, qu'ont été élaborées certaines dispositions de la loi ultérieure sur la décentralisation, notamment celle qui a permis de confier la responsabilité de l'inventaire général aux Régions et celle qui a ouvert la possibilité de déléguer

la propriété et la gestion de certains monuments nationaux à des collectivités locales. C'est ainsi que le Château de Chaumont a été confié à la Région Centre et celui du Haut-Koenigsbourg au département du Bas-Rhin.

Le deuxième grand objectif visait à l'affermissement de l'engagement de la France en faveur de l'exception culturelle sur la scène internationale. J'ai eu l'honneur d'élaborer le Mémoire de la France sur la coopération culturelle européenne, assorti de seize propositions et, surtout, de travailler ardemment, à la demande du Président Chirac, à la rédaction de

ce qui allait devenir la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle. Pour l'accomplissement de ce travail, j'ai pu, avec ma collègue Sheila Copps, ministre de la Culture du Canada, convaincre beaucoup de ministres étrangers de l'opportunité décisive de ce texte.

Enfin, puisqu'il faut se limiter, je précise que j'ai apporté une attention toute particulière à la situation et aux moyens des établissements nationaux, estimant qu'ils étaient une chance pour la France et l'un des outils les plus efficaces de son action culturelle. Le Louvre a été doté d'un nouveau département, celui des Arts de l'Islam, et le Château de Versailles d'un schéma directeur d'investissement pour permettre la restauration de son patrimoine. Suite au rapport d'Annette Wieviorka et de Georgette Elgey, les Archives nationales se sont vues doter d'un nouveau site à Pierrefitte-sur-Seine. Favorable à l'autonomie de gestion, j'ai mis en œuvre des statuts d'établissements publics pour Orsay et Guimet.

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

Des regrets, j'en ai beaucoup, notamment celui de ne pas avoir disposé de plus de temps pour mettre en œuvre mes projets, mais c'est une maladie endémique du ministère de la Culture que celle de

la brièveté des mandats de ses titulaires. Il va de soi que mon grand regret demeure la difficulté que j'ai eue à faire comprendre mon profond attachement à la pérennité du régime de l'intermittence. On n'a pas compris que si j'étais convaincu qu'il fallait tout faire pour combattre les usages abusifs de ce régime, c'était, justement, pour en préserver l'existence et non pour la remettre en cause.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonné dans l'exercice de la fonction de ministre de la Culture ?

C'est, incontestablement – observant le ministère de la Culture depuis longtemps, je le savais – le peu de temps que le ministre peut consacrer à réfléchir et à travailler avec ses équipes, notamment son administration. Peu de ministres sont aussi sollicités, d'un bout à l'autre de la journée et de l'année que le ministre de la Culture qui, de toutes façons, n'en fait jamais assez pour satisfaire les innombrables demandes de présence à des événements ou manifestations culturelles. De ce fait, le cabinet prend, par la force des choses, une place disproportionnée et empêche l'épanouissement d'une relation de travail réellement fluide entre le ministre et ses services.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

Le projet principal, celui qui est, d'ailleurs, au cœur du programme culturel du Président de la République, c'est le développement d'une véritable politique d'éducation artistique et culturelle. C'est, à mes yeux, une nécessité fondamentale si l'on veut atteindre les objectifs de démocratisation que les politiques culturelles ont toujours prétendu se fixer. Cette entreprise n'est pas facile puisqu'elle suppose que le ministère de la Culture ait accès à un territoire qui n'est pas le sien, celui de l'Éducation nationale. La réussite de cette entreprise suppose une parfaite complicité entre le ministère de la rue de Valois et celui de la rue de Grenelle. J'ai l'impression que Françoise Nyssen et Jean-Michel Blanquer sont résolus à faire avancer les choses. C'est encourageant.

Par ailleurs, je suis également persuadé que le ministère de la Culture doit mieux affirmer son rôle d'aménageur culturel du territoire. Cette nécessité institue le ministère de la Culture en partenaire majeur des collectivités locales. C'est à cette condition que l'on réussira à améliorer la cartographie des structures labellisées qui, par exemple, dans les domaines du spectacle vivant et des musiques, jouent un rôle si important dans l'irrigation culturelle du territoire.

CHRISTINE ALBANEL

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION DE MAI 2007 À JUIN 2009 DANS LE PREMIER ET DEUXIÈME GOUVERNEMENT FRANÇOIS FILLON



Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes la plus fière ?

La mesure la plus structurante a été la défense du droit d'auteur, via la loi dite « Hadopi », qui s'appelait en réalité

« Création et Internet ». Il y avait urgence. À mon arrivée rue de Valois en mai 2007, le secteur de la musique était dévasté par le piratage, et le cinéma, à son tour, était très menacé. D'où cette loi, à visée essentiellement pédagogique, afin de faire comprendre que si la culture n'a pas de prix,

elle a un coût, que l'idéal de gratuité peut être un danger mortel pour les créateurs, et qu'il était indispensable de développer une offre légale de téléchargement, riche, diversifiée et financièrement accessible. Ce fut un parcours du combattant, avec plus de 85 heures de séance à l'Assemblée

Nationale, mais, au final, le piratage a considérablement baissé, et l'offre légale a vraiment explosé. Bien entendu, il serait souhaitable de revisiter cette loi, de la simplifier et de l'adapter à un paysage numérique en constante évolution, mais ce fut un combat juste, très observé à l'étranger et qui a conforté la France dans sa dimension de leader culturel européen.

La deuxième mesure, c'est le Plan Cathédrale, lancé en 2008. J'avais pu obtenir, en effet, une enveloppe supplémentaire de 72 M€ pour la restauration des monuments historiques, qui s'ajoutait aux crédits « patrimoine ». Sur cette enveloppe, 21 M€ ont été consacrés aux cathédrales, qui sont au cœur de notre histoire et de notre mémoire collective, et ainsi ce sont 48 cathédrales qui ont bénéficié de travaux de restauration, avec toutes les conséquences qu'on imagine pour les corps de métiers concernés.

La troisième mesure, c'est le crédit d'impôt pour les films tournés par des réalisateurs étrangers en France, qui a par exemple déterminé Woody Allen, que j'avais d'ailleurs reçu à cette occasion, à tourner à Paris *Midnight in Paris*. Ce fut une étape importante pour l'attractivité cinématographique de notre pays.

Y-a-t-il une ou des décisions que vous regrettez de ne pas avoir prises ?

Je regrette d'avoir quitté le gouvernement juste au moment de mettre en œuvre le Plan pour le spectacle vivant, qui était le résultat

des Entretiens de Valois. J'avais en effet initié une série de rencontres, à un rythme soutenu, qui avait réuni pour la première fois, pendant plusieurs mois, tous les acteurs concernés, État, collectivités locales, organisations syndicales, représentants des différentes scènes. Et tout cela avait donné lieu à un ensemble de préconisations qui redessinaient la carte du spectacle vivant, en clarifiant les missions des différents centres dramatiques et chorégraphiques nationaux, des scènes nationales, les droits et les obligations des uns et des autres, notamment par rapport au tissu éducatif, les modalités de financement ou encore les voies d'une meilleure exportation de nos œuvres à l'étranger. Il aurait fallu au moins un an de plus pour que ce plan entre dans les faits, mais le *turnover* frénétique, qui est malheureusement la règle au ministère de la Culture, ne l'a pas permis. Je crois que cela a été une occasion manquée.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonnée dans la fonction de ministre de la Culture ?

Son caractère incroyablement chronophage ! C'est une fonction qui, par essence, ne s'arrête jamais. Les journées sont très remplies, surtout si l'on porte des projets de loi au Parlement, ce qui a été mon cas avec Hadopi et la loi sur l'audiovisuel public. Et il y a, en plus, les soirées et les week-end, avec la nécessité d'être très attentif à tous les acteurs culturels qui sont sensibles, en demande permanente, avec un accès constant aux médias... Ce fut vraiment passionnant, mais aussi très exigeant.

Dans les prochaines années, à quelles orientations, quels projets faudrait-il, selon vous, donner la priorité ?

Je pense qu'il faudrait renouveler entièrement l'éducation artistique qui est d'une grande pauvreté en France, en conjuguant la pratique dans les collèges et lycées (troupes de théâtre/orchestres/chorales autour de projets menés en lien avec les acteurs locaux du spectacle vivant soutenus par la puissance publique), et l'utilisation des ressources numériques. Comme le prévoyait le Grand Emprunt, il faut mener une politique de numérisation massive et de captation concernant le livre, les différentes formes de spectacles, les expositions, sans oublier bien sûr le cinéma, afin de diffuser partout ces productions culturelles et d'enrichir ainsi l'enseignement des professeurs. C'est un enjeu de démocratie très important.

En deuxième lieu, je pense que la France devrait jouer résolument, en Europe et dans le monde, la carte du « soft power » qu'est la culture française. Trop souvent, quand on veut faire des économies budgétaires, on coupe dans les budgets de nos centres culturels à l'étranger et de nos Alliances françaises, et on ne donne pas à notre audiovisuel extérieur les moyens de son rayonnement. Or, notre culture est un élément-clé de notre attractivité et de notre influence. Pourquoi ne pas rattacher directement cette mission au Premier Ministre, afin de créer des synergies beaucoup plus fortes entre le Quai d'Orsay et la rue de Valois ? L'enjeu en vaut la peine.

AURÉLIE FILIPPETTI

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
DE MAI 2012 À AOÛT 2014

DANS LE GOUVERNEMENT JEAN-MARC AYRAULT
PUIS LE PREMIER GOUVERNEMENT MANUEL VALLS



Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes la plus fière ?

▶ Le plan en faveur des librairies indépendantes qui a permis d'aider voire de sauver plusieurs dizaines de librairies partout en France.

▶ La féminisation des postes à responsabilité au sein du ministère.
▶ La victoire de l'exception culturelle contre le TAFTA.

► L'évaluation que j'ai demandée du poids économique de la Culture en France.

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

J'aurais voulu rendre obligatoires, dans le cadre de la réforme des temps scolaires, les classes orchestres ou théâtre après les cours. Cela n'a pas été possible du fait de contraintes budgétaires trop fortes.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonnée dans l'exercice de la fonction de ministre de la Culture ?

L'esprit de classe qui règne encore dans certains milieux autorisés.

Le lobbying des gens qui fréquentent les « dîners en ville » ou des « visiteurs du soir » de l'Élysée ou Matignon. Même si ce ne sont pas forcément des gens du domaine de la création, les réseaux d'influence sont extrêmement puissants dans le domaine de la Culture qui est l'un des secteurs aux plus fortes gratifications symboliques.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

L'éducation artistique pour tous les enfants dès le plus jeune âge doit être la mère de toutes les batailles : il faut que tous les échelons de collectivités y participent.

La création d'une sorte d'Erasmus francophone de la Culture destinés aux jeunes artistes francophones afin qu'ils puissent aller créer dans un autre pays pendant un ou deux ans.

FLEUR PELLERIN

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
DE AOÛT 2014 À FÉVRIER 2016
DANS LE DEUXIÈME GOUVERNEMENT MANUEL VALLS



Photo : © Nicolas Reizbaum

Quelles sont les mesures que vous avez prises au titre de ministre de la Culture dont vous êtes la plus fière ?

J'en citerai trois, qui ont fait avancer mon principal combat rue de Valois : un combat pour apporter davantage d'art, de savoir et de « beau » aux gens pour qui la culture n'est pas une terre natale.

La mesure la plus importante est la relance d'une véritable politique de démocratisation culturelle, c'est-à-dire d'amélioration de l'accès à la culture des publics défavorisés ou éloignés. On a vidé l'expression de son sens en en parlant sans cesse sans jamais en faire une réelle priorité. Par exemple, j'ai commencé à élargir les horaires d'ouverture des bibliothèques, en incitant financièrement les mairies à ouvrir le soir et le week-end. Il faudra poursuivre cet effort car il n'est pas normal que la France soit parmi les pays d'Europe dont l'amplitude horaire des bibliothèques est la plus faible. J'ai également créé une fête de la lecture pour les jeunes, et en particulier pour les adolescents qui ne partent pas en vacances. Là aussi, quand un enfant ne prend pas l'habitude de lire, il devient un adulte qui ne lit pas. Et c'est souvent à l'adolescence que le goût pour la lecture se prend. Ou se

perd... Je cite un dernier exemple : le projet de création d'une Villa Médicis à Clichy Montfermeil que j'ai relancé. C'est un territoire qui a été meurtri par des émeutes il y a dix ans et je trouve extraordinairement symbolique et puissant que le meilleur de nos jeunes artistes aille se former dans une ville de banlieue qui, dans quelques années, sera un lieu d'excellence jumeau de la Villa Médicis de Rome. Pour moi, le fait que l'accès à la culture ne soit pas un privilège de naissance mais contribue, au contraire, à recréer un espace commun de conversation et d'émotion pour l'ensemble des Français est le combat principal d'un ministre de la culture de gauche.

Ensuite, je suis fière d'avoir mis en place d'importantes mesures pour l'architecture, qui était un angle mort de la politique culturelle. Beaucoup d'architectes, aujourd'hui encore, me font part de leur satisfaction concernant la « stratégie nationale pour l'architecture » que j'avais engagée et mise en œuvre.

Enfin, je suis également très fière des mesures que j'ai prises pour promouvoir les industries créatives, et notamment de m'être battue pour mettre en place

ou augmenter les crédits d'impôt pour la musique, le jeu vidéo ou le cinéma. On en mesure aujourd'hui l'efficacité concrète : les localisations et relocalisations de tournages sont historiquement nombreuses, les studios produisent des jeux de plus en plus ambitieux, l'émergence de jeunes musiciens est très dynamique. Tout cela garantit la préservation de la diversité culturelle, mais crée en outre de l'emploi et des revenus pour la France !

Y a-t-il une (ou des) décision(s) que vous regrettez de ne pas avoir prise(s) ?

Je ne suis pas une personne qui vit dans les regrets. Je pense néanmoins que mon gouvernement aurait pu donner un coup d'accélérateur plus puissant aux politiques de « citoyenneté culturelle » que nous avons engagées au lendemain des attentats de 2015. La musique, le théâtre, le contact avec un tableau, cela crée du lien, un sentiment d'appartenance très fort. Et cela émancipe les individus, au-delà des assignations à résidence que peuvent leur renvoyer l'extérieur. Peut-être aurait-il fallu dire : pour un euro investi dans la sécurité de nos concitoyens, nous investirons un euro dans la culture et l'éducation.

Qu'est-ce qui vous a le plus étonnée dans l'exercice de la fonction de ministre de la Culture ?

C'est peut-être l'écart entre la dimension symbolique de ce ministère, et la nécessité (selon moi) de refonder radicalement son rôle et ses moyens d'action en les adaptant à l'époque. Aujourd'hui, pour faire du ministère de la Culture un ministère de combat, comme j'aimais à le qualifier, il faut que le ministre maîtrise parfaitement des sujets extrêmement techniques et complexes, sur le financement de la création, le régime de la propriété intellectuelle et artistique, le droit social applicable aux acteurs culturels... il faut qu'il ne répugne pas à diriger et à

piloter son administration, en imaginant par quels critères mesurer son efficacité au service des citoyens... Il y a donc, pour moi, un décalage très fort entre une vision mondaine du ministre de la Culture et une approche plus moderne dans laquelle la capacité à agir est le seul critère d'appréciation de ses qualités.

Dans les prochaines années, à quelle(s) orientation(s), quel(s) projet(s) faudrait-il selon vous donner la priorité ?

Pour moi, il faut poursuivre et accélérer ce qui a été fait depuis cinq ans pour réorienter la politique publique culturelle vers le public, et en particulier vers le public le plus éloigné de la culture. Les Français

considèrent encore trop souvent que « la culture, ce n'est pas pour eux », que c'est trop élitiste, trop cher, trop loin. Il faut consacrer toute l'énergie à combler cet écart. Cela implique à mon avis de passer d'une logique d'offre, qui est celle qui a prévalu depuis trente ans, à une logique de la demande. Et cela implique aussi de réformer profondément le ministère : les services en charge de ces questions sont aujourd'hui perdus dans les différentes directions générales, ils sont sans moyen et sans visibilité. Et le ministère s'est noyé dans le pilotage routinier de dispositifs de labellisation ou de subvention qui absorbent beaucoup d'énergie sans que l'impact pour nos concitoyens soit toujours évident.

L'ÈRE JACK LANG

MINISTRE DE LA CULTURE

DE 1981 À 1986 (1^{ER} MANDAT) ET DE 1988 À 1993 (2^E MANDAT)

La spécificité de l'ère Lang par rapport aux périodes qui lui ont succédé fut que le ministre disposa, en particulier, de cet ingrédient de base pour construire une politique publique solide, un ingrédient qui fit défaut à tous ses successeurs comme le rappellent un certain nombre d'entretiens présentés ici : la durée. Cela dit, ce moment politique fut exceptionnel à bien d'autres égards : une convergence parfaite entre le président et son ministre, un élan donné à l'effort culturel de la nation comme jamais, une dynamique suivie et parfois anticipée sur le terrain par des autorités locales qui décident de faire de la culture une priorité de leur action.

Grâce à ce faisceau de conditions, aux multiples talents à l'œuvre, un certain âge d'or des politiques culturelles put s'écrire. En témoigne par exemple : l'invention de la Fête de la musique, de la Fête du cinéma, des Journées nationales du Patrimoine, la loi sur le prix unique du livre, la création des FRAC, la réalisation des Grands Travaux à Paris, le développement du réseau des DRAC, l'élargissement du champ d'action du ministère à d'autres formes d'art (BD, mode, design, musiques actuelles, arts du cirque et arts de la rue...). Quant au plan Lang-Tasca pour une politique ambitieuse d'éducation artistique et culturelle à travers les classes à projet artistique et culturel, il témoigne d'une association

inédite à ce niveau d'accord entre la ministre de la Culture et le ministre de l'Éducation nationale.

Si l'aménagement culturel du territoire connut de beaux développements, notamment à partir de nouveaux outils de coopération entre État et collectivités territoriales, ce fut une époque plus timide pour la décentralisation. Tout de même, la création des BDP par les lois Defferre s'avère une réussite incontestable et incontestée jusqu'à aujourd'hui. Mais sait-on suffisamment que, dans les années 80, le budget culturel des communes ne fit rien moins que tripler ?

LE DÉSIR D'ÉVÉNEMENT

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

Récréatif, attractif, rassembleur... l'événement culturel occupe désormais une place centrale dans la stratégie de distinction à laquelle se livrent les villes tant pour développer un tourisme culturel singulier aux retombées économiques certaines que pour rayonner autrement auprès d'un public local. Certains événements sont quasiment devenus des légendes et d'aucuns envient la magie qui s'opère en termes de métamorphose urbaine ou de participation du public. Comment analyser ce désir d'événement ? De quoi est-il le signe pour les collectivités comme pour les individus ? Comment expliquer, paradoxalement, la disparition de nombreux festivals ou événements artistiques sur l'ensemble du territoire ces deux dernières années ? Comment fait-on événement ? C'est à l'ensemble de ces questions qu'a souhaité s'intéresser ce dossier de *L'Observatoire*.

Plusieurs approches de l'événement ont été privilégiées dans ce numéro. Sa dimension anthropologique et politique y est d'abord questionnée à travers l'exemple des commémorations qui entretiennent un travail de mémoire pour lier les membres d'une communauté, mais aussi à travers celui des carnivals qui puisent leur origine dans un besoin de rupture rituelle avec l'ordre des choses et qui autorisent, pour un temps, transgression et dédoublement de soi.

Dans une perspective plus contemporaine, la « mise en événement » qui nourrit les politiques culturelles aujourd'hui est également analysée par les auteurs de ce dossier. Quelle est la spécificité des festivals dans l'écosystème du spectacle vivant ? Comment penser un événement dans une stratégie plus large de régénération urbaine ? Quelle influence ont eu les attentats terroristes sur le travail des artistes et leur rapport à l'espace public ? Quelles sont les logiques événementielles à l'œuvre dans les occupations temporaires d'espaces en friche ? En quoi l'événement, souvent considéré comme une ponctuation éphémère de la vie artistique et culturelle, peut-il avoir des effets durables et structurants ?

La rédaction

p.12 : Olivier Ihl
Commémoratio

p.16 : Pascale Goetschel
La fabrique événementielle

p.19 : Jean Blaise, Fazette Bordage
L'événement : agitateur d'urbanité

p.25 : Christian Bernard
Capillarité vs Cymbales

p.29 : Juliette Pinard, Elsa Vivant
La mise en événement de l'occupation temporaire : quand les lieux artistiques off inspirent les opérateurs in de la production urbaine

p.33 : Bénédicte Dumeige
Les festivals du spectacle vivant : une galaxie d'acteurs aux pieds d'argile

p.36 : Jules Desgoutte
Annulé !

p.37 : Benoît Thiebergien
Agilité et créativité des festivals

p.41 : Emmanuel Négrier
Le festival, ses publics et l'économie de la création

p.45 : Myriam Stoffen
La Zinneke : faire ville ensemble à travers les différences

p.51 : Nicolas Canova
Inscrire l'événement dans l'espace et le temps

p.54 : Jean-Marie Songy
Théâtre de rue : désir de gaieté, sentiment d'insécurité, esprit de liberté

p.59 : Benoît Vreux
L'art au temps du terrorisme. Lettre à My

p.63 : Stéphane Hoarau
Fêter une date régionale, s'affirmer dans un contexte national : la *fêt kaf* à l'île de La Réunion.

p.67 : Michel Agier
Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition

COMMEMORATIO

Olivier Ihl

Se rappeler, n'est-ce pas la première condition pour désirer l'évènement ? L'idée serait facile à admettre si le présent ne venait constamment déformer notre relation à l'Histoire. Il faut le relever : à l'échelle d'un groupe social comme d'une nation, on parle plutôt de mémoire. Et celle-ci s'avère forcément sélective et changeante. Pourtant, beaucoup attendent de ces évènements commémorés qu'ils enseignent, autrement dit, qu'au revers de l'actualité, ils préparent l'avenir.

Revendiquer le passé ne se limite pas à un exercice mental, celui par lequel chaque individu tente de retrouver ce qui lui est arrivé personnellement, ni à simplement entretenir le lien qui le rattache à l'évènement. Les controverses que suscitent tant de commémorations le montrent. Un tel geste reste inséparable des groupes sociaux et culturels qui s'y engagent. C'est pourquoi, assigner le passé suppose de se référer à des « cadres de mémoire ». Des règles de mise en scène qui en disent plus sur ceux qui font vivre une telle filiation que sur les faits portés en exemple. Essayons alors, ce constat posé, de saisir à quelles lois de propagation peuvent bien obéir ces lumières du passé.

SE REMÉMORER

Si des conflits émaillent chaque mémoire culturelle ou nationale, c'est en raison de représentations qui forment et déforment nos souvenirs, que ceux-ci soient vécus directement ou non. Phénomènes d'opinion, ces représentations sont là pour fixer les leçons du passé au présent. En somme, pour édifier nos contemporains. On doit à un sociologue français, Maurice Halbwachs, d'avoir mis en évidence cette réalité devant laquelle philosophes et psychologues restent trop souvent interdits : « la mémoire collective » est essentiellement un processus de « reconstruction du passé ». Elle consiste, explique-t-il, à « adapter l'image des faits historiques » aux croyances et aux attentes du présent¹. Pour le dire autrement, dans ce travail de mémoire,

l'action de la société demeure essentielle. Elle ne tient pas, comme dans la lecture chère à Henri Bergson, au surgissement de « souvenirs enfouis » ni, comme le soutiennent la plupart des psychologues, « aux consciences » ayant fait « l'expérience de l'évènement »². Elle se rapporte, en fait, à des « cadres sociaux » : le sociologue les associe, pour sa part, à la famille, à la religion, aux classes sociales...



Figure 1 : 14 juillet 2012, affiche de la Mairie de Paris (détail), cliché personnel

Ces cadres sociaux, ce sont donc des matrices de signification qui, en exerçant une pression institutionnelle, poussent les individus à faire confiance au jugement de leurs groupes de rattachement. Cette distorsion peut aller jusqu'à opposer ce jugement à leurs propres aspirations³.

Ce phénomène est bien connu de la criminologie moderne. On lui doit, par exemple, les limites du témoignage oculaire en matière de preuve sur le terrain pénal : il reflète un point de vue et des *a priori* au moins autant que la scène d'homicide⁴. L'interprétation ? Elle joue un rôle aussi décisif que l'expérience pour fixer le sens et la valeur d'un évènement remémoré. C'est pourquoi il existe, sur un plan plus général, une *histoire des commémorations* (entendues ici comme les mises en scène – rites, symboles, manifestations – qui permettent d'indexer le présent à un passé revendiqué).

Depuis la Renaissance, cette *commemoratio* constitue en Europe une dimension privilégiée des politiques d'unification culturelle. Dérivée du langage liturgique (*commemorare*, c'est évoquer pour assigner sur une base collective), cette pratique désigne l'ensemble des dispositifs servant à fixer le mémorable dans une communauté ou une institution. Les sciences sociales nous ont appris que pour l'État ou les collectivités locales, commémorer, c'est administrer ce rapport au passé. C'est reconstituer ce qui fut en partant de finalités présentes. On parlera même de politique symbolique pour désigner cet enrôlement des savoirs et des opinions au service de représentations cherchant à sacraliser l'évènement. Pour chaque *commemoratio*, il est donc nécessaire d'analyser les récits et les pratiques qui la gouvernent, ceux qui permettent d'expérimenter la signification qui lui est associée. Chacune de ces mises en scène donne lieu à des cérémonies (de *caerimonia*,

les formes qui encadrent un rapport de déférence). Leur objet est de consacrer une date, une figure, voire une simple conduite, tous posés comme un héritage *qui oblige*. Essentielle à ce que l'anthropologue Robert Redfield désigne comme « l'organisation sociale de la tradition »⁵, cette *commemoratio* passe donc par des procédures spécifiques. Elle s'énonce comme une expression, à la fois solennelle et pédagogique, de la gratitude que les vivants doivent à certains défunts ou symboles.

Dans l'Europe chrétienne et monarchique, les commanditaires attendaient de la *commemoratio* qu'elle donne corps à plusieurs prescriptions. Elle devait d'abord montrer la fidélité à une ancestralité revendiquée. Il s'agissait le plus souvent de mettre en évidence une filiation dynastique. Celle d'un sang surmontant les épreuves du temps. Car les sujets du royaume devaient trouver destin dans la magie de tel ou tel nom. Couleur des yeux, teint, démarche, contenance : chaque trait du souverain exemplifiait l'idée d'une soumission bienveillante. L'âge classique étoffera ce dispositif cérémoniel dans le sillage du *Miroir historial* ou des *Grandes chroniques de Saint-Denis*. Surtout, il en confiera l'entretien à des légistes et mémorialistes proclamés gardiens des vérités essentielles.

Cette mise en scène attestait, ensuite, l'immortalité de la royauté. Et donc la grandeur de l'État qui, en surplomb, en fixait l'éclat. Mais comment représenter ce pouvoir, ce deuxième corps présenté tantôt comme un « automate surpuissant », tantôt comme un « monstre froid » ou une « machine inflexible » ? Ce fut justement la fonction de l'apparat. Ici, le roi se fait voir avec un sceptre fleurdelisé, vêtu du manteau royal, portant un globe ou une main de justice, là, on le retrouve debout portant l'épée, avec une cuirasse ornée de rinceaux et fleurons. Des emblèmes par lesquels son image se relie à un concept (le Christ du Jugement dernier, le héros de l'antique, etc.) et donc circonscrit un type d'usage. Le roi n'est vraiment monarque que dans et par ces signes de filiation. Dans et par cet *appareil* qui réaffirme son autorité souveraine.



Figure 2 : Hyacinthe Rigaud, Portrait de Louis XIV dans le Château de Versailles, 1701 ©Musée du Louvre.

Enfin, ne l'oublions pas : les souverains étaient aussi délégués de Dieu sur terre. Une intercession qui dévoile le statut de leur pouvoir, au moins jusqu'à l'avènement du siècle des Lumières. Dans la tradition catholique, la figure du roi avait pour tâche de monter la garde autour de l'Arche du Nouveau Testament. Une vocation qui

justifiait l'obéissance réclamée de chaque sujet. Si rois et peuples pouvaient écrire leurs annales, c'est toujours Dieu qui faisait l'histoire. Il en fut ainsi jusqu'à ce que la sécularisation du pouvoir et l'irruption des masses sur la scène de l'Histoire n'en décident autrement.

LA NATIONALISATION DE LA MÉMOIRE

À partir de la fin du XVIII^e siècle, une autre ingénierie commémorative se déploie en Europe. Une double abstraction la caractérise : celle d'une « opinion publique » à laquelle le suffrage universel va bientôt donner son expression souveraine (la démocratie électorale) ; celle d'une représentation d'État qui substitue au roi, tantôt une figure purement allégorique (Germania, Marianne), tantôt le visage d'un tenant lieu (le « chef de l'État »). C'est de cette recomposition fondamentale que la *commemoratio* porte la marque tout au long du XIX^e siècle⁶. Avec l'apparition d'un État bureaucratisé et le développement de la société industrielle s'ouvrait, il est vrai, un défi qui reste encore, pour une part, le nôtre. Par quels rituels donner une visibilité au Peuple désormais tenu pour souverain ?

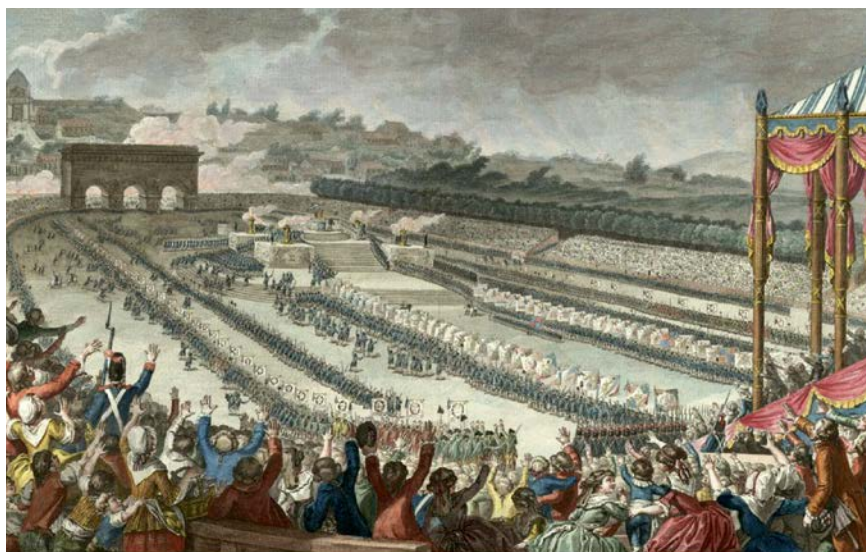


Figure 3 : Fédération générale des Français au Champ de Mars, le 14 juillet 1790, estampe dessinée par Charles Monnet, peintre du Roi et gravée par Isidore-Stanislas Helman, de l'Académie des Arts de Lille en Flandre ; eau-forte de Antoine Jean Duclos, éditeur : chez M. Ponce, Paris, 1790, 27,5 x 44 cm (tr. c.), source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

“La visibilité du pouvoir ? Elle s’est, de son côté, déplacée... du corps du Prince à l’opinion publique.”

Dans les démocraties électorales, la *commemoratio* conserve une fonction majeure. Mais elle s’organise désormais autour de figures civiques et culturelles qui tendent à défaire la représentation du passé de ses traits monarchiques ou impériaux. On pourrait se référer au *Shakespeare tercentenary commemoration de 1916* étudié par Frederik C. Wellstood ou à l’exposition « républicanisée » de la commémoration du bicentenaire de la naissance de Goethe à Baden-Baden en 1949⁷. C’est qu’il s’agit de mettre en majesté une autre grandeur, celle du corps électoral lui-même. Son empreinte se retrouve dans les musées, salles de classe, services d’archives, paysages, monuments, célébrations privées ou publiques... Autant de lieux au sein desquels la souveraineté se propose comme modèle aux regards. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les commémorations obéissent à ce *cadre civique*. La visibilité du pouvoir ? Elle s’est, de son côté, déplacée... du corps du Prince à l’opinion publique. La majesté du cérémonial monarchique a, de son côté, cédé le pas à des dispositifs (la fête nationale, le monument aux morts, le timbre-poste, l’effigie des pièces de monnaie) qui redéfinissent les fondements mêmes de la *commemoratio*.

Reste à savoir comment, avec le processus de globalisation, la *commemoratio* peut se recomposer. Avec l’eupéanisation des politiques symboliques (dont témoignent le drapeau aux douze étoiles, l’hymne européen ou le passeport aux emblèmes de l’Union), va-t-elle continuer à refluer de l’emblématique de la nation pour se réfugier dans une nouvelle scénographie, celle d’une souveraineté pluri-nationale ?



Figure 4 : Affiche du festival de musique de Bucarest en mai 2013 à l’occasion de la Fête de l’Europe.

LE DÉFI EUROPÉEN

L’avènement de l’Union européenne ouvre – qui n’en est pas conscient aujourd’hui ? – une rupture dans l’art de scénographier la mémoire. La *commemoratio* doit prendre place dans une société de marché. Elle est affrontée, de surcroît, à un espace public que l’on peut qualifier de multiculturel et de post-industriel. Malgré les incidences des nouvelles technologies, malgré aussi l’individualisation des rapports à la morale et à la citoyenneté, la politique symbolique reste son horizon. Certes, les nouveaux agencements mémoriels demeurent faiblement institutionnalisés. La figure de Charlemagne, avec le lieu sacralisé d’Aix-la-Chapelle, le discours de Robert Schuman en 1950 commémoré par la « Fête de l’Europe » du 9 mai, le cinquantenaire de la signature des traités

de Rome le 25 mars 1957 : ces motifs peinent à susciter de la déférence, au point de faire douter d’un « peuple de l’Europe »⁸. Parviendront-ils à provoquer le même attachement que les événements que commémorent les États-nations, voire ceux, innombrables, que créent et diffusent des considérations simplement touristiques ou commerciales ?

Si la majesté du roi a laissé la place à un corps allégorique, si elle s’est effacée devant l’unité proclamée de la nation, la majesté de l’Union européenne, elle, ne parvient que difficilement à faire naître un sentiment d’appartenance⁹. Et déjà parce qu’elle reste perçue comme concurrente des États-nations. Un « cadre social de la mémoire » qui souffre d’un manque évident d’exemplarité. Constituer un sentiment de filiation et de gratitude,

Photo : © Tudor Macovei

“Un ordre politique, pour s’expérimenter, doit recourir à des rituels. Des rituels qui viennent lier publiquement les membres de la communauté les uns aux autres.”

en faire un héritage au travers duquel l’Union européenne pourrait s’adosser à un sacré tenu pour une expression souveraine du politique : tel est pourtant son but revendiqué. Il s’agit bel et bien de faire de certains évènements, passés et présents, une mémoire proprement européenne.

Sauf que la sociohistoire nous l’enseigne. Mettre en forme une interdépendance citoyenne requiert un long processus d’acculturation¹⁰. Sa réalisation ne tient pas seulement à des préparatifs efficaces (cortèges enjoués, rues pavoisées, déploiement de drapeaux) mais à un ordonnancement spécifique des appartenances sociales et culturelles. En un mot, il ne suffit pas d’impressionner (par des décors de carton-pâte ou une emblématique riche en couleurs). Il

importe que des dispositifs socialisent le plus grand nombre en devenant tuteurs des sens, armatures de la conviction, ressorts de la fidélité¹¹. À chaque grande crise sociale et politique, leur rôle est d’ailleurs mis en avant.

Comme le 11 janvier 2015 lorsqu’en France le chef de l’État s’est tourné vers des « marches républicaines » pour réactiver l’évidence du lien civique. Au lendemain des attentats du journal satirique *Charlie Hebdo*, plus de quatre millions de Français se sont ainsi retrouvés pour traduire leur attachement à la République. Une célébration qui fait entrevoir l’importance de ce que l’on peut appeler les *rituels d’agrégation civique*. Qu’entendre par ce terme ? Simplement qu’un ordre politique, pour s’expérimenter, doit recourir à des rituels.

Des rituels qui viennent lier publiquement les membres de la communauté les uns aux autres. Proclamer l’équivalence entre les individus (« un homme, une voix ») ne suffit pas. Donner à voir et à vivre l’interdépendance qui existe entre les membres d’une même communauté est nécessaire. N’est-ce pas finalement à cela qu’il convient de mesurer en Europe le désir d’évènements refondateurs ? Au souci de solenniser l’appartenance commune. La *commemoratio* est une école qui ancre l’intégration civique non pas sur le mythe de l’individu ou les mystères de l’État mais sur une vie collective portée par des signes partagés.

Olivier Ihl

Professeur des universités en science politique.
Directeur honoraire de Sciences Po Grenoble

Commemoratio

NOTES

1- On se reportera ici à son livre, aujourd’hui bien peu lu, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925. À signaler toutefois l’utilisation originale qu’en a fait l’historien Barry Schwartz dans le contexte des États-Unis, *Abraham Lincoln and the Forge of National Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

2- De Bergson, l’ouvrage de référence est, bien sûr, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit* écrit en 1896. Sur les psychologies, voir en particulier Rebecca G. Thompson, « Collaborative and Social Remembering » dans Gillian Cohen et Martin Conway, *Memory in the Real World*, New York, Psychology Press, éd. de 2008.

3- Comme le montrent Micah Edelson, Tali Sharot, Raymond Dolan et Yadin Dubai, « Following the Crowd: Brain Substrates of Long Term Memory Conformity » *Science*, 333, 2011, p. 108-111.

4- Daniel I. Schacter, « Constructive Memory : Past and Present », *Dialogues in Clinical Neurosciences*, 14, 2012, p. 7-18.

5- Voir son livre classique, *The primitive world and its transformations*. Ithaca, Cornell University Press, 1953.

6- On se permet de renvoyer ici à Olivier Ihl, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

7- Friedman, Régine-Mihal, « Commissioned memory: politics of commemoration in contemporary Germany », *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, (1999), Band 28, pp. 341-366.

8- Pine, Frances, Kanef, Deema, Haukanes, Haldis (dir.) *Memory, politics and religion : the past meets the present in Europe*, Münster, Lit, cop. 2004.

9- Pour une présentation des politiques de mémoire en Grande-Bretagne, voir Pickering, Paul A., Tyrrell, Alex, *Contested sites: commemoration, memorial and popular politics in nineteenth-century Britain*, Aldershot, Hants, Burlington, VT, Ashgate, Londres, 2004.

10- Olivier Ihl et Yves Déloye, « Deux figures de l’universel. La république et le sacré », dans Marc Sadoun (dir.), *La démocratie française, T. 1 Idéologies*, Paris, Gallimard, 2000, p. 138-246.

11- Olivier Ihl, « Socialisation et évènements politiques », *Revue française de Science Politique*, 2002, 52, pp. 125-144.

LA FABRIQUE ÉVÉNEMENTIELLE

Pascale Goetschel

Rétrospective annuelle du Monde, 30 décembre 2016 : « De la reprise d'Alep par le régime Assad, en Syrie, au recul historique de la banquise en Arctique en passant par l'élection de Donald Trump à la présidentielle américaine, l'adoption de la "loi travail" ou encore le Brexit, l'année 2016 a été riche en événements marquants ». Quelques mois plus tard, nul ne niera que certains « événements » ont perdu de leur actualité tandis que d'autres font déjà figure de marronniers. Et quel autre événement surgira demain, qui recouvrira celui de la veille ?

Cependant, la place accordée aux événements à différentes échelles médiatiques – locale, nationale, mondiale – dit beaucoup des préoccupations, des rapports au temps et des manières d'imposer des priorités au sein de nos sociétés contemporaines¹. S'il est sans doute abusif et hâtif de conclure à une entrée récente dans un régime événementiel, qui aurait succédé à des temps longs uniquement rythmés par les saisons et les fêtes religieuses, il n'en existe pas moins un régime contemporain de l'événement témoignant de l'accélération des rythmes contemporains², de l'expansion, de la concurrence et de la fébrilité des médias, de formes nouvelles d'attente, voire de désir d'événement. Cette frénésie événementielle a partie liée avec la sophistication de la diffusion de l'information et aux usages qu'en font les acteurs, prompts à jouer des effets d'amplification médiatique³.

CHRONOLOGIES

De quand date cette quasi-obsession de faire événement ? Difficile à dire. L'on peut convenir, dans le sillage de Pierre Nora, que l'événement, depuis la fin du XIX^e siècle, est le fils de la modernité médiatique et de la démocratie⁴. Les prémices peuvent être repérées bien plus tôt. Les mises en scène fort anciennes des pouvoirs civils, militaires ou religieux, les trois souvent mêlés, relèvent de la volonté de créer des événements remarquables, le

tout assorti de gestes codés, à haute teneur symbolique. En témoignent, par exemple, les cérémonies de prise de pouvoir monarchique qui font la part belle à la présentation du Roi, à l'acclamation par le Peuple, à l'onction religieuse : imposer son pouvoir signifie alors sortir du cours ordinaire des choses, faire spectacle, *impressionner*. La Révolution française peut, à son tour, être lue comme une série de mises en événements, dont le 14 juillet constitue la scène initiale, construite dès le jour d'après, concourant au roman national⁵.

Le lien entre l'événement et les médias n'est pas neuf. La bataille d'*Hernani* en 1830, qui opposa tenants et détracteurs du drame romantique, consacra la corrélation entre fait esthétique et événement médiatique. Ce faisant, elle assura le succès de Victor Hugo et finit par devenir l'acte de naissance du drame romantique. La bataille d'*Hernani* accéda même au statut de mythe que Théophile Gautier, armé de son gilet rouge pour la première de la pièce, ne contribua pas peu, par sa plume, à forger⁶. À partir des années 1830, le lancement des romans-feuilletons à grands coups d'affiches et de réclames de presse, la survenue de scandales entourant les prix littéraires dans les premières décennies du XX^e siècle, la présentation de happenings improvisés des années 1960 constituent autant d'événements créés de toutes pièces⁷.

Est événement « *ce qui arrive et a quelque importance pour l'homme* », est-il écrit dans les dictionnaires, en l'occurrence Le Robert. La définition, large, est peu utile – on en conviendra – pour cerner le phénomène. Ne l'est guère plus l'examen des multiples événements qui se présentent médiatiquement comme tels : révoltes et exploits sportifs, catastrophes dites naturelles et attentats, tragédies individuelles et déflagrations mondiales... Toute typologie semble à la fois vaine et impossible. Mais comment un fait se transforme-t-il en événement ? Pierre Laborie avait vu juste lorsque, avec un beau sens de la formule, il disait « *l'événement, c'est ce qui arrive à ce qui est arrivé* »⁸. Par conséquent, le regard de l'observateur sur ces « faits divers » portera moins sur l'amont que sur l'aval de ce qui est advenu ; il lui faudra reconstituer la chronologie fine des moments d'après et traquer les dispositions, les savoir-faire, les *modi operandi* comme les raisons d'agir des faiseurs d'événements de tous poils. Dans tous les cas, l'événement enregistre des manières de faire nouvelles, jamais imaginées, qui déplacent les lignes⁹.

À ce jeu de la reconstitution de la fabrique événementielle, les concurrences ou, à rebours, les connivences ont toute leur importance. Telle ou telle profession peut en sortir considérablement grandie : le reporter de guerre dans les années 1930 au moment de la Guerre d'Espagne ; l'expert en risques géopolitiques à propos des attentats répétés ; le spécialiste de

“Si l’événement crée de la visibilité, il invisibilise aussi. Il alimente les légendes des puissants et des héros.”

l'événementiel approché pour mettre en scène un moment de la vie d'un particulier, d'une entreprise ou d'une collectivité publique. Le renouvellement des registres et des répertoires d'actions témoigne, à n'en pas douter, d'une puissante inventivité des acteurs situés au cœur des événements. Les genres sollicités se renouvellent sans cesse : de la peinture de bataille à la confection de grands spectacles du pouvoir – soit de la galerie des Batailles à Versailles à la mise en scène de la présentation présidentielle d'Emmanuel Macron au Louvre –, du photo-reportage à l'information en continue, de la fiction romanesque au *blockbuster* annoncé à grand renfort de publicités ou à la vidéo réalisée à peu de frais mais destinée à être massivement relayée par les réseaux sociaux.

Les procédés comptent tout autant. Dans l'ordre du langage, il faut trouver les formules destinées à faire mouche et à être diffusées et reprises. Que l'on songe au slogan politique « *Ich bin ein Berliner* » du président des États-Unis, John Fitzgerald Kennedy à Berlin-Ouest, le 26 juin 1963, pour les quinze ans du blocus de Berlin ou à l'expression désormais protégée de la starlette Nabilla, « *Non mais allô, quoi* », qui a, depuis mars 2013, fait le « buzz ». En 2016, le mouvement Nuit debout a ainsi vu se multiplier des slogans engageant à la réflexion politique ou à l'action : « *Maîtres z'êtes foutus, les esclaves sont dans la rue/ En cendres tout est possible/ Sauvez le monde mangez un financier/ Je pense donc je casse/ Travailleurs de tous pays qui repasse vos chemises ?...* ». Comme le slogan, l'action, conduite parfois dans le cadre de formes ritualisées à l'extrême, fait l'événement. L'association Greenpeace est passée maître dans l'organisation d'actions spectaculaires contre les pêches jugées

abusives, les centrales nucléaires ou les projets d'oléoducs géants. Depuis 2008, les Femen, venues d'Ukraine, ont construit leur mouvement féministe sur le caractère résolument provocateur de leurs actions : leurs interventions publiques, seins nus et slogans inscrits sur leurs corps, alimentent leur combat pour la démocratie, contre la corruption et le pouvoir des religions. Au sens littéral, elles se mettent en scène. En effet, comme souvent, tout est question de représentation. Rechercher l'effet de surprise, susciter un commun sentiment d'effroi et de fascination, donner l'impression d'être hors du commun : telles sont quelques-unes des manières de faire possibles. Pour réussir, il convient d'être là où l'on n'est pas attendu.

FABRIQUES

Faire date, quel qu'en soit le moyen, c'est bien de cela qu'il s'agit. Ce qui compte, c'est ce *qui fait l'événement*. Ce que font les événements aussi¹⁰. Ces ébranlements, petits ou grands, modifient, sans que l'on y prenne garde, le cours du temps ; ils subvertissent les ordres précédents, ils déplacent les lignes. « Plus rien ne sera plus jamais comme avant », entend-on dire souvent. Encore faut-il s'entendre sur ce qui change. Les manières de penser et de sentir individuelles ? La visibilité acquise par des groupes sociaux ignorés ? Le bouleversement des hiérarchies et des hégémonies antérieures ? Sans doute un peu de tout cela, tant les événements illustrent, cristallisent, amplifient les changements politiques, culturels ou sociaux¹¹. Du « je suis Charlie » au « je suis Manchester » – moins « je suis Bagdad » ou « je suis Mossoul » –, de la photographie de l'enfant kurde Aylan Kurdi retrouvé mort sur une plage turque le 2 septembre

2015 tournant en boucle sur les réseaux sociaux aux reportages télévisés sur les naufrages en Méditerranée, les formules et les images-choc induisent des formes d'émotion partagée, dessinent de nouvelles communautés, entraînent de nouveaux engagements. On comprend par là qu'il existe une véritable *culture de l'événement*.

À cette aune, s'établissent des galeries de portraits successifs ordonnées autour de faits spectaculaires, de progrès scientifiques, d'avancées politiques ou de révolutions esthétiques au détriment d'hommes et de femmes réduits au rang d'obscur et de sans-grade, d'actes tombés dans l'oubli, de trouvailles jamais transformées en « inventions ». Si l'événement crée de la visibilité, il invisibilise aussi. Il alimente les légendes des puissants et des héros, distinguant les individus des masses, ceux qui y étaient et ceux qui n'y étaient pas. Il forge des célébrités mais, ce faisant, nourrit des hiérarchies symboliques. À l'autre bout de la chaîne, toute une mémoire des événements contribue à en perpétuer l'importance. Les manifestations de 1995 s'inscrivent dans le souvenir de celles de 1968 ; la victoire de la France en finale de la Coupe mondiale de football en 1998 entre en écho avec les fêtes de la Libération. Ces exemples de remémoration ou d'usages de mobilisations passées sont légion¹². Au contraire, d'autres événements qui ont pu compter pour leurs protagonistes et qui ont, un temps, réussi à faire sens au-delà du seul cercle des acteurs, se retrouvent escamotés. Tel a pu être le cas de ces multiples manifestations populaires qui ont émaillé le XIX^e siècle, et dont les pouvoirs successifs – monarchique, républicain ou impérial – se sont chargés d'effacer les conséquences¹³.

“De la Fête de la Musique instituée en 1982 aux plus petites festivités, les politiques culturelles se nourrissent de cette mise en événements.”

L'organisation de manifestations culturelles, locales ou nationales, publiques et privées, n'échappe pas à ce phénomène d'événementialisation. Le Festival de Bayreuth, festival d'opéra créé par Richard Wagner en 1876, possédait déjà tous les ingrédients de ce qui fait événement : conception de mises en scène spectaculaires ; scandales parfois ; conditions de la fascination toujours. De la Fête de la Musique instituée en 1982 aux plus petites festivités, les politiques culturelles se nourrissent de cette mise en événements¹⁴. De longs mois sont nécessaires pour mettre au point ces moments singuliers. Il faut les investir de sens et il convient de s'assurer de leur

réussite. Dès lors, des professionnels affûtés, formés aux pratiques de l'événementiel, sont sollicités. Qu'il s'agisse de valorisation de territoires, de promotion, de création, des procédés sophistiqués sont mis en œuvre : il faut s'assurer le concours de têtes d'affiche tout en ménageant le suspense, mettre au point des déambulations urbaines ponctuées d'expériences inattendues, réaliser des performances artistiques *hic et nunc*, fabriquer des coups éditoriaux... bref, susciter l'attente, provoquer l'exceptionnel, ou en donner l'illusion, ménager la soif d'événement pour l'étancher aussitôt au prix, quelquefois, de fortes surenchères.

Oserais-je cependant terminer par le constat que, face à cet extraordinaire organisé, attendu, souhaité, la déconvenue surgit vite, dès que le déjà vu, le déjà su, le déjà connu, semblent l'emporter ? À ce compte, les chargés d'événements ont à la fois du travail devant eux et du souci à se faire : un événement chassant l'autre, il faut sans cesse (ré)inventer de nouvelles formules.

Pascale Goetschel

Maîtresse de conférences HDR

à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,

directrice du Centre d'histoire sociale du XX^e siècle

La fabrique événementielle

NOTES

1- Jocelyne Arquembourg-Moreau, *Le Temps des événements médiatiques*, Paris, De Boeck, coll. « Médias Recherches », 2003.

2- Paul Virilio, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée, 2010 ; Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

3- Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « Concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2004.

4- Pierre Nora dans *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2011, pp. 35-57 [initialement paru en 1972 dans la revue *Communications*].

5- William Sewall, « Historical Events as Transformations of Structures: Inventing Revolution at the Bastille », *Theory and Society*, vol. 25, n°6, décembre 1996, pp. 841-881.

6- Voir Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008 ; Isabelle Tournier, « Événement historique, événement littéraire. Qu'est-ce qui fait date en littérature ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n°5, 2002, pp. 747-758.

7- Didier Alexandre et al., *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et sociales et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

8- Entretien de Pierre Laborie avec Pascale Goetschel et Christophe Granger, *Sociétés et Représentations*, vol. 32, n° 2, 2011, pp. 167-181. Ce numéro de revue était consacré à la « fabrique de l'événement ».

9- Gilles Gaston-Granger, *Le Probable, le possible, le virtuel*, Paris, Odile Jacob, 1995.

10- Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une socio-histoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 63, n° 2, 2008, p. 321-349.

11- Patrick Champagne, « L'événement comme enjeu », *Réseaux*, vol. 18, n° 100, 2000, pp. 403-426.

12- Claire Andrieu, Marie-Claire Lavabre et Danielle Tartakowsky (dir.), *Politiques du passé. Usages du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

13- Michèle Riot-Sarcey, *Le Réel de l'Utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 1998.

14- Maria Gravari-Barbas, « La "ville festive" ou construire la ville par l'événement », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, vol. 86 (3), pp. 279-290.

L'ÉVÉNEMENT : AGITATEUR D'URBANITÉ

Entretien avec **Jean Blaise et Fazette Bordage**.
Propos recueillis par **Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez**.

Des Allumées aux Nuits Blanches, d'Estuaire à Un Été au Havre... ces événements symbolisent une forme d'expression du devenir des métropoles. Déranger, rallumer, interpréter la ville font partie des enjeux qui ont conduit à l'élaboration de ces grands moments de fête qui puisent leur vitalité dans une multiplicité des gestes artistiques. Mais, ainsi que le rappellent Jean Blaise et Fazette Bordage dans cet entretien, l'événement résonne toujours avec une « situation », unique et singulière dans son récit comme dans son contexte. Un Été au Havre en est une belle illustration.

L'Observatoire – L'événement est de plus en plus considéré comme un outil marketing pour les villes. Faut-il tout faire pour s'affranchir de cette instrumentalisation ou bien faut-il s'en accommoder et à quelles conditions ?

Jean Blaise – C'est à mon avis une bonne chose que les métropoles travaillent sur leur attractivité, sur leur image et sur leur « identité » (même si ce mot est à utiliser avec précaution aujourd'hui). Parce que l'événement enclenche des dynamiques internes extrêmement favorables. Tout le monde est sur le pont : les entrepreneurs, les TPME, les écoles, etc. Par ailleurs, c'est aussi une occasion pour une ville de se montrer et cela l'oblige à faire des efforts d'attractivité et, d'une certaine façon aussi, des efforts portant sur la qualité de vie proposée aux habitants, sur l'architecture, ou encore la circulation et la piétonisation, etc. Et enfin, quand ça fonctionne et quand on réussit à développer du tourisme culturel, cela crée des retombées économiques.

Le revers de la médaille – et le principal danger – serait d'appliquer des recettes marketing pour faire en sorte que ça marche, pour que ce soit visible, ou pour que ça fasse consensus. C'est exactement ce que nous avons évité de faire à Nantes comme au Havre. Nous sommes restés « droits dans nos bottes » tant sur l'exigence et la qualité artistique de ce

que nous voulions proposer que dans notre prise de risque à faire polémique. Nous n'avons pas fui la polémique ni le scandale possible que peut créer l'art dans l'espace public. Alors, à ces conditions-là, oui, il me semble que l'événement est une bonne chose pour les métropoles.

L'Observatoire – Comment s'assurer que l'événementiel ne soit pas seulement la partie émergée de l'iceberg mais qu'elle s'accompagne d'une réflexion de fond sur l'articulation entre événement artistique, population et territoires ? Quels sont les garde-fous pour y parvenir ?

Jean Blaise – Je vais prendre l'exemple de Nantes. Nous n'avons pas créé *Estuaire* pour faire du tourisme. Ni Joël Batteux, le maire de Saint-Nazaire, ni Jean-Marc Ayrault, le maire de Nantes, n'avaient cette intention. La commande était de créer un événement culturel pour mieux identifier cette nouvelle métropole Nantes-Saint-Nazaire qui, par ailleurs, avait déjà une existence économique – puisqu'il y a des flux permanents entre les deux villes – dont les populations n'ont pas conscience.

Donc, en définitive, il s'agissait de créer un événement culturel capable de rapprocher ces deux villes. Nous aurions pu créer un festival mais nous avons fait un autre choix. Nous avons pris une carte du territoire et nous avons constaté – un enfant de dix ans l'aurait fait – que ce qui relie les deux villes c'est l'estuaire. C'est donc sur ce territoire-là que nous avons décidé de travailler en faisant appel à de grands artistes internationaux. Bien évidemment, à cette époque-là, nous ne savions pas encore que ce projet allait attirer des gens venus de toute la France et de toute l'Europe pour découvrir les œuvres d'artistes présents dans les biennales (Daniel Buren, Tadashi Kawamata, etc.). Ce n'était pas notre but premier. Notre objectif était d'identifier un territoire et de le révéler grâce aux artistes, par leurs créations. Mais, lors de la 2^e édition, en 2009, nous constatons que les touristes qui viennent à Nantes ne sont pas les mêmes qu'avant. Ce ne sont pas ceux qui venaient jusqu'alors pour visiter les cryptes de la Cathédrale. Ils viennent pour l'art et pour cette singularité nantaise. Et pour cause, puisqu'entre les deux éditions, nous avons créé une nouvelle offre artistique et culturelle en réouvrant

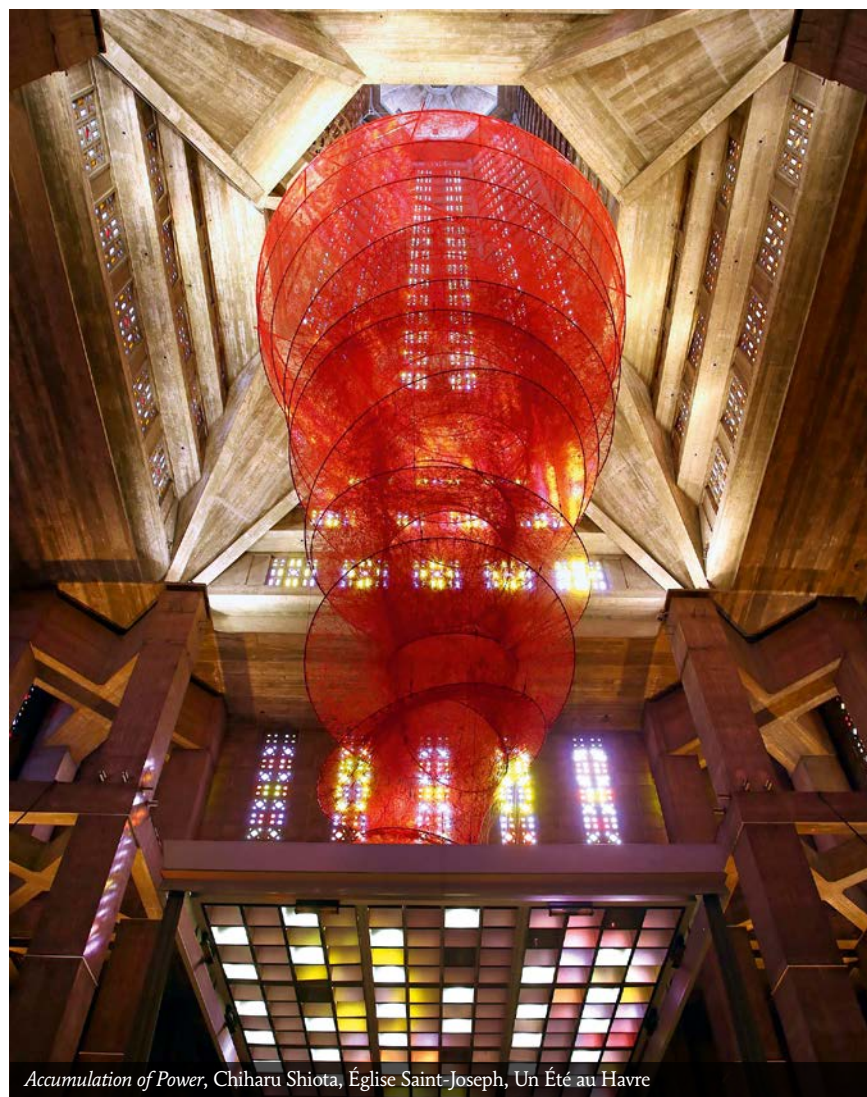
“Nous n'avons pas fui la polémique ni le scandale possible que peut créer l'art dans l'espace public.”

le Château des Ducs de Bretagne au public et en créant les Machines de l'île. À partir de là, nous avons compris que nous avions généré une économie. Ce qui était visible et perceptible dans toute la ville...

Jean-Marc Ayrault me demanda alors d'imaginer une structure juridique pour porter la stratégie de développement de cette nouvelle économie générée par le tourisme culturel à Nantes. Nous créons donc Le Voyage à Nantes, une société publique locale qui rassemble la SEM Nantes Culture et Patrimoine qui gère le Château des Ducs de Bretagne, les Machines de l'île, l'Office de tourisme et le parcours Estuaire... soit plus de 300 personnes qui font des choses très différentes. Mais, très rapidement, nous réalisons que, si nous ne créons pas d'événement, notre stratégie de développement n'aboutira pas. C'est une évidence. Aussi, décidons-nous de mettre en œuvre, en 2011, l'événement *Le Voyage à Nantes* pour se signaler et être vu par le reste de l'Europe. En ce sens, l'événement a été la vitrine, la façade d'une stratégie de fond qui venait de beaucoup plus loin que l'événement lui-même. On pensait d'ailleurs ne faire qu'une seule édition, mais, Patrick Rimbert – le maire qui a succédé à Jean-Marc Ayrault – a tenu à renouveler cet événement chaque année. Ceci montre bien à quel point l'événement a été le moment de la communication qui a servi une stratégie et une politique de fond qui a eu un impact sur la ville.

L'Observatoire – Pensez-vous que la logique événementielle peut aussi avoir des effets pervers pour les acteurs culturels qui peuvent avoir l'impression, tout à coup, d'être les prestataires d'un projet urbain ?

Jean Blaise – Je pense que si les acteurs culturels ont cette impression, c'est parce qu'ils se sont enfermés sur eux-mêmes. Le dispositif français a tout fait pour que chaque structure ait son terrain de jeu et sa spécificité, voire sa « chasse gardée » en quelque sorte. Et chaque structure s'est enfermée sur elle-même au service d'elle-même. Quand on gère une salle



Accumulation of Power, Chiharu Shiota, Église Saint-Joseph, Un Été au Havre

Photo : © Philippe Bréard/Ville du Havre

de 800 places, il faut la remplir. On met tout en œuvre pour constituer des publics captifs, grâce aux abonnements, et pour justifier les outils qui sont mis à disposition. Mais cela s'accompagne très souvent d'une absence d'ouverture sur la ville. Je me permets d'en parler parce que j'ai dirigé une structure de ce type. Quand on a créé le Lieu Unique à Nantes, nous avons fait extrêmement attention à ne pas tomber dans ce piège. Nous savions très bien, pour avoir vécu une vie d'action culturelle essentiellement nomade, que le piège de l'enfermement nous était tendu. Nous avons donc conçu un lieu pluridisciplinaire totalement ouvert sur la ville, tous les jours de l'année, de 11 h à 6 h du matin. Un morceau de ville qui peut être traversé sans cesse, parce qu'on

y vient pour la librairie, le hammam, la crèche, le bar, le restaurant, etc. Or, malgré cette durée d'ouverture et la fréquentation du lieu, nous avons constaté que le public qui venait voir les spectacles ou les expositions ne représentait que 10 % de la population de la métropole, ce qui est déjà énorme mais ne suffit pas à constituer une offre artistique et culturelle pour tous les citoyens. C'est en allant sur l'espace public, avec la proposition *Estuaire* portée par le Lieu Unique, que nous avons pris conscience du trouble que l'on pouvait créer. À la différence de ce qui peut se produire avec des spectacles de rue ou un carnaval, qui passent et qui disparaissent, quand on intervient avec des installations plastiques durables dans l'espace public, le trouble est encore plus



Photo : © Erik Levilly

Catène de Containers, Vincent Ganivet, Un Été au Havre

profond. Il touche au politique. Une fois que l'on expérimente cela, on ne peut plus s'en passer ! L'aboutissement est, pour moi, ce pourquoi je me suis battu toute ma vie : la démocratisation de la culture.

Donc, oui, je pense que les acteurs culturels, dont je fais partie, ressentons l'échec de la démocratisation culturelle et nous sommes assez jaloux de cette faculté que peut avoir l'événement à embarquer les foules !

L'Observatoire – Il y a quand même aussi beaucoup d'événements qui réussissent bien parce qu'ils entraînent une partie du milieu culturel grâce à la coopération qui se met en place et les propositions artistiques qui viennent nourrir le projet événementiel lui-même...

Jean Blaise – Absolument. *Le Voyage à Nantes* est assez emblématique à cet égard car il rassemble toutes les structures culturelles de la métropole. Elles sont toutes dans la boucle, sur les 12 kilomètres du parcours, ouvertes aux mêmes heures et tous les jours pendant juillet et août. Cette coopération entre les acteurs culturels est flagrante. Elle existe. Quand on y parvient, c'est fantastique ! Nous restons toutefois attentifs à ne pas vampiriser ces lieux. Nous rendons toujours à César ce qui appartient à César, en termes de communication, car pour exister aux yeux du politique, il faut rester singulier. Il faut être vigilant au danger potentiel qui peut exister à cet endroit.

L'Observatoire – Vous avez orchestré le montage de nombreux projets qui font quasiment office de « modèles » aujourd'hui (*Les Allumées*, *Les Nuits Blanches*, *Le Lieu Unique*, etc.). Comment fait-on, justement, pour ne pas modéliser ou dupliquer mais pour que chaque événement soit la mise en récit d'un territoire, unique et spécifique ?

Jean Blaise – Je pense que c'est avant tout une histoire de conscience professionnelle ! Nous n'agissons jamais sans qu'un sens soit donné à notre action, sans qu'une situation, un territoire, un espace donné, ne justifient ces interventions d'artistes.



Quand je parle de « situation », je pense en particulier aux *Allumées* de Nantes. Nous avons créé *Les Allumées*, un an après l'élection de Jean-Marc Ayrault car il souhaitait montrer que sa ville n'était pas – comme beaucoup le pensaient – une ville endormie, bourgeoise, perdue au fin fond de la France... Il avait besoin d'un événement ouvert sur le monde, sur l'international, qui soit provocant, qui fasse parler et qui montre aussi que Nantes s'intéressait aux avant-gardes artistiques du monde. C'était ça *Les Allumées* ! Dans la formule « 6 heures du soir, 6 heures du matin », pendant 6 nuits, il y a eu cette provocation-là. Et tous les bourgeois de Nantes ont été provoqués ! Donc, c'était une réponse à une situation donnée.

Ce que nous avons fait au Havre avec *Un Été au Havre* est aussi un bon exemple. C'est une proposition dont l'objet est de lire la ville, de l'interpréter. Comme si nous avions dit à des artistes « allez ! prenez votre chevalet et venez peindre la ville ». Et ils l'ont fait avec des matériaux et des œuvres gigantesques qui parlent du Havre. Les Havrais auraient pu être très réticents à cette idée et nous dire « mais qui sont ces étrangers qui viennent nous donner des leçons ? »... Or, ce n'est pas le cas. Ils nous remercient car toutes les propositions artistiques qu'ils ont découvertes parlent du Havre. Les deux arches monumentales de Vincent Ganivet, réalisées avec des containers, ne peuvent trouver leur place qu'au Havre ! De même que la mise en

couleur des cabanes de la plage par Karel Martens, ou encore l'œuvre de l'artiste japonaise Chiharu Shiota à l'intérieur de l'église Saint-Joseph. À travers ces propositions, le Havre est une évidence. C'est une ville à la ligne claire, facile à dessiner.

L'Observatoire – Comment est née l'idée d'Un Été au Havre ?

Jean Blaise – Quand Édouard Philippe est devenu maire, il a mis en place des Assises culturelles et m'a sollicité pour clôturer ces Assises, ce qui nous a permis de faire connaissance. Il est ensuite venu voir ce que nous avions mis en place à Nantes et m'a demandé de penser au 500^e anniversaire de la ville du Havre. J'ai donc commencé le travail de reconnaissance du territoire, des lieux qui composent cette ville, pour comprendre comment elle était structurée, quel était son vécu et pour rencontrer ceux qui y vivent et y travaillent. Fazette Bordage était également au Havre à cette époque, car elle avait été missionnée pour transformer le Fort de Tourneville qui abrite la salle de musiques actuelles en faisant venir des collectifs d'artistes – ce qu'elle sait très bien faire. Comme j'admire beaucoup son travail, je lui ai proposé de rejoindre notre équipe pour présenter le travail qu'elle souhaitait engager à Tourneville. J'ai engagé la même démarche avec d'autres acteurs culturels havrais – sans aller forcément vers les plus « évidents ».

Par exemple, je me suis intéressé au travail que des universitaires avait mené avec un festival intitulé *Une Saison graphique* et qui est un vrai petit bijou ! C'est eux qui m'ont proposé le projet de Karel Martens que j'ai trouvé superbe et qui, jusqu'alors, n'avait pu aboutir parce que le maire n'était pas très favorable à l'idée de toucher aux cabanes de la plage qui sont des éléments hautement symboliques au Havre et qui ont toujours été blanches. Mais, finalement, on a réussi à faire émerger le projet. Il s'est un peu passé la même chose avec le Portique, le Centre régional d'art contemporain du Havre. Le directeur du lieu, Patrick Lebre, avait déjà imaginé deux artistes pour le 500^e anniversaire du Havre et je les ai retenus pour le projet. En outre, cela a permis aux locaux du Centre d'art de faire peau neuve et de se déployer sur trois étages. Tout cela pour dire que l'événement ce n'est pas seulement de l'écume, il agit aussi nécessairement sur la ville.

L'Observatoire – Est-ce que le travail qu'a mené le Havre sur l'économie positive, il y a quelques années, a nourri la phase préparatoire d'Un Été au Havre ?

Jean Blaise – Pour Édouard Philippe, sans doute. Le LH Forum sur l'économie positive avait été produit par Alain Thuleau, le directeur général d'Artevia, qui a également produit *Un Été au Havre*. Et, effectivement, avec ce premier événement, les choses avaient commencé à bouger et à ouvrir de nouvelles dimensions pour le Havre. Mais, par ailleurs, beaucoup de choses étonnantes étaient déjà en place au Havre depuis longtemps : la création de la Scène Nationale du Volcan en plein milieu de la ville est assez incroyable, les réalisations architecturales de Perret et de Niemeyer le sont tout autant ! Le Havre a eu des élus qui n'ont pas manqué d'audace. Quand nous avons imaginé *Un Été au Havre*, nous ne sommes donc pas partis d'un terrain en friche.

L'Observatoire – Quelle trace ou quel impact faut-il attendre d'un événement tel qu'Un Été au Havre alors qu'il est par essence un moment éphémère ?



Couleurs sur la plage, Karel Martens, plage du Havre, Un Été au Havre.

Photo : © Philippe Bréard/Ville du Havre

Fazette Bordage – Dès l'inauguration, on a pu constater à quel point les œuvres monumentales créées pour *Un Été au Havre* – qu'il s'agisse des arches de Vincent Ganivet ou de la fontaine de Stéphane Thidet face au Volcan – ouvrent un autre regard sur la ville. C'est une sorte de saut quantique dans la révélation de la ville mais aussi du point de vue de sa réappropriation par les habitants. C'est une nouvelle étape qui est franchie, dix ans après le label Unesco accordé au Havre pour la reconstruction de son centre-ville. Même si ce label Unesco avait déjà fait beaucoup dans les esprits, le choc de l'après-guerre est encore présent et il faut continuer de réconcilier les Havrais avec leur ville. Cet événement leur permet de voir que la ville peut encore changer, qu'elle est belle et qu'on peut y faire des choses improbables.

Les festivités de *Un Été au Havre* viennent à peine de commencer, il est donc encore trop tôt pour parler de traces ou d'impact. C'est, déjà, en soi, un événement marquant et il faut d'abord chercher à le vivre. Beaucoup de personnes viennent au Havre pour la première fois à cette occasion et découvrent cette ville, située non loin de Paris, avec une plage en cœur de ville, l'architecture Perret à chaque coin de rue... Et je pense que lorsqu'on est venu une fois au Havre, on y revient ! Il y a eu aussi une véritable mobilisation des acteurs autour de cet événement. Une culture de projets s'est mise en place avec la création d'un Groupement d'Intérêt Public (GIP)

qui réunit la Ville, l'agglomération (la CODAH), le Département, la Région, la chambre de commerce et de l'industrie, le port et l'université. Nos échanges avec Jean Blaise ont permis que huit artistes et groupes havrais effectuent une résidence de création à l'étranger. De Brasilia à Détroit ou encore de Tokyo à Liverpool, ces huit créateurs donnent à voir un « petit bout du Havre » au reste du monde. Tout cela fait partie des traces que cet événement va laisser. La ville d'après n'est plus la même que la ville d'avant. Elle s'est essayée à beaucoup de choses nouvelles et audacieuses.

L'Observatoire – Comment avez-vous fait travailler les artistes dans le cadre de ce projet ? dans quel état d'esprit ? Quels principes ont été posés dans le cahier des charges qui leur a été remis ?

Fazette Bordage – Il fallait leur donner envie d'aimer cette ville et de la mettre en valeur. Nous étions vraiment centrés sur la ville plus que sur les artistes et ils ont joué le jeu – y compris les artistes du Havre. C'est Jean Blaise qui a piloté ça avec talent et son incroyable expérience pour ce type de démarche. Pour chaque artiste, il avait une idée de lieu à leur proposer et il a continué à dialoguer avec eux sans relâche jusqu'au « projet juste ». De mon côté, j'étais plutôt là pour tisser des liens sur le territoire et voir comment impliquer des artistes ou des acteurs. Ce qui s'inscrit dans le

cadre de la mission, qui m'a été confiée en 2012 par la Direction générale de la Culture du Havre, qui consiste à mettre en place une dynamique innovante de « co-construction » de projets et d'actions entre la municipalité, d'une part, et les artistes et acteurs culturels du territoire, d'autre part, notamment avec le réaménagement du Fort de Tourneville. Jean a tout de suite accepté d'intégrer à l'événement *Un Été au Havre* plusieurs collectifs à vocation artistique et architecturale ont été choisis pour le réaménagement de cette friche militaire de 6 hectares : parmi bien d'autres projets à venir, le collectif Bruit du Frigo a construit une structure d'accueil, le collectif Yes We Camp s'est chargé de la signalétique, le collectif ETC a installé une bergerie et une zone d'éco-pâturage, une forêt jardin est conçue en collaboration avec la ferme du Bec Hellouin, le Centre Social et des habitants, tandis que l'atelier d'architectes Bettinger-Desplanques a réalisé une halle multi-usages, etc.

L'Observatoire – Quels sont les grands moments d'Un Été au Havre ? que va-t-il s'y passer ?

Fazette Bordage – Nous avons donné le coup d'envoi de la saison, le 27 mai dernier, avec la *Magnifik Parade* pilotée par la compagnie Art Point M. Cet événement festif a associé de nombreux habitants du Havre pour sa réalisation, de la confection des vêtements aux coiffures et maquillages. Art point M, pour ce premier jour d'ouverture, avait installé un lieu de vie dans le quartier de Caucriauville à côté de l'œuvre d'Alexandre Moronoz, une parabole belvédère, que se sont tout de suite appropriés les habitants et les visiteurs. L'inscription de ce quartier excentré de la ville dans l'ouverture des festivités était un véritable enjeu pour continuer à l'inclure dans l'identité de la ville du Havre. Il était très important qu'il fasse partie de la fête.

Parmi les premiers temps forts, il y a eu aussi la découverte des œuvres créées pour *Un Été au Havre*, dans l'espace public ou dans des lieux tels que l'église Saint-

Joseph. Un mois auparavant, tout cela était invisible. Ces œuvres ont été installées dans un temps extrêmement rapide, dans les deux semaines précédant l'événement. La surprise était donc totale ! C'était une sorte de feu d'artifice pour les Havrais comme pour les visiteurs extérieurs.

Il y a aussi plein de beaux projets tels que « Les petits romans du Havre », initié par le festival littéraire *Le Goût des Autres*, qui a réuni 9 auteurs qui sont allés à la rencontre de 40 commerçants de la ville pour recueillir des anecdotes ou des souvenirs. Ces textes sont affichés sur les vitrines des commerçants. En juillet, la compagnie Royal de Luxe, sera dans les rues du Havre pendant trois jours. Là aussi, c'est un événement en soi car c'est au Havre que Royal de Luxe a présenté sa toute première création. On ne pouvait donc pas fêter les 500 ans de la ville sans eux !

L'Observatoire – Cet événement a-t-il aussi pour objectif de rendre visible et lisible la politique culturelle de la Ville ?

Fazette Bordage – Sans doute, mais ce serait à l'élue à la culture, Sandrine Dunoyer, de vous répondre sur ce point. Pour ma part, je pense que le souhait de départ était avant tout de rendre visible une ville et d'en parler d'une façon différente, loin des clichés que peuvent parfois véhiculer les médias. En ce début d'année, encore, l'une des premières émissions de radio consacrée à l'événement sur *Europe 1*, recommandait aux visiteurs de se faire vacciner contre le tétanos avant d'aller au Havre ! Il y a donc encore un enjeu qui consiste à changer définitivement l'image d'une ville, en faisant savoir à quel point cette ville est belle et nous le faisons grâce au regard que les artistes portent sur elle. Même si la ville avait déjà ce potentiel, c'est un peu comme une onde de choc. Il fallait que ça se sache. Tout ce que nous avons imaginé sous l'impulsion de Jean Blaise pour cet événement se déroule majoritairement à l'extérieur, dans l'espace public, et peut être vu par tous.

L'Observatoire – Un Été au Havre peut-il intéresser autant la population locale que le reste du monde ?

Jean Blaise – L'objectif est effectivement de faire venir le reste du monde mais cela ne peut pas avoir lieu si la population locale ne porte pas l'événement ou ne s'y associe pas. On sait, pour l'avoir vérifié à Nantes, que les premiers touristes sont les cousins. Ils viennent rendre visite à leur famille qui habite la ville et participer à l'événement. S'il n'y a pas cette justesse, alors c'est faux et ça n'existe pas. Les gens le sentent et les effets sont immédiats. Par exemple, face aux Arches, l'œuvre de Vincent Ganivet, sur le quai Southampton, il y a un « rade » qui s'appelle le Spi, fréquenté par des habitués, avec ses piliers de bar... qui végète tranquillement. Le lendemain de l'inauguration, c'était l'affluence totale ! Donc, tout à coup, il a fallu aller chercher des chaises chez les voisins, ressortir les vieux fauteuils du grenier, etc. Ce sont de petits effets immédiats qui sont réjouissants pour tout le monde. Ça s'agit. Et quand ça s'agit, on prend des initiatives. On accompagne la dynamique à l'œuvre pour en profiter, et ça c'est formidable !

Entretien avec **Jean Blaise**
Directeur artistique Un Été au Havre.

et **Fazette Bordage**
Commissaire associée Un Été au Havre.
Déléguée exécutive à la dynamique artistique et culturelle
de la Ville du Havre.

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

et **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

CAPILLARITÉ VS CYMBALES¹

Christian Bernard

Qu'est-ce qu'un événement dans le champ de l'art contemporain ? La question est délicate car la notion d'événement recouvre aussi bien les dimensions mondaines et médiatiques, sociales et économiques, artistiques et historiques de l'activité concernée.

Le succès de fréquentation d'une exposition peut être considéré comme un événement, une ample et favorable couverture médiatique aussi – c'est d'ailleurs cette dernière qui le construit narrativement. Et ce sont ces données, ces dividendes, qu'attendent les financeurs publics ou privés mais également les artistes et les curateurs. Y a-t-il bien événement quand toute la ville en parle et que tous s'y pressent ? L'événement se mesure au nombre de ce *tous* et à l'intensité de la rumeur conversationnelle qu'il propage. Il n'y a pas de bonne raison pour écarter ce critère de la réception.

Mais cette idée quantitative ne devrait pas occulter d'autres acceptions possibles. Le succès d'une exposition n'est pas nécessairement corrélé à ses qualités artistique, historique, théorique, expositionnelle. Il tient le plus souvent à l'autorité, la popularité, des noms qu'elle affiche. Il repose avant tout sur la familiarité des objets qu'elle propose. Dans un contexte où l'existence et le retentissement socio-médiatiques semblent devenus le critère principal de la validation sinon de la légitimation, il est difficile de mettre en avant une compréhension plus nuancée de l'événement.

LE NOMBRE ET LES NOMS

Si, pour reprendre une éclairante formule de Pierre Laborie, récemment rapportée dans *Le Monde*, « l'événement, c'est ce qui advient à ce qui est advenu », peut-être faut-il admettre qu'on ne saurait vraiment parler d'événement qu'*a posteriori*, à distance, longtemps après l'institution des récits qui donnent forme et sens à l'événement. Sauf exception,

un événement arrive donc, comme tel, toujours *en différé*. Dès lors, la demande d'événement paraît reposer sur un malentendu ou sur une anticipation spéculative essentiellement comptable. Combien de musées dans le monde ne conçoivent-ils pas leurs programmes en fonction des retours attendus sur des investissements sûrs. Voyez tous les événements prévus ces temps-ci autour du nom de Picasso. De plus en plus tributaires de la dimension événementielle de leurs expositions, les institutions semblent avoir intériorisé cet impératif économico-politique comme un assujettissement inhérent à leur vocation.

Or, si l'on considère à présent ce qui fait durablement événement dans l'histoire de l'art, force est de constater, et c'est une banalité, que les données quantitatives et mondaines n'y comptent guère. Avant d'être dotée d'un parking et d'une route fléchée, la *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, a longtemps été une destination malaisée, donc très peu fréquentée, mais une photographie suffisamment mythogène pour que cette digue sur le Lac salé apparaisse comme un marqueur majeur de ce qu'on appelle, faute de mieux, le *land art*. On pourrait en dire autant du *Lightning Field* de Walter de Maria qui, depuis 40 ans, n'accueille pas plus de six visiteurs par 24 heures et que l'on peut aussi tenir pour un événement majeur dans l'histoire de la notion même d'œuvre d'art. Il serait aisé de multiplier les exemples d'œuvres ou d'expositions dont la valeur d'événement artistique ne doit rien à la diffusion mimétique de masse.

L'EFFET DIFFÉRÉ DU NOUVEAU

Et si l'exposition d'Yves Klein, intitulée *Le Vide (La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée)*, a connu, en 1958, un vif écho lors de sa présentation, ce n'était en fait que dans un petit cercle du micro-milieu de l'art parisien qui n'y voyait parfois guère plus que scandale et provocation comique. Là aussi, l'histoire d'une pratique, en l'occurrence celle de l'exposition d'artiste, avait connu une scansion majeure dont le caractère d'événement ne fit que progressivement l'objet d'une reconnaissance élargie et d'une analyse historique. Avant d'être tenue pour un tournant capital du regard sur l'art d'un point de vue mondialisant, l'exposition *Magiciens de la Terre* qui, en associant artistes « occidentaux » et « non-occidentaux », dynamitait le paradigme selon lequel nous pensions encore l'art, n'a-t-elle pas fait l'objet de dédains et de polémiques qu'on a bien du mal à comprendre aujourd'hui, quand bien même reste-t-elle contestée ?

Dans cette perspective et en d'autres termes, ce qui fait événement en art, c'est le plus souvent ce qui change la donne, déplace les lignes, élargit le champ, brouille le paradigme, périmé le contexte. On nommait cela le *nouveau*. Et le *nouveau* ne se donne, presque toujours, qu'après-coup.

Notre époque est celle de la critique, gauche et droite confondues, de l'élitisme. Tout ce qui peut passer pour élitiste, c'est-

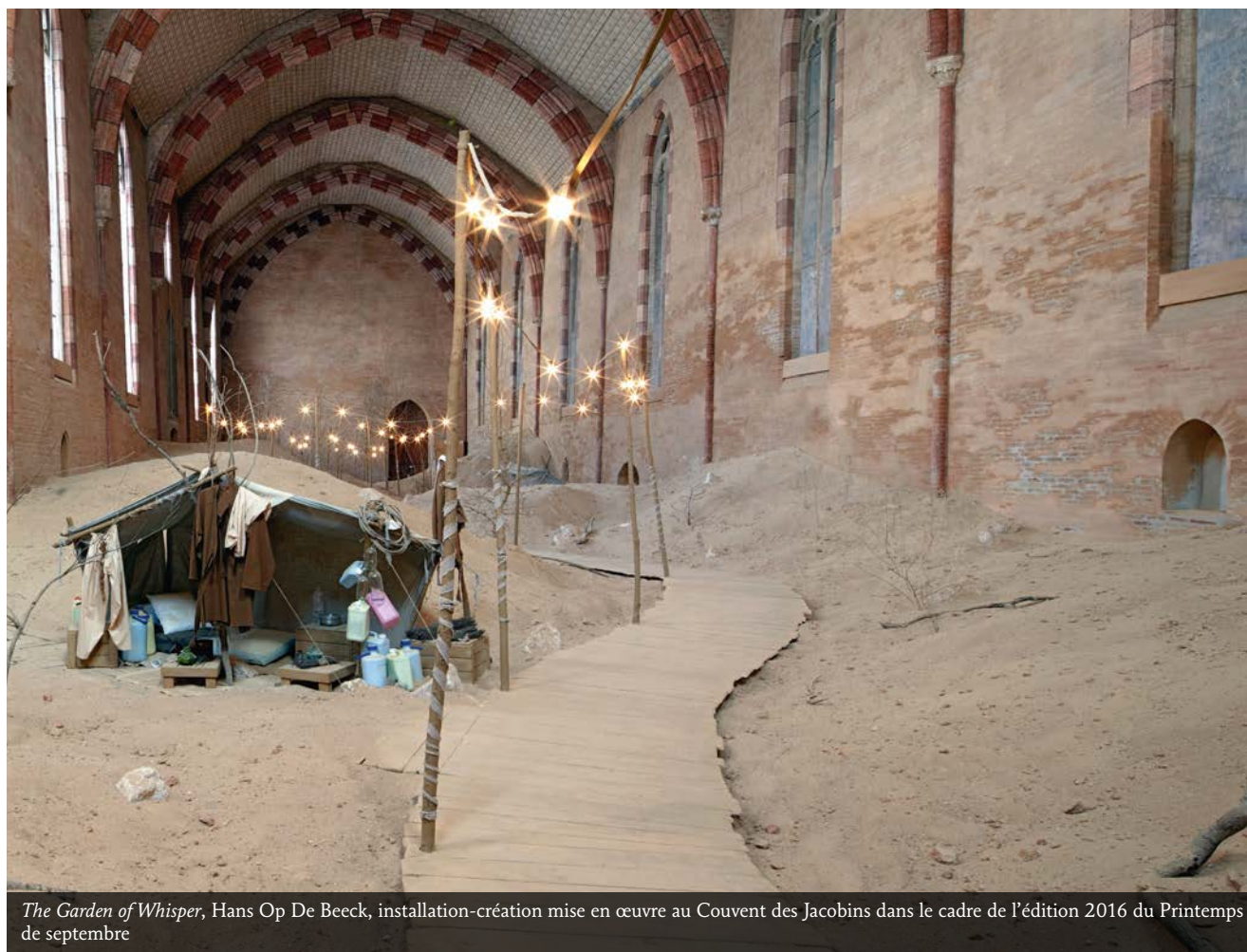


Photo : © Diane Arques-ADAGP, Paris, 2016

The Garden of Whisper, Hans Op De Beeck, installation-création mise en œuvre au Couvent des Jacobins dans le cadre de l'édition 2016 du Printemps de septembre

  dire tout ce qui est perçu comme difficile, obscur, hermétique et donc arrogant ou méprisant, est d  l  gitim   par principe. La multitude et ses démagogues exigent la transparence, l'évidence et le *fun*. La multiplication des processus de médiation, des discours d'élucidation vise à compenser ou à neutraliser le déficit de pr  acquis devant les   uvres. C'est une tâche infinie. On ne saurait s'y soustraire, quelles qu'en soient les limites, pour ne pas dire les illusions. Pourtant, si certaines donnent le change de l'évidence (Basquiat, Kiefer, pour le meilleur et pour le pire), aucune œuvre jamais ne peut se passer de connaissances et de commentaires. Et, pour paraphraser Léonard de Vinci, plus on connaît, plus on peut aimer. Il n'y a pas d'amour ignare, pas de plaisir d'art sans savoir. C'est aussi pourquoi la notion d'  v  nement doit être problématisée et critiqu  e.

Les foires, les biennales, les festivals sont des formes de monstration et de diffusion de l'art contemporain. Il ne faut pas oublier que ces manifestations, d'ailleurs très différentes, n'épuisent pas du tout la présentation de l'activité artistique. Leur puissance événementielle est à cet égard trompeuse. Même si les fréquentes connivences ou collusions entre ces formes aggravent leur effet d'exclusion sélective, il serait pourtant erroné de les confondre toutes dans une même compétition.

Dans sa configuration actuelle, le système de l'art fonctionne notamment avec ces manifestations. Aucune alternative ne semble sur le point de les concurrencer. Elles résultent, entre autres, de la multiplication des acteurs du monde de l'art que les institutions ne suffisent pas à absorber et de la préférence, utilitariste,

naïve ou cynique, des commanditaires pour les subventions ponctuelles au détriment des financements structurels. Le succès de ces manifestations de durée limitée relève des logiques spectaculaires. Même récurrentes, elles sont sans lendemain, à la différence d'institutions comme les musées, les Frac ou les centres d'art dont l'action est continue et, au moins, de moyen terme. Le triomphe des foires, des biennales, des festivals est ainsi celui de leur irresponsabilité sociale et territoriale.

UN FESTIVAL D'EXPOSITION(S)

Le Printemps de septembre à Toulouse est un festival relativement singulier à cet égard. Longtemps annuel, il est récemment devenu biennal sous la pression des tutelles publiques, affectées par la disette

“Ce qui fait événement en art, c’est le plus souvent ce qui change la donne, déplace les lignes, élargit le champ, brouille le paradigme, périme le contexte.”



Photo : © FRANCKAUX

Aquaserge, concert à l'institut supérieur des arts de Toulouse dans le cadre de l'édition 2016 du Printemps de septembre

budgétaire et conduites à des arbitrages peu inquiets de défavoriser l'art. Le risque est donc pour lui de devenir une biennale, autrement dit ce qui n'est, bien souvent, que le déroulé *off-shore* d'une *playlist* destinée à créditer le ou les commissaire(s) itinérant(s).

Le Printemps de septembre repose sur l'assemblage d'un ensemble d'expositions monographiques et polygraphiques, à l'échelle d'un territoire qui déborde la seule agglomération de Toulouse et se déploie dans une grande variété de lieux, associant une grande diversité de partenaires

professionnels. À ces expositions, organisées en séquences autour de différents motifs, s'ajoutent et s'articulent des propositions performatives. Sa relative brièveté (quatre semaines jusqu'à ce jour) est assez pénalisante. Mais elle nourrit un sentiment d'urgence et d'intensité qui traverse la ville. Notre premier souci est en effet de nous adresser à la ville et de l'« affecter ». La quantité de l'offre excède le temps disponible du visiteur extérieur. Elle propose au contraire aux spectateurs locaux un mois d'expositions, de concerts, de spectacles de danse, de performances, etc. qui forment un tout

dont nous construisons la cohérence. Un autre enjeu du *Printemps de septembre* est de mettre l'accent sur la production et de travailler en amont avec les artistes pour qu'ils puissent développer des créations nouvelles et souvent spécifiques aux lieux investis.

Avec 200.000 entrées réparties sur une vingtaine de lieux en 2016, il nous semble que ce festival est en train d'affermir son régime d'interaction avec la ville qui l'accueille. Y contribue désormais son « Adresse », le local en vitrine où l'équipe travaille à l'année et où elle organise régulièrement rencontres, expositions, performances, lectures et conférences. À distance suffisante des effets d'actualité et des dogmatiques conjoncturelles, *Le Printemps de septembre* tente d'installer, dans l'espace et la durée, un droit de cité pour l'art d'aujourd'hui : le sentiment d'ubiquité induit par notre dissémination, les échos ménagés d'une exposition à l'autre, les *leitmotive* qui nouent entre eux les différents types de propositions, le souci de présenter aussi des œuvres capables d'émouvoir un public moins averti et de susciter des temps d'être-ensemble comme les tuilages d'un festival au suivant sont autant de manières de nous adresser à la ville par capillarité sensible plutôt qu'avec les cymbales de l'événement.

Christian Bernard

Directeur du Printemps de septembre à Toulouse

Capillarité vs Cymbales

NOTE

1- Ce texte a été rédigé en réponse à une interview réalisée par Thomas Vasseur, administrateur de l'Observatoire des politiques culturelles.

LA MISE EN ÉVÈNEMENT DE L'OCCUPATION TEMPORAIRE : QUAND LES LIEUX ARTISTIQUES *OFF* INSPIRENT LES OPÉRATEURS *IN* DE LA PRODUCTION URBAINE

Juliette Pinard, Elsa Vivant

À Paris, l'été dernier, les amateurs d'évènements festifs dans des lieux improbables avaient l'embarras du choix : Grand Train, La Station Gare des Mines, les Grands Voisins, la Friche Richard Lenoir, la Halle Papin ou la Réserve Malakoff... Ces lieux proposaient une expérience urbaine et festive temporaire, le temps d'un été ou de quelques mois, sur des espaces en friche, souvent destinés à muter dans le cadre d'un futur projet urbain.

Si la multiplication récente de ces pratiques peut donner une impression de phénomène de mode, l'occupation temporaire de friches et les pratiques alternatives de l'espace existent depuis une quarantaine d'années dans les villes européennes, à l'image des squats d'artistes investissant des interstices urbains à la recherche d'espaces de travail, de diffusion et d'échanges. Ces lieux *off* contribuent à la production et la transformation, tant matérielle que symbolique, des espaces métropolitains et sont progressivement instrumentalisés dans des politiques de développement urbain ou touristique, malgré leur caractère précaire, voire illégal (Vivant, 2007). Dans une certaine mesure, ces avant-gardes artistiques sont aussi des avant-gardes urbaines. La période actuelle est marquée par l'appropriation de ces formes temporaires d'occupation de l'espace par les acteurs publics, des grands propriétaires fonciers voire des acteurs de l'immobilier. À la lueur des expériences actuelles, on peut s'interroger sur le sens et les effets de l'arrivée de ces nouveaux acteurs dans l'occupation temporaire de l'espace. Ces derniers s'inspirent des lieux *off* pour réinterpréter les formes de mise en évènement de l'espace dans le cycle de la production urbaine. En apparence similaires, les exemples énoncés ci-dessus mettent en lumière l'évolution et

l'hybridation des logiques événementielles de la ville, où le *in* et le *off* s'entremêlent, non sans tensions ni controverses.

Au-delà de l'institutionnalisation du *off*, ces nouvelles formes d'usage temporaire traduisent une hybridation des relations entre *in* et *off*, tant à travers la professionnalisation des opérateurs concernés que de leurs projets. À partir du cas parisien, cet article mettra en évidence l'évolution des pratiques, des lieux et des acteurs impliqués dans le déploiement de dispositifs d'occupation temporaire de l'espace. Ces expériences, où la dimension

artistique est parfois ténue, se caractérisent par leur ouverture à un large public sur une durée limitée et se présentent comme des évènements à la fois urbains et festifs.

LA PROFESSIONNALISATION DE L'OCCUPATION TEMPORAIRE

Depuis une dizaine d'années, la mise en place par la Ville de Paris de procédures d'accompagnement des collectifs d'artistes squatters vise en premier lieu à stabiliser leurs activités, en encadrant, dans le temps



Occupation temporaire La Station - Gare des Mines dans le cadre du « Garage Mu Festival » en juillet 2017
Photo : © Gaëlle Matata

et les usages, l'occupation de bâtiments publics. L'enjeu initial, porté par la Direction des affaires culturelles, était de soutenir la création et le travail des artistes en rendant possible l'occupation temporaire du domaine intercalaire de la Ville et de ses opérateurs. Pour répondre aux exigences de ces nouvelles procédures, les collectifs ont dû s'adapter en se dotant d'une personnalité juridique, et développer des compétences nouvelles pour rendre compte de leurs activités, rédiger des bilans comptables, répondre aux exigences de respect des normes de sécurité, etc. Cette progressive professionnalisation ne s'est pas faite sans tensions, au sein des collectifs et entre eux, car elle remettait parfois en cause leurs principes militants originaux et ceux des lieux *off*. Cette professionnalisation de la gestion de lieux *off* contribue à réduire la précarité des occupations temporaires et des occupants en améliorant leurs conditions matérielles de travail. Elle a conduit certains de ces opérateurs *off* à développer des capacités suffisantes pour se positionner sur des réponses à des appels à manifestation d'intérêt voire à des appels d'offres (Dumont, Vivant 2016).

Or, face à eux, on observe l'arrivée de nouveaux opérateurs, professionnels de l'immobilier et de l'urbanisme (Plateau urbain, Camelot, La Belle Friche) et/ou de l'événementiel (Soukmaschine, La Lune Rousse) qui se positionnent comme professionnels de la gestion temporaire de l'espace. Ces opérateurs, que l'on peut qualifier d'intermédiaires, œuvrent à la mise en relation entre un propriétaire et de futurs occupants, tout en adoptant le rôle de gestionnaire du lieu. La structuration de cette nouvelle catégorie de professionnels a permis la multiplication de projets éphémères. Entre professionnalisation des acteurs *off* et émergence de nouveaux opérateurs, une double professionnalisation accompagne les pratiques d'occupation temporaire de l'espace, contribuant à introduire un flou quant au caractère *in* ou *off* de ces expériences. Se pose alors l'hypothèse de l'émergence d'un nouveau marché d'intermédiation dans l'occupation temporaire des espaces vacants.



Photo : © Droits réservés Ground Control.

DE LA DIVERSIFICATION DES USAGES À LA CONSUMÉRISATION DES OCCUPATIONS

Les lieux temporaires se caractérisent généralement par la diversité de leurs occupants et de leurs usages. Héritiers des lieux artistiques *off*, certains posent le soutien à la création artistique au fondement de leur activité. Ainsi, dans le cadre de La Station Gare des Mines, le collectif Mu est-il fidèle à son projet en transformant une friche de la SNCF en scène de concert en plein air pour une programmation musicale pointue. D'autres lieux temporaires tendent à intégrer une dimension de plus en plus festive et récréative. En effet, l'arrivée de nouveaux opérateurs s'accompagne d'une évolution de la nature des activités au sein de ces espaces. Dans le cas du projet Grand Train sur le site SNCF du dépôt Ordener, l'entreprise événementielle à l'origine du projet propose une offre large et diversifiée de restauration et des événements culturels ponctuels, au sein de vastes ateliers réaménagés autour de l'univers ferroviaire. Ce projet pose la question de la place grandissante des usages marchands au sein des occupations temporaires, et du nouveau modèle économique sur lequel elles reposent.

La mise en événement de l'occupation temporaire implique une ouverture à un large public. Alors que les lieux *off* reposaient sur des événements pensés par et pour une communauté de pratiques, les occupations que l'on peut, pour simplifier, qualifier de *in* sont pensées comme sources d'une expérience publique collective contribuant à la mise en événement de l'espace (Richards 2010). L'ouverture légale de ces espaces au public pour une durée limitée, et dans le respect des normes Établissement Recevant du Public, engendre des coûts de rénovation et de gestion devant être amortis dans un temps déterminé. Par conséquent, tant par la nature des activités que par leur logique économique, ces nouvelles occupations temporaires diffèrent des lieux *off*. Pour autant, les contraintes temporelles et financières produisent des formes d'aménagement qui rappellent celles des lieux *off*, dictées par la précarité financière, juridique et temporelle (usage d'objets et de matériaux de récupération, bricolage, etc.). Cette esthétique du squat (qui en son temps avait été l'objet de critiques au Palais de Tokyo), donnant la part belle aux atmosphères brutes et industrielles, participe à la mise en scène de ces lieux temporaires en tant qu'« espaces alternatifs » et expérience singulière.

DES PROPRIÉTAIRES STRATÈGES

Les collectifs *off* partagent l'expérience de relations souvent houleuses avec les propriétaires et des expulsions parfois musclées. Au-delà d'une bienveillance que l'on a pu observer chez certains propriétaires (souvent non dénuée d'arrière-pensées), on observe aujourd'hui un renversement de la perspective : ce ne sont plus des collectifs qui occupent dans des conditions précaires des espaces vacants, mais des propriétaires qui sollicitent des porteurs de projets pour des occupations temporaires, à travers des appels à projets ou à manifestations d'intérêt. Ces démarches s'inscrivent pour certaines dans des politiques d'entreprise plus larges. Par exemple, au sein de SNCF Immobilier, l'appel à manifestation d'intérêt lancé en 2015 pour mettre à disposition une quinzaine de sites vacants à des opérateurs culturels, se comprend dans le contexte de création de cette nouvelle branche d'activité. Depuis cette première expérimentation, le développement d'occupations temporaires est devenu un axe stratégique de l'entreprise et un instrument interne d'accompagnement d'un groupe en profonde restructuration.

Toutefois, l'appropriation de ces pratiques d'usage temporaire par les propriétaires suppose un renversement des représentations, pour dépasser la peur liée à ces occupations informelles. Au sein des services de gestion immobilière, les squats et les usages alternatifs pâtiennent d'une image négative, associée à la crainte de ne pouvoir déloger leurs occupants alors même que la responsabilité du propriétaire est engagée en cas d'accidents. La période actuelle semble marquée par un changement de regard sur ces occupations temporaires au profit d'une vision positive des avantages qu'ils représentent, du moins tels qu'ils sont présentés par les nouveaux opérateurs de l'occupation temporaire auprès des propriétaires. Ce changement de représentation suppose la création d'un climat de confiance entre occupants et propriétaires, qui repose à la fois sur la réussite d'expériences précédentes et sur les compétences des opérateurs. Quand bien



Occupation temporaire Grand Train, vue sur l'exposition de locomotives anciennes depuis la fosse de transbordement, investie par les visiteurs.

Photo : © Droits réservés Ground Control.

même ceci n'était pas anticipé au départ, ces démarches contribuent à une mise en concurrence des opérateurs de lieux, qui doivent faire preuve de leur professionnalité et de leur sérieux pour convaincre. Dans le cas de la SNCF, les contraintes fortes liées à la nature ferroviaire, industrielle et/ou logistique de son foncier ainsi que la volonté d'ouvrir les sites au public rendent nécessaire le choix d'un occupant disposant de fortes capacités techniques et de gestion. La professionnalité et l'expérience de l'occupant comme critères de sélection participent de fait à la reconnaissance de ces nouveaux professionnels d'intermédiation dans l'occupation temporaire, capables de répondre à des appels à projet et de s'attirer la confiance des propriétaires.

LA MISE EN ÉVÈNEMENT DES ESPACES POUR PRÉFIGURER LEUR MUTATION

La Ville de Paris promeut une nouvelle modalité de programmation urbaine et de conception des espaces publics, inspirée de

l'expérience de Paris Plage ayant permis de révéler les qualités spatiales des berges et de poser les jalons de leur piétonisation (Pradel, 2007). Le dispositif « Réinventons nos places ! » sollicite des groupements ayant fait leurs premières armes dans des dispositifs d'aménagement temporaire de l'espace pour imaginer les aménagements futurs des places parisiennes via des transformations temporaires, pensées comme les prototypes de futurs espaces. À l'échelle du projet immobilier ou urbain également, on observe une évolution des rapports des propriétaires et des promoteurs aux usages temporaires. Là où les occupations par des opérateurs *off* étaient tolérées comme des moyens de gestion de la vacance, en assurant une présence dans des locaux et leur entretien, la mise en événement de l'occupation temporaire est désormais acceptée voire pensée comme un moyen d'inscrire le lieu dans son territoire de projet et d'en affiner la programmation. L'objectif de la démarche de SNCF Immobilier, qualifiée d'urbanisme transitoire, est d'amorcer la transformation du site et d'en préfigurer les futurs usages, durant le temps de l'avant-projet urbain.

“La mise en événement par l'occupation temporaire n'est pas qu'un simple levier d'animation du territoire mais devient un outil de gestion du projet urbain.”

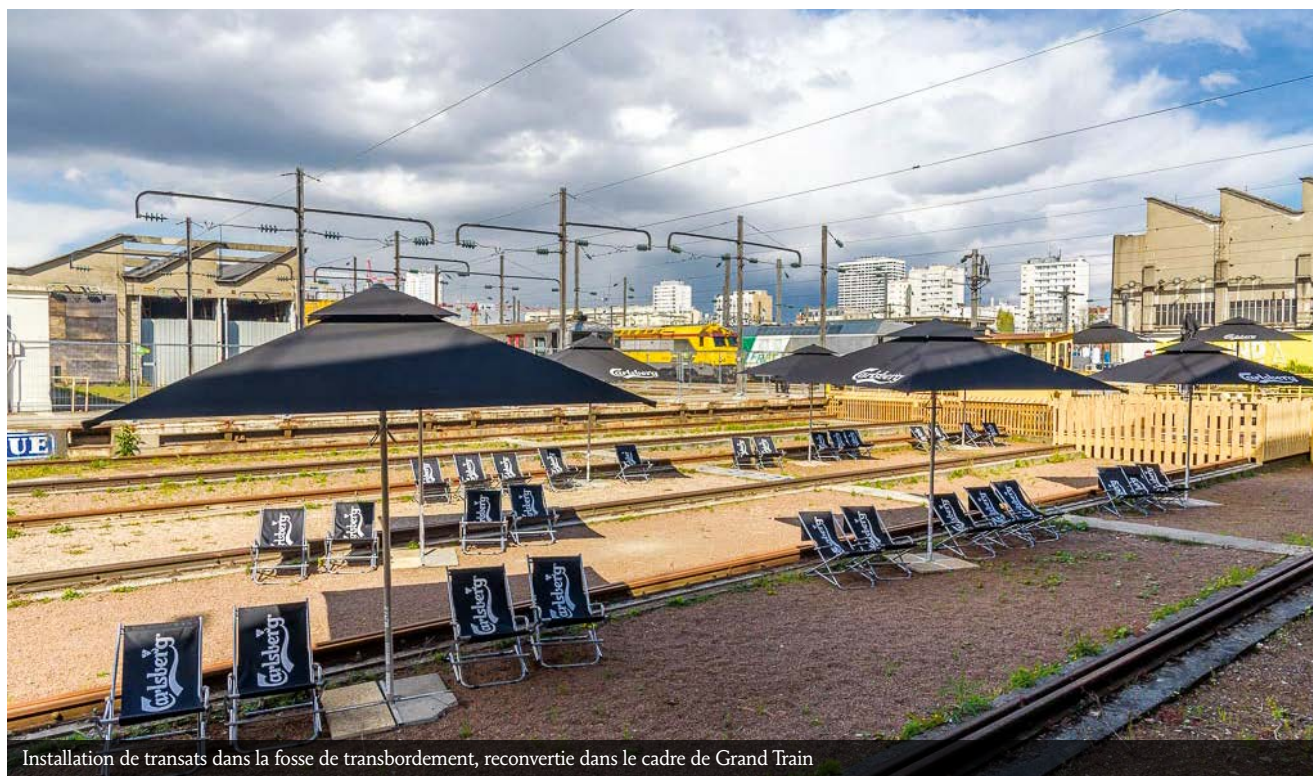


Photo : © Fabrice Boissière

Installation de transats dans la fosse de transbordement, reconvertie dans le cadre de Grand Train

Ainsi, dans le cas de Grand Train, la visite du site par les promoteurs immobiliers durant la période de l'occupation temporaire a influencé de manière directe leurs propositions programmatiques pour le futur projet urbain, en y intégrant notamment une dimension culturelle et patrimoniale. La mise en évènement par l'occupation temporaire n'est pas qu'un simple levier d'animation du territoire mais devient un outil de gestion du projet urbain.

CONCLUSION

L'analyse des usages temporaires de l'espace révèle une forme d'hybridation entre pratiques *in* et *off*. Ces lieux temporaires *in* sont pensés comme des évènements urbains offrant une expérience singulière mais éphémère d'un espace à un public large. Il en découle des contraintes économiques et juridiques nouvelles auxquelles répondent de nouveaux opérateurs d'intermédiation de l'usage temporaire, à travers la diversification des activités

accueillies et l'introduction d'un rapport marchand à l'espace. Cette hybridation repose également sur les trajectoires personnelles et professionnelles de ceux qui les mettent en œuvre, les uns plutôt issus du milieu artistique, les autres du monde de l'immobilier ou de l'évènementiel. Selon ces acteurs, l'occupation temporaire ne repose pas sur les mêmes logiques, entre réponse à son propre besoin d'espace pour les uns et identification d'un nouveau positionnement professionnel d'intermédiation pour les autres. L'hybridation traduit ainsi un double processus : d'un côté l'institutionnalisation de lieux alternatifs et, d'un autre, l'aspiration de certains acteurs de l'aménagement et de l'immobilier à l'expérimentation de nouvelles modalités de production urbaine.

Juliette Pinard

Latts (UMR 8134), UPEM, CNRS,
École des Ponts – Paris-Tech

Elsa Vivant

Latts (UMR 8134), UPEM, CNRS,
École des Ponts – Paris-Tech

- ▶ DUMONT, M. & VIVANT, E., 2016. « Du squat au marché public : trajectoire de professionnalisation des opérateurs de lieux artistiques off ». *Réseaux*, (200), 181-208.
- ▶ PINARD, J. 2016. « Culture et créativité au service d'un urbanisme transitoire : SNCF Immobilier, nouvel acteur de l'innovation urbaine ? », *Mémoire de fin d'études*, École d'Urbanisme de Paris.
- ▶ PRADEL, B., 2007. « Mettre en scène et mettre en intrigue : un urbanisme festif des espaces publics. », in *Géocarrefour*, Vol. 82, n°3, p.123-130.
- ▶ RICHARDS, G., 2010. « Why Cities Need to be Eventful », in *Eventful cities: cultural management and urban revitalization*, Amsterdam, Pays-Bas. p. 37.
- ▶ VIVANT, E., 2007. « Les évènements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », in *Géocarrefour*, Vol. 82, n°3, p. 131-140.

LES FESTIVALS DU SPECTACLE VIVANT : UNE GALAXIE D'ACTEURS AUX PIEDS D'ARGILE

Bénédicte Dumeige

Témoign et acteur des évolutions de l'environnement artistique et culturel ainsi que du développement des politiques publiques de la culture depuis plus de cinq décennies, France Festivals accompagne les festivals du spectacle vivant dans la connaissance de ces évolutions. Observateur privilégié du « fait festivalier », le réseau a mis en œuvre depuis plus de dix ans un observatoire nourri de nombreuses enquêtes et études confiées à des chercheurs indépendants¹.

UN ENSEMBLE POLYMORPHE DIFFICILE À SAISIR

Porter le regard sur le fait festivalier relève d'une difficulté majeure : la notion de « festival » embrasse une immense variété de manifestations qui se déploient, de manière schématique, entre festivals de création/production, à forte valeur ajoutée artistique, jusqu'aux festivals qui ont pour objectif principal de participer de la dynamique touristique, économique ou sociale et placent donc au second rang l'argument artistique.

Entre ces deux types de profils de manifestations très éloignés dans leurs finalités, se décline une palette d'événements dont nous pouvons tenter d'appréhender les typologies au regard de leur insertion dans le champ du spectacle vivant :

► Les festivals créateurs/producteurs, accordant une large place à la création (ou re-création) et à la production d'œuvres, proposent une offre structurante à l'échelle d'une région, ou au plan national et international. Ils s'inscrivent comme des prescripteurs actifs dans la stratégie de diffusion des programmes et des œuvres aux côtés des artistes.

► Les festivals créateurs/rayonnants : défendant également une ligne artistique exigeante, ils conduisent à chaque édition

des projets de commande en nombre limité mais revendiquent, eux aussi, de participer à l'élan collectif, favorisant les créateurs contemporains et la prise de risque artistique.

► Les festivals diffuseurs : ils défendent une ligne artistique exigeante en mettant en œuvre une stratégie d'assemblage de programmations, sur la base de spectacles proposés à la diffusion. S'ils ne participent pas à la production ou à la commande d'œuvres, ils jouent un rôle important dans la reprise des œuvres et dans l'amortissement des projets artistiques.

Un grand nombre de festivals appartenant à ces trois catégories articulent leur projet artistique et culturel entre l'engagement d'artistes professionnels émergents ou reconnus au plan national ou international à la volonté de le relier au territoire qui l'accueille et d'être attentifs aux populations familières ou peu familières des propositions artistiques et culturelles.

Ces deux principes forts – ligne artistique clairement affirmée et ancrage territorial – caractérisent ces trois premières catégories. Essentiellement animés par des finalités

artistiques, ils jouent, à des degrés divers, un rôle fondamental dans l'aménagement artistique et culturel du territoire.

► Une quatrième catégorie est constituée de festivals dont les objectifs visent prioritairement le développement touristique, économique ou social pour un territoire. Le festival, dans ces conditions, est un outil pour organiser une opération d'animation territoriale, au bénéfice d'une population la plus large possible, plaçant au second rang la prise de risque artistique et les enjeux propres au secteur du spectacle vivant en général.

LE DÉNOMBREMENT, MISSION IMPOSSIBLE ?

La question du dénombrement des festivals du spectacle vivant en France est un sujet complexe et délicat. Il est complexe car il suppose de définir le champ de l'observation ; cette question renvoyant très directement à la définition même du vocable *festival*. Qu'appelle-t-on festival ? Certes une manifestation qui s'organise autour des trois unités : **unité de temps** (un temps

“Les temps forts organisés par les scènes permanentes doivent-ils faire partie de ce corpus des festivals en France ?”

“La période actuelle est particulièrement délicate pour la gestion des festivals qui, en général, ne bénéficient que peu de conventions pluriannuelles avec les financeurs publics.”

resserré dans l'année et récurrent), **unité d'action** (une ligne artistique directrice) et **unité de lieu** (un territoire d'implantation). Le périmètre de l'observation suppose par ailleurs d'établir des critères objectifs de qualification permettant d'effectuer le dénombrement. Cette opération est alors délicate, tant les modalités de déroulement des manifestations peuvent varier en fonction des domaines artistiques proposés. Prenons pour seul exemple la comparaison entre les musiques actuelles et le secteur du théâtre : si on peut qualifier de festival une manifestation qui comprend seulement 3 voire 2 jours de programmation dans le secteur des musiques actuelles, il semble plus délicat de retenir cet indicateur pour le théâtre. La deuxième difficulté tient au fait que cet ensemble de manifestations est un corpus vivant qui, de ce fait, connaît, certes, un certain nombre de disparitions mais, dans le même temps, génère des créations de manifestations. Ces dernières ne sont pas si aisées à comptabiliser dans les territoires : si les festivals de musiques actuelles sont *de facto* repérés par le biais de la taxe parafiscale versée au CNV (Centre national des Variétés), de nombreuses autres manifestations échappent à l'observateur². Enfin, le dernier argument tient à la porosité de plus en plus forte existant entre les festivals (scènes non permanentes) et les scènes proposant une programmation de saison abritée le plus souvent dans un théâtre (scènes permanentes). Les temps forts organisés par les scènes permanentes doivent-ils faire partie de ce corpus des festivals en France ?

En réalité, il nous semble que la volonté de réaliser une recension exhaustive est accessoire, tant les enjeux ne nous semblent

pas reposer sur le volume de manifestations existant, mais plutôt sur la capacité des acteurs et de leurs partenaires à distinguer des typologies de manifestations. Il s'agit ainsi de sérier les apports des uns et des autres dans le champ du spectacle vivant ainsi que sur leur territoire, et de la capacité à adapter les politiques d'accompagnement des manifestations structurantes.

DES ACTEURS FRAGILES DU CHAMP DU SPECTACLE VIVANT

Il n'est plus à démontrer l'impact des festivals dans l'écosystème du spectacle vivant et de la culture en général :

- ▶ Créateurs d'emplois artistiques et techniques.
- ▶ Acteurs fondamentaux pour la création et la production de nouveaux projets et ferments d'innovation artistique.
- ▶ Vecteurs essentiels pour la détection des nouveaux talents et leur accompagnement.
- ▶ Rôle de prescripteurs pour la diffusion des œuvres auprès des programmeurs français mais également étrangers.

Et aussi :

- ▶ Leur rôle considérable dans la mission d'irrigation territoriale de la culture.
- ▶ Leur formule attractive pour toucher un large public.
- ▶ Leur souplesse d'organisation qui permet de renouveler les formes, les propositions artistiques, etc.
- ▶ Leur « empreinte civique » profonde dans les territoires (image et communication, retombées touristiques et valeur immatérielle quant au bien-être des populations).

Or, la période actuelle est particulièrement délicate pour la gestion des festivals qui, en général, ne bénéficient que peu de conventions pluriannuelles avec les financeurs publics. Soumis aux aléas de négociations annuelles avec leurs multiples partenaires, ils doivent faire face à plusieurs facteurs d'instabilité :

- ▶ Les différentes séquences électorales de ces dernières années ont eu un double effet sur les festivals : d'une part, une instabilité accrue des finances liée au vote tardif des subventions et, également, le renouvellement d'un grand nombre d'élus et donc l'installation de nouveaux exécutifs ayant parfois conduit à la suppression d'événements (le plus emblématique au plan national a été la liquidation, au printemps, par la Région Île-de-France, du Festival éponyme, dans des conditions qui ont ému la profession).
- ▶ Les baisses des dotations de l'État et des recettes fiscales obligent les exécutifs locaux à revisiter l'ensemble des dépenses : les budgets culture peuvent être impactés et, par voie de conséquence, les festivals.
- ▶ Les nouveaux territoires de projets se dessinent sans que l'on sache quelles seront les nouvelles politiques culturelles (Régions et Établissements Publics de Coopération Intercommunales élargis, Métropoles, etc.).
- ▶ Les marges de manœuvre pour l'augmentation des tarifs de la billetterie sont limitées compte tenu de la pression qui touche le pouvoir d'achat.
- ▶ Le mécénat d'entreprise est plus complexe à obtenir (les entreprises locales sont dans des gestions prudentes et les grandes entreprises ou fondations ont parfois vu leurs fonds baisser ou se réorienter sur d'autres axes que le champ culturel).

Dans ces circonstances, la souplesse du fonctionnement des festivals devient leur talon d'Achille. Disposant d'équipes resserrées avec des budgets de fonctionnement relativement légers à l'année, ils peuvent apparaître de manière plus aisée que des scènes permanentes comme des variables d'ajustement des politiques publiques de la culture.

LES PRINCIPAUX DÉFIS DES FESTIVALS POUR L'AVENIR

Œuvrer à une clarification des politiques publiques de la culture vis-à-vis des festivals

Faisant suite à la publication de la *cartocrise* annonçant la suppression de nombreuses manifestations (carte dont la pertinence a été très largement relativisée dans les mois qui ont suivi), la ministre de la Culture et de la Communication, Fleur Pellerin, a confié à Pierre Cohen, en 2015, une mission d'étude sur les festivals dont les conclusions ont préconisé la mise en place d'une politique de l'État articulée, dans chaque région, aux politiques régionales.

S'appuyant aujourd'hui sur ces conclusions, France Festivals souhaite engager le développement de laboratoires d'expériences avec quelques régions pilotes (un partenariat est en cours d'établissement avec la Région Grand Est). Un certain nombre de questions nourrira ce laboratoire de travail :

► Quelles dynamiques régionales mettre en place pour travailler sur l'écosystème des festivals ?

► Comment relier ces dynamiques régionales avec le niveau national ?

► Comment identifier les festivals structurants et mieux les accompagner et les sécuriser ? Dans cette perspective, la signature de conventions pluri-annuelles et pluri-partites semble indispensable³.

L'indépendance artistique des festivals

L'observation du secteur met en évidence des menaces pesant sur l'indépendance artistique des festivals. Elle s'exprime sur plusieurs fronts concomitants qui mettent à mal, de manière globale, la diversité artistique et culturelle.

Cette menace s'exprime d'un côté par la création de toute pièce de festivals territoriaux confiés, notamment sous forme de Délégation de service public, à des opérateurs pour certains relevant du secteur privé et proposant des projets « mainstream » répondant à une demande standardisée du public.

De l'autre côté, capitalisant sur l'image des événements et sur leur capacité à générer des recettes de billetterie dans certains secteurs artistiques (les musiques actuelles en particulier), des groupes privés développent des stratégies de concentration dans le secteur du spectacle vivant les portant à créer ou à « acheter » des festivals : le dernier exemple en date

est la vente, au printemps, du Festival Rock en Seine à Matthieu Pigasse.

Des groupes puissants sont ainsi en train de se constituer avec le développement d'une stratégie verticale : maîtrise de l'ensemble de la filière avec la billetterie, la production d'artistes du spectacle vivant, des labels discographiques, des contenus digitaux, la communication... mais également en termes de concentration horizontale avec la maîtrise d'un certain nombre d'outils de diffusion (festivals, Zénith, salles de spectacles, théâtres de ville pluridisciplinaires, etc.).

La déstabilisation du secteur se fait d'ores et déjà sentir, particulièrement dans le secteur musical amplifié, et constitue une menace très sérieuse sur l'ensemble du secteur du spectacle vivant.

C'est probablement autour de la question de l'indépendance artistique que se situent les enjeux principaux de l'action collective des festivals, face à une tendance de fond qui conduit, petit à petit, à éroder la diversité culturelle, à fragiliser les esthétiques les plus fragiles et à généraliser des modèles et des esthétiques dominantes !

Bénédicte Dumeige
Directrice de France Festivals

“L'observation du secteur met en évidence des menaces pesant sur l'indépendance artistique des festivals.”

Les festivals du spectacle vivant : une galaxie d'acteurs aux pieds d'argile

NOTES

1- Les dernières publications sont consultables sur le site www.francefestivals.com.

2- Une tentative de dénombrement des festivals de musique a été conduite de manière simultanée par, d'une part, l'Irma, le CNV, la Sacem pour les musiques amplifiées (le Barofest) et France Festivals, La Philharmonie, la Sacem (la cartoclassique) aboutissant à évaluer un nombre de festivals de musique oscillant autour de 2500 en 2015-2016. Consultation : www.francefestivals.com/fr/la-federation/nos-actions/chiffres-et-enquetes/

3- France Festivals a participé à une réflexion approfondie avec le SNSP (Syndicat National des Scènes publiques) et la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture) conduisant à la rédaction d'une charte de missions artistiques et territoriales des scènes publiques fondant les bases de bonnes pratiques de dialogue entre les collectivités et les scènes publiques.

ANNULÉ !

La *cartocrise*¹, un travail collaboratif de cartographie initié par Émeline Jersol, médiatrice culturelle au Boulon, avait permis de recenser les annulations d'événements qui frappaient alors la vie culturelle. Nous l'avions relayée sur le site d'ARTfactories/Autre(s)pARTs, et l'avions accompagnée d'une tentative de documenter, en plus des festivals, les équipes menacées, les baisses de financement, les saisons annulées, etc.²

Lancée via *openstreetmap*, un outil *open source* d'édition de cartes en ligne, la *cartocrise* aura permis, à travers sa circulation dans les réseaux, le recensement de 215 annulations d'événements et fermetures de structures culturelles entre janvier et juillet 2015. En juin 2015, à la suite de cette initiative, Pierre Cohen (ancien maire de Toulouse) fut missionné par le MCC pour évaluer les problèmes qui touchent les festivals en France.

Les causes de ces annulations étaient multiples : 2013 et 2014 avaient été deux années de baisse successive du budget de l'État en matière de culture, malgré l'engagement pris par François Hollande alors en campagne, aux BIS de Nantes de 2012, de « sanctuariser le budget de la Culture ». À cette baisse s'ajoutait la politique austéritaire du gouvernement, qui s'était traduite en début de mandat par une diminution de 11 milliards sur 3 ans des dotations aux collectivités locales. Les élections municipales qui s'en étaient suivies, en 2014, avaient vu un très grand nombre de villes basculer dans l'opposition, et même à l'extrême-droite. À l'échelle locale, la culture fut la première victime de ce double mouvement. Un rapport de l'APVF (Association des petites villes de France) montrait ainsi qu'en 2015 « 95 % des petites villes interrogées envisag(e)ient des coupes budgétaires dans le domaine de la culture ». Le 13 novembre 2015, l'état d'urgence fut décrété, qui dégrada encore cette situation, en ajoutant aux difficultés

économiques une problématique qui dure toujours, et frappe notamment le milieu culturel, celle d'une politique sécuritaire de limitation de l'accès à l'espace public.

Parallèlement, en cinq ans, trois ministres se sont succédées à la Culture : Aurélie Filippetti, Fleur Pellerin, Audrey Azoulay. Difficile d'imaginer qu'une politique puisse être menée dans ces conditions. Au contraire, le sentiment diffus que laissent ces cinq années derrière elles est celui d'un processus, anonyme et continu : le retrait de l'État des affaires culturelles. Un effacement qui, avant d'être une réalité budgétaire, est bien une réalité politique : invisibilisation de l'État en général, et de l'action du ministère de la Culture en particulier.

L'évènement, comme catégorie du politique, c'est ce qui fait Histoire, ce sont ces hauts faits, ces grandes paroles qui restent, qui sont suffisamment significatives pour qu'on s'en souvienne et qu'on en fasse le récit. Or, à cette catégorisation de l'évènement comme élément constitutif de la vie politique semble se substituer peu à peu une catégorisation culturelle de l'évènement, à travers le développement d'un secteur de l'industrie culturelle en pleine expansion : l'évènementiel. Qu'on l'appelle « attractivité », « image », « visibilité », la plus-value qu'offre l'évènementiel au politique, c'est le marché de la denrée la plus précieuse pour le politique, *une fois qu'il a renoncé à agir* – c'est l'image. C'est ainsi que l'évènementiel, en vendant un substitut d'évènement au politique, opère le transfert de la valeur proprement politique de l'évènement vers sa valeur économique.

Ainsi donc, ces cinq ans s'inscrivent dans un mouvement plus général qui, à travers un désir diffus d'évènement, fait graduellement passer l'action culturelle du régime de l'action politique au régime de

la communication marchande, en même temps que l'on passe de la politique d'État à une politique culturelle de territoire, dont l'appétence des métropoles pour le marketing territorial annonce les heures de gloire. Dans ce contexte, « l'annulation d'évènement », dont la *cartocrise* nous parle, c'est d'abord l'illustration de faits politiques : l'austérité, la fin des politiques culturelles, les effets de l'état d'urgence sur l'espace public. Plus profondément, « l'annulation d'évènement », c'est la conséquence d'une vie politique qui ne se construit plus par des actions et des paroles, mais par des images et des communiqués.

À cet abandon de l'agir politique répond, à l'inverse, un déplacement des pratiques artistiques et culturelles vers l'action. Le développement des lieux intermédiaires en témoigne³ qui sont avant tout des espaces où faire en commun, des lieux de fabrication, des lieux d'expérience – des lieux où la démocratie culturelle se vit en acte. Et voilà ce que ces expériences de terrain nous disent : si ce désir d'évènement est fondamentalement un désir politique, et non pas un désir de culture, alors y répondre par la production d'« évènements culturels », c'est tromper son monde. C'est produire un divertissement qui donne l'illusion que quelque chose arrive là où plus rien ne se passe. Nous sommes nombreux pourtant, citoyens, artistes, acteurs culturels, à attendre des politiques publiques qu'elles répondent non à la valorisation des territoires par l'image, mais à l'organisation démocratique de la vie en commun sur le territoire et à la réflexion sensible qu'elle exige. Seul un véritable évènement politique pourrait se traduire, en pratique, par un tel retournement. Que ceux qui en éprouvent le désir s'en fassent sans attendre les acteurs, ou il faut craindre que nous attendions encore longtemps !

Jules Desgoutte

Co-coordonateur d'ARTfactories/Autre(s)pARTs

Annulé !

NOTES

1- <http://u.osmfr.org/m/26647/>

2- <http://www.artfactories.net/Haro-sur-la-culture,1947.html>

3- Cf. <http://cnlii.org/qui-sommes-nous/cartographie/>

AGILITÉ ET CRÉATIVITÉ DES FESTIVALS

Entretien avec **Benoît Thiebergien**. Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Observateur et acteur de la vie artistique et culturelle, au niveau national et international, le directeur du festival *Détours de Babel* analyse la place de l'événementiel dans l'écosystème de la création artistique en France. Éphémères, festifs, rassembleurs, ils sont pourtant souvent considérés comme de simples ponctuations de la vie sociale plutôt que leur point d'orgue. Leur réactivité, leur souplesse de fonctionnement, leur capacité coopérative sont en même temps des marques de fabrique particulièrement appréciées.

L'Observatoire – L'événement artistique ou culturel est-il compatible avec la notion de politique culturelle ? Qu'est-ce qu'un festival tel que celui que vous dirigez peut apporter de spécifique ?

Benoît Thiebergien – Voilà des décennies que le débat persiste du côté de l'État et des collectivités sur la « valeur festival » dans les politiques publiques de la culture. On reproche à l'événementiel de briller dans le firmament culturel comme des étoiles filantes tandis que les lieux permanents gravitent assidûment à l'ombre de leur orbite immuable. « Les festivals sont de la poudre aux yeux, ils travaillent hors-sol. Comment peuvent-ils faire un travail d'action culturelle en profondeur ? » disent ses détracteurs qui vantent la permanence du labour en toute saison.

D'ailleurs, le ministère de la Culture, toujours prompt à marquer son territoire d'excellence par la labellisation des équipements, structures, compagnies ou ensembles d'intérêt national a toujours buté sur l'attribution d'un label spécifique aux festivals. Faut-il les considérer comme un réel maillon de la chaîne des politiques publiques ? Qu'apportent-ils dans l'émergence des œuvres, dans les enjeux artistiques contemporains ? Ne sont-ils pas plutôt du ressort des collectivités territoriales ? Ont-ils besoin à ce titre d'un soutien de l'État, au même titre que les grands équipements culturels ?

Éphémères, festifs, rassembleurs, leur intérêt ne s'évalue bien souvent qu'à l'aune de leur impact touristique, de leurs externalités positives, de leur capacité à mettre en valeur un site, un terroir, un lieu de patrimoine, une collectivité territoriale. Serait-il exempt d'une valeur intrinsèque, d'un intérêt pour lui-même, d'une plus-value artistique, culturelle et sociale ?

Depuis l'époque des 38^e *Rugissants* qui ont démarré dans les années 90, et encore maintenant avec les *Détours de Babel*, le soutien des partenaires publics a toujours été assujéti à la mise en œuvre d'actions toute l'année, l'organisation de concerts de saison, de résidences et d'action culturelle, etc. Au fond, il s'agissait de justifier une permanence artistique et culturelle toute l'année légitimant la partie événementielle, perçue comme

insuffisamment conforme avec le sérieux d'une mission de service public.

Pourtant l'événementiel ne manque pas d'atouts, à y regarder de plus près. Un festival, c'est d'abord une temporalité particulière, une condensation de la vie culturelle qui confronte, met en perspective, stimule et valorise des approches artistiques. C'est un accélérateur de particules, un terrain d'expérimentation qui fait bouger les lignes de démarcations artistiques, secoue les catégories de publics assignés à résidence, enrichit les itinéraires des GPS officiels des grands axes culturels.

Certes, les festivals peuvent revêtir des formes et des objectifs très différents. Il y a ceux à lieu unique ou lieux multiples, spécialisés ou généralistes, d'été ou de



Opéra Borg et Théa. Odyssée d'Eybens, festival Détours de Babel

Photo : © Simon Barral-Baron

saison... Sans rentrer dans une typologie détaillée, on observe deux grandes catégories dans le domaine musical. Les grands rassemblements d'été dans un lieu unique, en plein air ou dans un espace patrimonial. Sur trois ou quatre jours, se succèdent, pour les musiques actuelles, des têtes d'affiches célébrant une grand-messe collective orchestrée par l'industrie musicale. Pour les musiques savantes, le principe est sensiblement le même. Les solistes, orchestres et chefs de renommée s'arrachent.

Et puis il y a les festivals à lieux multiples, plutôt de découverte et de confirmation, en majorité hors période estivale. Ils sont souvent itinérants dans différents lieux d'une ville ou d'une région et durent au moins une semaine et souvent plus. Leurs missions ne sont pas les mêmes. Leur capacité à focaliser l'intérêt du public, du milieu professionnel et médiatique, à faire se croiser amateurs et professionnels, artistes et publics, à développer des actions éducatives et culturelles sont leurs atouts, qu'ils s'appellent festivals, rencontres, biennales... C'est souvent dans ces événements que la prise de risque artistique et la concentration de projets ou d'œuvres en création est la plus forte. Contrepoint des grands établissements culturels, ils ont une réactivité et une souplesse de fonctionnement qui s'adaptent plus facilement à l'actualité artistique, au tempo de la création, à la prise de risque, à la diversité des territoires et des partenaires, aux évolutions locales et aux aléas économiques. Ils deviennent alors des rendez-vous précieux tant pour le milieu professionnel que pour le public, indispensables dans l'écosystème de la création artistique en France.

L'Observatoire – Entre ancrage local et rayonnement national ou international n'êtes-vous pas amené à choisir ? À quelles conditions peut-on tenir ensemble ces enjeux dans un projet de festival ?

B. T. – Ces deux enjeux ne sont pas incompatibles. Ils sont même complémentaires, voire souvent consubstantiels.

Ne s'adresser qu'aux professionnels sur des enjeux spécialisés n'a pas de sens pour un festival comme le nôtre qui propose plus de 150 rendez-vous dont 90 représentations de concerts et spectacles dans 40 lieux différents sur trois semaines. Son public est large, non spécialisé, majoritairement local et régional. C'est aussi une fabrique coopérative réunissant un très large éventail d'équipements, de structures d'enseignement et de formation, de communes et de partenaires d'action culturelle en Isère autour de sa ligne éditoriale.

C'est un écosystème local dans lequel nos racines sont rhizomatiques. Mais être ancré localement ne veut pas dire ne s'intéresser qu'à la production artistique du cru, sur des circuits courts. En art, en musique, les circuits sont longs, la création doit circuler, voyager, sortir des frontières, des périmètres convenus, bousculer les codes, échanger, faire de la contrebande. Aujourd'hui, la création se nourrit de cette « mondialité » dont parle très bien Édouard Glissant. Elle désigne cette mise en présence des cultures comme un enrichissement intellectuel et sensible pour chacune d'elle plutôt qu'une standardisation de produits culturels exportables à l'échelle de la planète. Le monde est fini, mais tant de choses restent à explorer.

Nos réseaux nationaux et internationaux sont aussi rhizomatiques et affinitaires : échanges informels, repérages artistiques, coproductions et reprises, échanges internationaux, etc. Nous entretenons des relations privilégiées avec des partenaires en France ou à l'étranger, qu'ils soient festivals, centres de production, équipements culturels, sans lesquels nombre de projets que nous menons ne verraient le jour. Impossible d'imaginer les *Détours de Babel* sans ces réseaux professionnels.

C'est dans cette double connexion locale et internationale que la manifestation prend tout son sens. Les publics du festival l'ont bien compris. Ils circulent aussi. Ils montrent un réel intérêt pour les rencontres inédites, une appétence pour les autres cultures parce qu'elles élargissent leurs propres représentations du monde. Dans la société multiculturelle d'aujourd'hui, tentée par les replis identitaires, cette ouverture à la « créolisation du monde », pour reprendre encore une formule de Glissant, est une nécessité, voire une urgence. Aux *Détours de Babel*, cette dimension transculturelle est au cœur de nos préoccupations. C'est notre engagement citoyen.

Il s'agit moins de consommer passivement de l'art que de créer des connexions entre l'ici et l'ailleurs, des interactions entre



Brunch musical Musée Dauphinois, festival Détours de Babel

Photo : © Benoit Thiebergien

“Pour faire vivre un événement, il convient d’inscrire l’éphémère dans la durée. C’est la répétition qui crée l’attente.”

artistes et artistes, artistes et publics, publics et publics, professionnels et amateurs en lien avec le territoire. C’est la fonction d’un festival.

Plus ses racines seront profondes, plus le festival prendra de la hauteur et sa canopée artistique pourra se déployer vers les courants atmosphériques d’une culture mondialisée.

L’Observatoire – La démultiplication d’événements culturels dans les programmes culturels des grandes villes ne finit-elle par « user » l’usager ou par user la notion d’événement elle-même, c’est-à-dire la banaliser ? Comment appréhender ce phénomène ? Comment continuer de faire vivre un projet dynamique dans ce contexte ?

B. T. – De tout temps et dans toutes les cultures, il y a eu des fêtes collectives, des cérémonies, des marchés, des commémorations, des carnivals, des salons, des brocantes, des foires, des rassemblements et des festivals...

Ce sont ces moments qui ponctuent la vie sociale, des rendez-vous qui marquent le temps de leur empreinte, imprime une dynamique récurrente sur un territoire, créent du collectif, génèrent la rencontre, l’imprévu, l’inattendu. C’est apporter une dose de dionysiaque dans une société trop apollinienne. Cela fait partie des rituels de la vie collective, c’est une dimension anthropologique de l’être humain.

Pourtant, on parle souvent d’événementialisation de la culture avec une connotation plutôt négative. Mais si les festivals se multiplient, c’est que les gens ont envie de rompre avec le quotidien, ou plutôt de donner du relief à leur quotidien, de s’aménager

des temps de sociabilité différents, de résister au poids de la normalité, du tout balisé. Ils veulent de moins en moins être les sujets d’une culture prescrite et légitimée par le haut, mais au contraire s’approprier de façon plus active les temps forts culturels proposés. C’est bon signe ! L’abondance d’événements n’est pas le symptôme d’une « cosmétisation » d’un paysage culturel anémié, mais plutôt un signe de bonne santé sociale d’une ville, d’une région. D’ailleurs, les indicateurs des pratiques culturelles montrent que s’il y a usure, c’est plutôt du côté de la fréquentation fidèle et régulière des équipements culturels qu’on la constate...

Cependant, pour faire vivre un événement, il convient d’inscrire l’éphémère dans la durée. C’est la répétition qui crée l’attente, la périodicité qui rythme les temps forts. Plus le festival s’inscrit dans la durée, plus il renforce son impact local et peut travailler en profondeur. Plus les artistes, les professionnels, les médias et les publics peuvent et veulent se l’approprier. C’est un moment attendu. Mais pour cela, il faut donc nourrir cette attente d’une édition à l’autre.

L’Observatoire – Un festival est par nature récurrent. Entre répétition et renouvellement, comment faire événement ? Comment surprendre à chaque édition ?

B. T. – Aux *Détours de Babel*, nous avons choisi de thématiser chaque édition. Des thèmes que nous voulons ouverts sur le monde, en résonnance avec des questions de société.

C’est une façon de tendre un fil rouge renouvelé à chaque édition, d’en éditorialiser le contenu, d’approfondir une perspective, d’encourager des

débats d’idées. Nous avons travaillé sur les liens entre musique et identité, politique, religion, nature, exil, mythes, etc. Ce choix de thématiser, même s’il génère des contraintes sélectives en termes de programmation, relance l’intérêt des partenaires, des médias et du public. « Quel sera le thème de l’an prochain ? » nous demande-t-on souvent entre deux manifestations. C’est également en fonction d’elles que nous passons commande d’œuvres nouvelles et organisons des résidences de création.

En outre, cela permet de tisser de nouveaux partenariats hors du champ du spectacle vivant *stricto sensu*, provenant des établissements scolaires, universitaires et de formation, des structures de l’aide et de la santé, du secteur associatif, des relais communautaires, du secteur privé, de l’économie solidaire, etc.

Aux *Détours*, nous faisons également le choix d’initier, chaque année, un grand projet fédérateur et participatif, en fonction du thème, à l’échelle de la ville ou de l’agglomération. Par exemple, nous avons organisé un concert de clochers au centre-ville de Grenoble lors du thème sur le sacré ; travaillé sur le patrimoine musical immatériel des communautés du quartier jugé difficile de la Villeneuve en lien avec le thème « Alter Ego » ; imaginé une exposition de silhouettes sonores représentant les migrants réalisés par de nombreux habitants sur le thème de l’Exil ; publié et mis en musique des « Légendes urbaines » imaginées par les Grenoblois à partir de personnages ou sites remarquables...

Ici, la musique, outre sa valeur intrinsèque, opère comme un révélateur culturel et un accélérateur de lien social.



Créole Spirits. Prisme de Seyssins, festival Détours de Babel

Enfin, chaque année, nous expérimentons également de nouveaux formats de programmation. Les brunchs musicaux, chaque dimanche, sont devenus des moments incontournables plébiscités par le public. D'autres rendez-vous inédits tels les nocturnes, les bals, les salons de musique, les concerts dans les cafés et lieux de vie représentent autant d'approches nouvelles, très mobilisatrices, qui évoluent chaque année et participent à la dynamique du festival.

Attention toutefois à ne pas trop rebattre les cartes chaque année car les festivaliers aiment bien garder des repères, des rendez-vous réguliers qu'ils retrouvent d'une édition à l'autre. Sans cela, ils risquent de se sentir perdus dans une programmation dense plutôt portée vers les têtes chercheuses que les têtes de gondole. C'est cet équilibre fragile à réinterroger à chaque fois entre répétition et renouvellement qui contribue à entretenir l'intérêt des publics.

L'Observatoire – Le festival que vous dirigez ne dispose pas de lieu propre. Est-ce un frein ou une chance pour le projet que vous mettez en œuvre ?

B. T. – C'est une question complexe pour laquelle il faut faire de nécessité vertu. Ne pas avoir de lieu propre est une contrainte en termes d'organisation et de planning. Chaque lieu, chaque partenaire, chaque structure associée est à convaincre, à séduire pour l'embarquer dans l'aventure

avec nous. Dans le milieu culturel, on reste encore bien souvent dans une logique de territoire plutôt que de circulation. Chacun a tendance à défendre son pré carré, asseoir son identité, sa spécificité, ce qui peut être légitime mais jusqu'à un certain point. C'est une autre vertu des festivals sans lieu propre, que d'avoir à créer un « méta-territoire » en connectant ces lieux entre eux autour d'une ligne éditoriale forte partagée par tous. C'est son atout majeur. C'est aussi sa difficulté. Car cela demande une énergie et une capacité de conviction et de négociation multipliées par le nombre de partenaires que l'on désire associer. De surcroît, plus un festival étend ses partenariats, plus il doit être vigilant à ce que son projet demeure cohérent et lisible pour ne pas diluer sa propre image.

Ne pas avoir de lieu propre suppose également d'intégrer un principe d'incertitude. Les partenariats sont volatiles par nature. Ils apparaissent, évoluent et disparaissent en fonction des enjeux ou des personnes. Certes, c'est un principe qui vaut pour tout le monde, mais qui est davantage accentué pour les festivals construits sur cette logique et qui dépendent de l'hospitalité des lieux partenaires, une vertu précieuse...

Mais cette fragilité devient une ressource quand elle incite à aller explorer d'autres espaces que les lieux dédiés au spectacle vivant : musées, galeries, lieux de

patrimoine, espace publics, cafés, sites naturels, etc. Ce qui induit parfois des dispositifs artistiques innovants, exploitant cette dimension *in situ*.

Toutefois, il reste la nécessité d'avoir des lieux de travail, des espaces d'élaboration en amont de la manifestation, tout au long de l'année, pour accueillir les équipes artistiques et les porteurs de projets en résidence. Pour les festivals comme le nôtre, qui font de la création et de la production le moteur de leur projet, cette absence de lieu propre peut devenir un vrai handicap.

Alors, même si parfois on nous reproche la politique du coucou en faisant couvrir nos œufs par les autres, c'est une symbiose qui profite à tous, surtout aux artistes et aux publics.

Entretien avec **Benoît Thiebergien**
Directeur du Centre International des Musiques Nomades
et du Festival Détours de Babel - Grenoble/Isère

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

LE FESTIVAL, SES PUBLICS ET L'ÉCONOMIE DE LA CRÉATION

Emmanuel Négrier

Il existe aujourd'hui des milliers de festivals artistiques en France. Le seul domaine de la musique en compte – d'après notre étude conjointe avec France Festivals, la Philharmonie de Paris et la SACEM – plus de 2100, dont 550 en musiques classiques et le reste en musiques actuelles et du monde. Il faut leur ajouter plus de 100 festivals de danse, près de 600 festivals de cinéma, 250 festivals de théâtre de rue. Tous ces chiffres, qui traduisent une croissance soutenue du nombre d'événements, ne témoignent pas seulement d'une dynamique économique, ils sont le signe d'un tournant anthropologique pour la culture qu'illustre, évidemment aussi, le succès des Journées du Patrimoine, dont l'audience est régulièrement estimée, en une fin de semaine, à 12 millions de visiteurs.

L'« événementialisation » de la vie sociale touche, certes, d'autres secteurs que le spectacle (le sport, la gastronomie, la littérature et les sciences humaines et sociales, par exemple). Mais dans le spectacle, cet essor est porté par des pratiques sociales qui tranchent avec le fatalisme sociologique du « toujours-les-mêmes ». La festivalisation de la culture représente un tournant anthropologique, et pas seulement une nouvelle économie¹.

CINQ LEÇONS SUR LES PUBLICS

Que savons-nous de l'audience des festivals ? Nous savons d'abord que nous nous sommes longtemps trompés en pensant à elle comme à une petite famille vorace qui consomme presque tous les spectacles, s'identifie au festival, y revient chaque année comme un rituel². Voici cinq constats et leurs conséquences stratégiques.

Premièrement, le public devient de plus en plus *régional*. C'est la conséquence du développement du nombre de festivals depuis les années 1990. Puisqu'il peut trouver à proximité un événement de son choix, le public tend à moins se déplacer.

Ce phénomène fait que la part des publics extra-régionaux et étrangers est de plus en plus réduite, sauf exception. *Garorock* est à cet égard exemplaire, avec un grand sud-ouest qui déborde les frontières de la Nouvelle Aquitaine. On retrouve un phénomène similaire avec les *Eurockéennes* de Belfort³ où le public du Grand Est est très largement majoritaire. Ce constat d'une régionalisation des publics est confirmé par une enquête internationale réalisée en 2013 sur une dizaine de pays occidentaux⁴.

Deuxième changement sociologique, la *féminisation*. Le public a toujours été à prédominance féminine pour la danse ; mais il l'est devenu pour la musique classique, les musiques du monde, le théâtre ou encore le jazz. Récemment, nous avons même constaté que les femmes étaient désormais plus nombreuses que les hommes dans un festival de rock que nous suivons depuis 10 ans : les *Eurockéennes* de Belfort.

Garorock avait réalisé une enquête en 2010 qui notait un public encore majoritairement masculin (55%). Nous pouvons faire le pari qu'ici aussi les femmes, conformément à la population française, sont majoritaires dans le public.

Troisième changement, le *vieillissement des publics*. On a l'habitude de parler du « syndrome des crinières blanches » pour le théâtre, la musique classique ou les festivals de littérature. Mais ce phénomène de vieillissement est également valable pour le rock, le blues, qui semblent pourtant s'adresser à un public plus jeune. Pourquoi ? Parce que si les jeunes continuent d'être attirés par ces esthétiques – ils sont toujours beaucoup plus jeunes quand on observe les « nouveaux publics » – les anciens restent eux aussi. Le rock, ainsi, illustre son attractivité transgénérationnelle qui pèse sur les nouvelles formes de fréquentation festivalière, et l'orientation des comportements sociaux.

“Même pour des festivals âgés de plus de 20 ans, les nouveaux spectateurs représentent souvent près du tiers de l'audience.”

“Les festivals sont, au cœur de l'économie de la culture, une sorte d'archipel d'abondance et de dynamisme économique.”

Tous ces changements ont en effet des conséquences sur la manière de prendre en compte la diversité possible des manières de connaître un festival, de le vivre, de s'y sentir « chez soi ».

La quatrième leçon, c'est l'importance du *taux de renouvellement* des publics. Même pour des festivals âgés de plus de 20 ans, les nouveaux spectateurs représentent souvent près du tiers de l'audience. C'est beaucoup plus que les lieux culturels permanents, quel que soit le style de programmation. L'attractivité des festivals est due au fait que la barrière symbolique à l'entrée du festival est moins élevée que celle à l'entrée d'un théâtre, d'un auditorium. Et ce renouvellement va souvent de pair avec une ouverture à des catégories sociales moins favorisées. Il reste des fidèles, bien sûr, mais ceux-ci sont moins nombreux que dans l'image de la « famille vorace »⁵. De nouvelles pratiques apparaissent : la réservation de dernière minute, la participation intermittente ou ponctuelle pour un seul spectacle. Le renouvellement pose donc un enjeu de fidélisation et questionne les stratégies des festivals. Ces stratégies doivent notamment s'appuyer sur un constat de base de toute pratique festivalière : c'est une pratique sociale qui passe par la famille, le couple, les amis, les groupes. Ceux qui vont seuls au festival sont de vieux habitués qui appartiennent en général à l'élite sociale.

La cinquième leçon concerne les *goûts des gens*. Certes, un festival de rock privilégie le goût... pour le rock ! Mais ces goûts évoluent parfois de façon surprenante, comme l'indique le tableau ci-après, au sujet des publics des *Eurockéennes* de Belfort et d'une enquête réalisée en PACA sur les publics des festivals de musiques du monde.

Tableau :
« Vos goûts musicaux : vous aimez... »

Genre (Note/20)	Eurock 2010	Eurock 2014	PACA 2012
Classique	7	9	13
Rap, hip-hop	9	10	8
Métal	9	9	5
Musique du monde	11	10	16
Jazz, blues	11	11	15
Reggae, ska	12	11	12
Chanson	12	10	15
Electro	13	14	8
Rock	18	18	15

NB : question à 4 échelles d'appréciation (beaucoup, assez, peu, pas du tout) reportées sur une échelle de notation sur 20.

Source : Négrier, E., Djakouane, A., Jourda, M., *Un territoire de rock. Le public des Eurockéennes de Belfort*, Paris : L'Harmattan ; Négrier, E., Djakouane, A., *Le public des Eurockéennes de Belfort*, Rapport 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01434480/document> ; E.Négrier, 2014, *La musique du monde et ses publics*, Marseille : Le mot et le reste.

On voit ainsi que les goûts évoluent, certes lentement, mais aussi que le rap et le hip-hop, l'électro... et la musique classique ! sont en hausse. Un paradoxe qui n'en est pas un si on prend en considération l'évolution sociologique des publics : cela a à voir avec le vieillissement des publics et leur féminisation. Signalons, au titre des paradoxes apparents, qu'aux États-Unis les deux secteurs qui ont le vent en poupe, dans la création festivalière, sont l'électro et ses variantes d'une part, mais aussi... la *country music* !

L'évolution des goûts des publics est double. Premièrement, une fragmentation considérable des goûts artistiques, à la mesure de la fragmentation de l'offre elle-même. On aime moins le théâtre que tel théâtre, la danse que telle danse,

le rock que tel *indie rock* anglais, le hip-hop que le *b-boying* ou le *popping*. Mais au-delà de cette hyper-spécialisation des goûts (individualisation), on assiste à une multiplication des liens entre tel et tel type de goût (hybridation). Les combinaisons se multiplient et sont moins dues à une transmission verticale (parents, école, institution) qu'à une transmission horizontale (les pairs, les amis, les collègues). En dépit de ces hybridations, il reste intéressant de faire le lien entre l'identité sociologique des publics et leurs préférences musicales. Le tableau ci-après en donne un aperçu, à partir de notre étude des publics des *Eurockéennes* en 2014.

Tableau :
Identité sociale et goûts musicaux

Où s'orientent...	Profils de goût dominant
Les femmes ?	B : Jazz & Classique ; A : Electro-Rock ; D : Tout sauf le rap
Les très diplômés ?	D : Tout sauf le rap ; B : Jazz & Classique
Les classes supérieures ?	D : Tout sauf le rap
Les classes populaires ?	C : Rap-Électro ; E : Reggae, Rap, Electro, Monde
Les campeurs ?	C : Rap-Électro ; G : Éclectiques
Les jeunes ?	C : Rap-Électro ; E : Reggae, Rap, Electro, Monde
Les anciens ?	D : Tout sauf le rap ; B : Jazz & Classique
Les étudiants ?	C : Rap-Électro
Les musiciens amateurs ?	G : Éclectiques ; B : Jazz & Classique

Source : Négrier, E., Djakouane, A., Jourda, M., *Un territoire de rock. Le public des Eurockéennes de Belfort*, Paris : L'Harmattan ; Négrier, E., Djakouane, A., *Le public des Eurockéennes de Belfort*, Rapport 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01434480/document>

Ici, la position du programmateur est ambivalente : il incarne à la fois le vertical et l'horizontal. Sa responsabilité se retrouve dans l'idée suivante : il ne faut pas tant donner au public ce qu'il aime que ce qu'il pourrait aimer. Cet impératif transcende les différences, pourtant majeures, qui affectent le paysage contemporain des festivals en fonction de leurs styles, de leur statut public ou privé, de leur répertoire et des territoires où ils se développent. C'est que pour être en essor, les festivals n'en sont pas moins sous une triple menace.

■ TROIS RISQUES

L'économie

Les leçons que nous venons de détailler laissent penser que les festivals sont, au cœur de l'économie de la culture, une sorte d'archipel d'abondance et de dynamisme économique. La chose est plus complexe. Si la Cartocrise – un recensement des festivals, structures et associations supprimés ou annulés entre mars 2014 et juillet 2015 – a permis de constater que ces années d'alternance politique n'avaient pas été sans effet sur le destin de nombreuses manifestations, elle n'a pas tenu compte de la naissance de nouveaux festivals dans la même période. Or, le monde des festivals, et c'est une part de son dynamisme économique, est un secteur où les entrées/sorties sont plus nombreuses et faciles que dans le cas des saisons et lieux permanents. Néanmoins, la pression qui s'exerce sur les pouvoirs publics, dans un contexte de crise ou d'alternance politique, a pour effet d'identifier des zones de fragilité au sein de cet archipel. En Espagne, entre 2008 et 2014, autant de festivals sont nés que d'autres ont disparu⁶. Mais ce ne sont pas les mêmes : les premiers sont plus de statut privé et lucratifs, situés sur un axe Madrid-Barcelone-Bilbao (une « zone de chalandise » métropolitaine) tandis que les seconds étaient plutôt publics, parfois gratuits, et souvent localisés à l'écart des dynamiques touristiques et métropolitaines. Cela donne une première idée des risques associés à l'idée d'une substitution sans dommage de l'action publique par l'intervention privée.

La diffusion

Deuxième risque, la *standardisation*. Les opérateurs économiques ont bien repéré que, dans l'océan des milliers de festivals, certains ilots pouvaient se révéler hautement profitables. C'est particulièrement vrai dans le secteur musical, où la médiocrité des revenus tirés de la musique enregistrée va de pair avec une réévaluation des spectacles vivants, au premier rang desquels les festivals. Les sociétés de production prennent position selon des logiques de concentration verticale (du lieu au festival, au groupe musical), horizontale (filialisation de festivals) ou financière (maintien de la pluralité des acteurs mais interdépendance de ceux-ci au sein d'un groupe). Ces différents types de concentration peuvent avoir un effet de standardisation de l'offre (les mêmes artistes se produisant au sein de la chaîne intégrée), mais aussi d'écrasement de la concurrence, par l'extension des pratiques d'exclusivité de certains artistes particulièrement attractifs. Les risques économiques allant croissant, le risque artistique (du côté de l'émergence, de la contre-programmation, des coups de cœur) peut reculer devant un usage de plus en plus pointu des algorithmes. Ceux-ci sont en effet des ressources au service des programmateurs qui suivent les goûts, plus qu'à ceux qui les anticipent ou s'en écartent sciemment.

La créativité

Troisième risque : la *banalisation*. Les festivals tirent leur dynamisme d'une triple exceptionnalité : celle des lieux, des alchimies artistiques et des expériences sociales et humaines. Les tendances que nous avons relevées plus haut peuvent se révéler à court terme « payantes »,

mais à moyen et long termes mortelles pour la diversité événementielle. Une programmation qui se répète de festival en festival voit se corroder l'aura singulière de chacun d'eux. La banalisation des festivals est donc une des conséquences possibles de leur marchandisation, de la crise des politiques culturelles publiques et des menaces qui pèsent sur le paysage des festivals dont la diversité s'explique par la domination écrasante de petites entreprises mixtes, c'est-à-dire combinant des énergies privées (statut associatif, bénévolat, mécénat et sponsoring) et publiques (subventions directes, aides en nature et en industrie) sur des territoires identifiés, qui bénéficient de retombées croissantes.

■ DES RETOMBÉES TERRITORIALES CROISSANTES

Les opérateurs de festivals tentent en général de justifier le soutien public – et privé – par l'importance des retombées territoriales que leur activité engendre. C'est à la fois pertinent et risqué. Nous avons, plusieurs fois, opéré une estimation de ces retombées (liées aux dépenses que le festival lui-même accomplit sur le territoire ; et aux dépenses que les festivaliers non locaux font eux aussi). Que constatons-nous ? Que ces retombées sont croissantes. Dans notre étude de 2006⁷, on évaluait les dépenses territoriales du festival à environ 25 % des budgets. Nos plus récentes enquêtes dépassent 50 %, et ce, parfois allègrement.

C'est donc que l'idée un peu schématique que le festival serait un « opérateur hors-sol », intermittent est de moins en moins vraie. Son emploi, ses partenariats, ses

“L'idée un peu schématique
que le festival serait un
« opérateur hors-sol », intermittent
est de moins en moins vraie.”

ressources techniques se territorialisent. Ils ont donc raison de s'appuyer sur cette donnée pour s'accréditer. Mais le risque est de faire de cette retombée un critère de soutien, public ou privé, à l'événement. La dérive d'un tel calcul est évidente : ce n'est pas parce qu'un festival rapporte beaucoup qu'il est digne de soutien.

Le tableau ci-dessous rend compte d'une enquête menée en 2008-2009 auprès de 19 événements.

Avec la même méthode, on a donc estimé les retombées (directes et indirectes) et abouti à un premier classement du premier (n°1) au dernier (n°19) en importance des retombées.

Nous avons ensuite soumis, en masquant ce premier classement, cette liste à des acteurs dont la fonction est de soutenir ou non un festival en vertu de critères artistiques et culturels (la « pertinence culturelle »). Comme on le voit, le classement est tout autre. Il n'est d'ailleurs ni celui d'un festival d'autant meilleur artistiquement qu'il est faible économiquement (importation de la thèse de l'artiste maudit), ni celui d'un festival d'autant meilleur économiquement qu'il est pertinent au plan artistique (thèse de l'alignement entre économie et esthétique). Il y a indépendance radicale des deux critères, ce qui implique qu'une proposition culturelle doive se justifier selon des critères propres, et non au strict plan économique. Elle devrait alors se situer par rapport à d'autres formes événementielles potentiellement plus rentables, en matière de sport, par exemple. La retombée économique a sa vertu comme valeur ajoutée et non comme critère de choix politique.

Emmanuel Négrier
Directeur de recherche CNRS au CEPEL.
Directeur de la revue Pôle Sud.

Tableau :

Pertinence économique et pertinence culturelle des retombées festivières

FESTIVALS (MOIS)	RETOMBÉE ÉCONOMIQUE	PERTINENCE CULTURELLE ⁸
BATTERIE / MAI	11	6
VIOLON / JUIN	8	8
CLAQUETTE / JUIN	19	4
BOURRÉE / JUIN-JUILLET	16	1
SAXOPHONE / JUILLET	5	16
VIBRAPHONE / JUILLET	14	3
YOUKOULÉLÉ / JUILLET	2	13
HARPE / JUILLET	13	7
ALTO / JUILLET-AOÛT	1	14
ODU / JUILLET	4	9
BANJO / AOÛT	12	17
BASSE / JUILLET	14	11
CHANT / JUILLET	10	19
CONGAS / AOÛT	3	12
SYNTHÉTISEUR / AOÛT	9	18
CLARINETTE / AOÛT	6	2
GUIRE / OCTOBRE	7	10
TROMPETTE / NOVEMBRE	18	15
TRIANGLE / NOVEMBRE	17	5

Source : élaboration personnelle d'après « Les publics des festivals », 2010.

Le festival, ses publics et l'économie de la création

NOTES

1- Négrier, E. « Festivalisation : patterns and limits », in Newbold, Chris, Maughan, Christopher, Jordan, Jennie & Bianchini Franco (dir.), *Festivals in Focus*, London : Goodfellow, p.18-27, 2015.
2- Négrier, E., Djakouane, A., Jourda, M., (2010), *Les publics des festivals*, Paris : Michel de Maule-France Festivals.
3- Négrier, E., Djakouane, A., Jourda, M., *Un territoire de rock. Le public des Eurockéennes de Belfort*, Paris : L'Harmattan ; Négrier, E., Djakouane, A., *Le public des Eurockéennes de Belfort*, Rapport 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01434480/document>.
4- Négrier, E., Bonet, L., Guérin, M., (eds) *Music Festivals : a Changing World*, Paris : Michel de Maule publisher, 2013 - <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01439617>.
5- Sullivan, O., Katz-Gerro, T., (2007), The omnivore thesis revisited : voracious cultural consumers, *European Sociological Review*, 23,2, p.123-137.

6- Carreño, T., *La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económica*, Thèse Universitat de Barcelona, dir. L.Bonet, 2015, 315 p.
7- E. Négrier, M. Jourda (2006), *Les nouveaux territoires des festivals*, Paris : Michel de Maule.
8- La démonstration que comporte ce tableau évoque avec prudence la notion de pertinence culturelle, éminemment discutable, en la considérant ici comme le fruit du jugement d'une personne ayant autorité sur la question (qui finance ou non un festival dans le cadre de « sa » politique culturelle) et étant reconnue à ce titre. Tous les noms de festivals ont été remplacés par des pseudonymes.

LA ZINNEKE : FAIRE VILLE ENSEMBLE À TRAVERS LES DIFFÉRENCES

Entretien avec **Myriam Stoffen**. Propos recueillis par **Lisa Pignot**

La Zinneke Parade a vu le jour lors de Bruxelles 2000, Capitale européenne de la Culture. Devenue biennale, cette fête urbaine s'est peu à peu transformée en projet d'expérimentation artistique et sociale et s'inscrit, entre autres, dans les politiques de revitalisation de la ville menées par la Région de Bruxelles-Capitale. Turbulente, hybride et pétillante, Zinneke travaille au dépassement des frontières (identitaires, linguistiques, géographiques, sociales, culturelles, symboliques, etc.) en stimulant la participation des citoyens à la culture grâce au processus de création partagée qu'elle engage durant une année. Habitants, artistes, associations socioculturelles, écoles, comités de quartier... Zinneke ne cesse d'ouvrir de nouveaux espaces de rencontre et d'impulser de nouvelles formes de coopération pour faire ville ensemble.

L'Observatoire – Comment décrire Bruxelles ? Quelles sont les grandes caractéristiques de cette ville, ses spécificités ? En quoi celles-ci nourrissent-elles le projet Zinneke ?

Myriam Stoffen – Le projet Zinneke trouve son ancrage dans la réalité urbaine bruxelloise. Les enjeux de ce projet ont évolué depuis sa création mais les spécificités de la ville de Bruxelles restent des ingrédients déterminants dans la structuration du projet. Cela tient en partie au cosmopolitisme de cette ville mais aussi à toutes les formes de dialectique qu'on peut y rencontrer. Bruxelles est une petite ville qui compte six à sept fois moins d'habitants que Paris ou Londres mais elle concentre un nombre important de grandes institutions au niveau régional, national, européen voire international. Elle combine cette réalité administrative avec l'existence d'une population extrêmement diverse (plus de la moitié des Bruxellois n'a pas d'origine belge) et un dynamisme éducatif (par ses universités) et culturel (par ses acteurs) aussi développé que varié.



Zinneke Parade 2016

Photo : © Saskia Vanderstichele

Cette diversité se retrouve aussi dans la composition de la population bruxelloise qui est très jeune (un tiers des habitants a moins de 25 ans) et qui détient une richesse linguistique singulière. Même si le français reste la langue véhiculaire dominante, bien que l'anglais prenne une place de plus en plus importante, moins d'un tiers des Bruxellois parle uniquement le français dans leur environnement familial.

Une autre dialectique très forte à Bruxelles réside dans le décalage entre la force économique de la Région Bruxelles-Capitale et les caractéristiques sociologiques de sa population. À l'échelle mondiale, Bruxelles fait partie des régions les plus riches mais, en observant son tissu urbain et sociologique, on constate que c'est plutôt une ville pauvre : un tiers des Bruxellois vit sous le seuil de pauvreté. Cependant, Bruxelles fait partie de

ces villes qui n'ont pas encore – je dis bien « pas encore » – relégué leurs pauvres dans des banlieues ou d'autres régions urbaines.

Par ailleurs, Bruxelles a une géographie politique complexe. Bruxelles-Capitale est une Région avec des compétences exclusives, où les politiques liées aux personnes (culture, social, aide aux personnes, enseignement...) relèvent de la gouvernance des Communautés¹. Cela crée un cadre institutionnel très segmenté qui complexifie pas mal la conduite de politiques *top down* cohérentes et cela se traduit par une spécificité bruxelloise : deux réseaux distincts, l'un flamand et l'autre français, administrent ces politiques sans lien l'un avec l'autre ni avec la réalité du territoire. Je fais référence ici aux clivages, aux segmentations et aux dualités qui sont assez importants dans cette ville (au niveau social, culturel, linguistique, communautaire, institutionnel, politique). En même temps, on peut considérer que ce cadre institutionnel nous prémunit de toute forme d'hégémonie politique car il préserve des interstices, des vides au niveau institutionnel que nous, les acteurs urbains, devons repérer et investir.

C'est ce terreau qui a nourri la naissance du projet Zinneke. Il s'agissait essentiellement de casser les frontières existantes et de tisser des liens entre ce qui était séparé : communautés, quartiers, groupes sociaux, groupes culturels, générations, organisations

diverses, etc. Nous voulions créer ou renforcer les liens pour mettre en valeur l'énorme diversité et le potentiel de ces diversités dans la ville. Ce sont des éléments sur lesquels nous nous sommes appuyés dans la construction du projet.

Ces frontières existent dans beaucoup de villes mais, à Bruxelles, elles sont exacerbées par le degré important de la dualité sociale existante. Plutôt que de considérer la forte proportion de personnes en situation de pauvreté dans la ville comme un problème à évacuer, nombreux sont les acteurs bruxellois qui essaient de trouver d'autres solutions que l'exclusion pour lutter contre la pauvreté. Cet enjeu crée un potentiel de programme de travail en commun qui est structurant pour notre projet.

L'Observatoire – Dans ce contexte, comment est née la Zinneke Parade ? Quelle est l'essence ou la philosophie de ce projet ?

M. S. – Le projet Zinneke cherche à la fois à célébrer et à montrer ce qui fait la force et la qualité de la différence, mais aussi à la renforcer davantage. C'est une célébration de l'hybride, du bâtard. Nous voulons travailler avec ce potentiel invisible qui, la plupart du temps et pour la plupart des gens, est généralement approché par la négative. Voilà notre enjeu : comment peut-on faire ville ensemble à travers les différences ?

Le projet Zinneke est un des projets – ce n'est pas le seul – à travailler cette question-là par le biais de l'art. La parade en tant que telle apporte une dimension populaire à cet événement, lui confère le caractère d'une fête dans la rue.

L'Observatoire – Justement, cette tradition de la parade, de la fête populaire, est-elle plus importante à Bruxelles qu'ailleurs ?

M. S. – Il existe une très longue tradition en Belgique, comme dans le nord de la France, de fêtes populaires à travers les carnavals. Or, Bruxelles n'avait pas de carnaval. Ce constat a été posé lors des premières concertations, au moment de Bruxelles 2000, capitale européenne de la culture. Une des idées fondatrices était de faire un carnaval bruxellois, d'imaginer une grande fête populaire. C'est comme ça qu'est né le projet Zinneke.

Par la suite, cette idée de carnaval a pris un autre tournant en donnant une entrée artistique à la parade. L'identité du carnaval se situe au niveau des communautés, des confréries ; en d'autres mots, le carnaval, c'est la juxtaposition d'identités affirmées. Le projet Zinneke se situe quasiment à l'inverse de cette tradition même si les ingrédients du carnaval ont été des sources d'inspiration pour le projet.

L'Observatoire – Chaque édition donne lieu à une multitude de projets artistiques appelés les « Zinnodes » qui sont l'aboutissement d'un travail entre une équipe artistique et des habitants mené durant un an. Comment fonctionne ce processus de création participative ?

M. S. – En amont de ce processus de travail que sont les Zinnodes, nous incluons, à notre méthodologie, une phase d'analyse des précédentes biennales. Elle est conduite par l'équipe de coordination et elle nous permet de tirer des conclusions, de réinterroger les enjeux et les priorités pour la biennale suivante, ainsi que nos concepts et méthodes de travail. Cet aspect méthodologique est essentiel pour nous.



Photo : © Saskia Vanderschueren

Zinneke Parade 2016

Cette étape préfigure la phase de constitution des partenariats qui répond à deux dynamiques : l'une réceptive et l'autre prospective. C'est avant tout un travail de rencontre. Avant de commencer à construire la pertinence du partenariat et l'envie de créer quelque chose dans le cadre du projet Zinneke, nous posons un certain nombre de questions à chaque partenaire ou artiste éventuels : qui est l'autre ? qu'est-ce qu'il ou elle fait ? quelle est sa spécificité ? etc. Ce sont ces échanges qui nous permettent par la suite d'avoir une connaissance un peu plus fine des composantes qui vont faire sens et qui vont constituer des entrées en matière pour mettre sur pied des partenariats. On prend également le temps de questionner les sens possibles de ces partenariats : pourquoi désirez-vous monter un projet dans le cadre de Zinneke ? En quoi ce partenariat fait-il sens dans votre activité ? Nous avons le souci d'identifier en quoi chaque partenariat peut être le levier, le renfort, l'approfondissement ou l'expérimentation d'une collaboration cohérente indépendamment de l'événement.

Ces partenariats naissent des envies de collaboration affirmées par des artistes, des acteurs de la ville, des personnes. Les partenaires sont donc extrêmement variés : des associations sociales, socioculturelles, culturelles, de bien-être, des comités de quartier, des écoles de devoir, des théâtres, des maisons de quartier, des centres psychiatriques, des maisons des jeunes, des individus, un collectif de militants ou d'artistes... Ce sont aussi bien des organisations structurées, institutionnalisées que des réseaux informels, tous secteurs confondus. Nous cherchons continuellement à élargir l'éventail de ces partenariats en explorant le potentiel de la ville, afin de valoriser ce qui se fait ailleurs et d'éviter de rester uniquement avec des acteurs déjà très actifs.

Le partenariat donne lieu à la formation d'un groupe avec un ou deux artistes coordinateurs, qui fait partie des initiateurs ou que nous avons mis en lien avec les partenaires. On met au centre de la table les objectifs, les enjeux, les envies et, peu à



Zinneke Parade 2016

Photo : © António José da Coccção Ponte

peu, le vide se remplit par les échanges. On commence à voir ce qui lie les partenaires et les artistes, mais aussi la singularité, la particularité de chacun.

Le groupe conçoit ensemble sa manière de travailler ainsi que la manière dont il va explorer le thème. C'est à partir de cette exploration que se fait l'entrée en création. Les participants définissent eux-mêmes le cadre de conception et c'est ce qui fait la différence avec beaucoup de projets de création où l'artiste, voire l'organisation, pensent un cadre et un programme et le proposent à un public. Car, pour nous, c'est déjà aller presque trop loin dans la définition du projet. Dans le processus de création participative, il est crucial de tout prendre en compte dès le départ : le cadre, la méthodologie de travail et l'artistique. Le processus de création avec le programme d'ateliers ne se met en place qu'à partir de là.

L'Observatoire – On conçoit souvent l'événement comme une finalité. Or, en considérant l'immense travail de création qui est mené tout au long de l'année et qui mobilise les habitants d'une ville autour d'un projet commun, le processus prend presque le pas sur l'événementiel. Comment le projet Zinneke gère-t-il ce difficile équilibre entre le temps éphémère de l'événement et le temps plus long de la co-construction ?

M. S. – Je ne dirai pas que c'est un équilibre difficile, même s'il est vrai qu'au tout début du projet on opposait souvent le processus et le résultat, voire le processus et l'artistique. En réalité, je suis convaincue que c'est une fausse mise en opposition, il s'agit plutôt de tensions. Nous voyons l'événement comme

une mise en tension de deux éléments complémentaires : le processus créatif et le moment de sa représentation dans l'espace public. Si le processus n'est pas de qualité, alors on pourra aboutir à une magnifique représentation le jour de la parade mais, pour nous, le projet n'aura pas réussi. De la même manière, si les participants ne sont pas heureux du résultat, nous aurons raté le moment de l'événement.

Comment parvenons-nous à cet équilibre ? Je pense qu'une partie de la réponse se situe dans le soin que nous apportons à l'accompagnement. Si la clarté du cadre initial permet de poser des bases, nous devons aussi accompagner le groupe tant sur les doutes qui surgissent que sur les aspects pour lesquels nous n'avons pas toujours de réponses. Nous cultivons donc le souci de chaque étape et de son accompagnement.

Le dernier élément important pour trouver l'équilibre entre le processus et le moment de l'événement repose sur l'interrogation constante de nos différences ou des frontières qui nous séparent. On pense toujours à la Zinneke comme à une grande fête qui rassemble, mais le processus créatif est long et microscopique... Parfois, deux ou trois personnes seulement font partie d'un atelier dans les premières phases de création et, durant la phase de réalisation, en s'agrégeant aux autres participants de la Zinnode, le groupe passe à une tout autre échelle, intégrant de nouvelles différences, de nouvelles frontières. Le processus se cristallise. Le groupe qui se construit tout au long du processus constitue un « nouveau nous » qui est ensuite à nouveau bousculé le jour de la parade par la confrontation avec d'autres, un autre « nous » qui dépasse tout le monde, l'équipe Zinneke incluse.



Zinneke Parade 2016

Photo : © Marc Van Put

L'Observatoire – Comment parvenez-vous à maintenir cette identité forte de fête urbaine, gratuite et transculturelle face à la tendance généralisée de l'événementialisation que le marketing territorial et le tourisme culturel impulsent ?

M. S. – Cela nécessite de faire des choix forts et explicites. Certaines valeurs telles que l'approche nomade et le fait de ne pas avoir de publicité dans et autour de la parade sont importantes. Nous voulons que le projet soit un moment de mise en valeur de ce que l'humain peut produire de beau, de poétique, de gai, et cela ne doit pas être pollué par autre chose. Le jour de la parade, il n'y a pas de logos, on enlève les barrières parce qu'on veut garder la proximité. Bien entendu cela ne veut pas dire qu'on a forcément trouvé « la recette ». Sur cet aspect aussi nous nous remettons en question continuellement.

Nous osons aussi expérimenter d'autres manières de faire dans le cadre général de notre concept, d'autres formes de parade et nous pouvons nous tromper. Il y a une extrême générosité du public qui nous fait confiance.

Je pense que l'approche que nous avons de la rue joue également un rôle dans le maintien de cette identité. Dans les arts de la rue, certains considèrent la rue comme une scène. Je suis totalement en désaccord avec cette approche. La rue est avant tout un espace de vie : ce sont des habitats, des commerces, des personnes qui viennent travailler, des touristes qui passent, des personnes sans domicile qui y vivent. Nous envisageons la rue comme une terre d'accueil. Nous ne nous y invitons pas avec force. Nous essayons, dans le travail de préparation, d'identifier de quelle manière nous sommes invités à créer ce moment de partage dans la rue. Nous allons donc rencontrer individuellement les commerçants pour expliquer le projet et ce qui va se passer, nous faisons des

réunions d'information et d'échange avec les riverains, tout en explorant les possibilités de collaboration. Tout cela fait partie d'une sensibilité nécessaire pour ne pas tomber dans le piège des pratiques d'exploitation de l'espace public qui sont assez prégnantes dans l'événementiel.

C'est également pour cela que nous refusons que les commerçants s'installent dans la rue pour faire de la vente au moment de la parade. Bien entendu, il y a toujours un vendeur de ballons ou de fraises qui s'invite mais les commerçants ambulants le savent : nous tenons à ce que les gens restent au centre.

L'Observatoire – Face à la montée des nationalismes et des conservatismes en Europe, les questions de la confrontation des expressions et de l'occupation de l'espace public sont importantes à défendre. Dans ce contexte, peut-on dire que la Zinneke Parade est un acte politique et démocratique ?

M. S. – Je le pense modestement, dans le sens où ce projet travaille beaucoup sur l'agir poétique, poétique mais politique quand même. Ce projet est une mine d'or, à la fois dans ce qu'il permet mais aussi dans la résonnance qu'il a avec certaines mouvances de notre société, notamment les « communs ». Comment apprendre à agir en commun ?

Je l'évoquais en décrivant le processus de mise en route du projet : nous voulons amener les gens à apprendre à faire les choses eux-mêmes, à le faire ensemble et c'est pour cette raison que nous travaillons sur la micro-politique du groupe. Notre accompagnement cherche donc à questionner les positions dominantes mais aussi à les changer, à interroger la façon dont le pouvoir circule ou dont les rapports de forces (le genre, le statut, la langue, les références culturelles, etc.) peuvent se mettre en place. Nous essayons, grâce à cet accompagnement et, à notre manière,

d'insuffler des dynamiques de réflexion, d'expérimenter, de prendre des risques et d'apprendre à se confronter. Un des grands enjeux du projet, qui fait sa valeur politique et démocratique, est d'apprendre à trouver et à inventer des règles communes, à s'exprimer, à dialoguer et à entrer en conflit ; puis, trouver ensemble les portes de sortie. Il y a finalement peu d'espaces dans nos sociétés occidentales où apprendre à se confronter. C'est très facile d'être dans la construction du monde avec ceux qui pensent comme soi ! Aussi, essayons-nous d'amener chacun(e) à se décentrer pour expérimenter ce que c'est d'être en position de minorité.

Le travail sur le mélange des identités est également un marqueur fort du projet. Nous travaillons sur une identité qui n'en est pas une. Nous travaillons avec tous les éléments de l'identité qui se mêlent en chaque individu. Elle n'est pas « une » car elle est « plusieurs ». Et en même temps, nous proposons dans le cadre de Zinneke de vivre la non-identité, l'identité bruxelloise qui « n'en est pas une » car elle n'existe pas. Il nous semble que c'est une des clés possibles d'explorer et d'expérimenter comment apprendre à construire notre monde ensemble à travers notre diversité. Comment devenir acteur de notre environnement, de nos cadres de vie ? Comment travailler cette perpétuelle dynamique des communautés ? Nous ne partageons pas nos traditions, nous venons d'ailleurs, nous n'avons pas forcément d'histoire en commun, de références culturelles qui nous lient. Ce sont nos habitats qui nous lient. Aussi, comment construire cette ville ensemble ? Comment la faire ensemble et ne pas seulement la vivre ensemble ? Comment créer une communauté de destins ?

Entretien avec **Myriam Stoffen**
Directrice de la Zinneke

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

Avec la collaboration de **Camille Faye**
Chargée de mission pour l'Observatoire des politiques culturelles

La Zinneke : faire ville ensemble à travers les différences

NOTE

1- La Communauté flamande et la Communauté française ont toutes les deux des compétences sur le territoire de la Région Bruxelles-Capitale.

FORMATION CONTINUE

LES ATELIERS DES NOUVELLES ORGANISATIONS DANS LA CULTURE

CHANGEMENTS ORGANISATIONNELS,
EXPÉRIENCES COOPÉRATIVES
ET ENTREPRENEURIAT CULTUREL

Du 13 au 17 novembre 2017 à Grenoble



Compétences visées

- ▶ Entreprendre dans une logique d'intérêt collectif
- ▶ Concevoir et mettre en œuvre des changements organisationnels au sein et entre structures culturelles
- ▶ Adopter de nouveaux modèles économiques, juridiques et managériaux
- ▶ Travailler ensemble dans un cadre coopératif
- ▶ Partager et mutualiser des fonctions, des ressources et des risques
- ▶ Développer des dispositifs publics d'accompagnement
- ▶ Construire des argumentaires pour présenter un projet et le défendre auprès de collaborateurs, de partenaires et de collectivités

Contenus

- ▶ Entrepreneuriat culturel et ESS
- ▶ Mutualisations, coopérations et solidarités de filières
- ▶ Gouvernance et gestion des organisations culturelles
- ▶ Management des ressources humaines dans le secteur culturel, égalité femmes / hommes
- ▶ Innovation sociale, numérique et travail des communs

Date limite de dépôt des candidatures : 13 octobre 2017

En savoir plus :

Observatoire des politiques culturelles :

+33(0)4 76 44 95 05

formations@observatoire-culture.net et www.observatoire-culture.net

INSCRIRE L'ÉVÉNEMENT DANS L'ESPACE ET LE TEMPS

Nicolas Canova

Les activités culturelles sont devenues un levier notable des économies urbaines et rurales, un marqueur du statut métropolitain des agglomérations ou des communautés locales. En tant que reflet des dynamiques sociales, mode d'affirmation identitaire et de valorisation d'un patrimoine ou d'une image, la culture est actuellement un réel atout dans la concurrence que se livrent les territoires, mais aussi potentiellement un facteur de complémentarité de politiques publiques concertées.

DES TERRITOIRES DE L'ÉVÉNEMENTIEL

Dans les faits, les activités de création et d'expression se multiplient et se diversifient, tandis que la demande de spectacles, de festivals et autres événements culturels a explosé. L'offre, répondant parfois de manière démesurée, tend malgré elle à transformer peu à peu un processus en un produit de consommation dans un mouvement général que certains dénoncent comme une fabrication culturelle. Ici, les limites d'une conception essentialiste de la politique culturelle semblent se dessiner face aux lois de l'économie, domaine qui se voit paradoxalement attribuer le rôle de facteur d'innovation et de création. Plus généralement, c'est le métissage des événements qui interpelle, entre tradition, modernité et leur inscription plus floue dans le contexte dit « postmoderne ». C'est ainsi que « *les notions de fête, d'événement et de loisir se sont rapprochées* » (Croizat et Fournier, 2005)¹.

Les aménagements mis en place par les acteurs du développement culturel contribuent à l'émergence de territorialités multiples révélatrices de la non-homogénéité et de la complexité des territoires et à l'assouplissement des modèles de planification. Parmi ces modèles, la construction éphémère a su se faire une place et même se normaliser, à l'image de la fête foraine ou des ferias. C'est dans ce contexte que l'événement culturel, et l'événementiel plus généralement, deviennent des incontournables pour observer les territoires en cours de *festivalisation* (Nahrath et Stock, 2012)². La notion d'événement permet en ce sens de considérer la construction culturelle des territoires. Pourtant, il n'est pas rare, au détour de quelques raccourcis sémantiques, de le voir érigé en ennemi de la durabilité, et par là même dégradé au rang de ponctuation effective dans le temps des activités culturelles et artistiques. Pourtant, à en considérer les effets à moyen et long terme, l'événement semble bien avoir une place centrale (et durable ?) dans les dynamiques socioculturelles.

L'INCONTOURNABLE QUESTION ÉCOLOGIQUE ET SON DÉPASSEMENT

Tout d'abord, il faut en passer par le « versant écologique » du développement durable qui peut induire un contre-effet, car, primant dans le discours, il impose de réduire la trace que laisse un événement. Dans cet idéal écologique, les impacts sont nuls et rien de doit rester après-coup. C'est une géographie de l'éphémère qui caractérise l'action collective réduite souvent à la gestion des déchets, à une restauration de qualité et au bilan carbone. C'est ainsi qu'il existe des outils pour évaluer la « durabilité d'un événement »³. Mais cette dernière est malheureusement encore trop souvent réduite à cette dimension environnementale. En ce sens, penser la résilience des territoires de l'événement peut apparaître contradictoire avec son fondement même : s'inscrire dans l'espace et le temps.

L'événement conduit à « *une transformation du rapport au temps et à l'espace* » (Garat, 2005)⁴. Il est le moment d'une hyperconcentration des flux, de cristallisation des activités, d'occurrence paroxysmique. Il est surtout le jour (un concert), la semaine (une feria), le mois (un festival au long court), parfois l'année (une capitale européenne de la culture) où l'espace

« À en considérer les effets à moyen et long terme, l'événement semble bien avoir une place centrale (et durable ?) dans les dynamiques socioculturelles. »

se transforme. Cette transformation n'est pourtant pas réelle. Elle n'est pas mutation. Elle relève le plus souvent du pastiche, de la mise en scène et du travestissement. Elle offre ainsi une géographie éphémère de la ville qui se rend observable uniquement dans sa courte vie durant laquelle décors, scènes, installations, défilés, foules... matérialisent l'espace. Mais elle produit également des urbanités flexibles (Augustin et Latouche, 1998)⁵ dont certaines facettes ne sont visibles que pendant l'événement (la ville éphémère de la feria andalouse par exemple, faite de petites maisons de tubes et de toile), tandis que d'autres se pérennisent (le petit amphithéâtre de plein air permanent du jardin des Carmes à Aurillac, particulièrement propice au spectacle de rue, est une conséquence directe du festival autant qu'il témoigne de la volonté des habitants d'animer plus quotidiennement le lieu).

La notion d'impact, atténué par la question environnementale, peut donc impliquer autrement la marque de la durabilité. Parce qu'il est voulu intense, l'événement marque les esprits et les lieux, provoquant une accélération des dynamiques socio-territoriales. C'est ainsi qu'il contribue à remodeler l'espace. Aménagements de l'espace public (street-art à Grenoble sous l'influence d'un festival dédié), projets architecturaux (en témoignent les nombreuses structures pérennes destinées à accueillir des événements ponctuels : théâtres, opéras, salles de concert, palais des expositions, kiosques à musique, espaces publics vides et polyvalents, etc.), retombées économiques directes ou indirectes, sociales et politiques (la coopération européenne qu'illustre le festival drômois Est-Ouest par exemple), changement d'image induisant l'attraction d'entreprises et d'activités de services (le cas d'Angoulême – festival de la BD – est emblématique), satisfaction de la population, relocalisation des pratiques culturelles... Les indicateurs quantitatifs ou qualitatifs ne manquent plus pour dire d'un événement qu'il n'offre pas qu'une fenêtre courte pour étudier le territoire. À court ou moyen termes, lorsqu'il se répète ou évolue, il trace l'espace et alimente la dynamique

territoriale de son écho résonant. C'est ainsi que « *la tentation de concilier ce qui est a priori inconciliable, l'éphémère (la fête) et le durable (la ville), est forte dans le contexte urbain contemporain, avec le glissement de la ville productive vers la ville festive* » (Gravari-Barbas et Veschambre, 2005)⁶.

L'ÉVÉNEMENT E(S)T LE TERRITOIRE

Contrairement à l'« événement historique », l'événement culturel tend à devenir cyclique. Il est du coup inscrit dans une logique de durabilité qui considère un temps régi par un principe de récursivité (37 éditions du festival Jazz à Vienne !). On observe aussi que l'avant et l'après des saisons festivières ou festives se font de plus en plus lâches et distendus ; ponctués par de micro-événements et autres occasions de réguler l'activité. L'événement durable est ainsi celui d'une pratique inscrite en continu. Tantôt vitrine, tantôt observatoire, il alimente la dynamique culturelle dont il est lui-même issu. L'événement culturel est plus une promesse qu'un accident (Giust-Desprairies et Lévy, 2015)⁷. Il révèle l'ancrage d'une activité dans un espace social. Ainsi, s'il territorialise l'action culturelle par le réseau d'acteurs qui le font exister dans le cas d'une action descendante, il est souvent perceptible comme le fruit de politiques transversales, voire remontantes (de la société civile vers le politique). C'est ainsi que naissent des festivals de « petits gabarits », poussés par des acteurs locaux, qui grandissent souvent lentement avant de faire référence, à l'instar du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand par exemple.

Par l'événement, nous pouvons alors considérer que le local n'est pas « sous le global ». Sa délocalisation possible ou sa mondialisation n'en constituent pas des

facteurs qui concourent à sa durabilité. Un événement ne peut être abordé sans inclure au raisonnement l'ensemble des composantes de la société qui contribue à le faire exister. Les identités et l'authenticité y apparaissent comme les masques sociaux des réalités géographiques moins affirmées. Le temps et l'espace y sont au service d'une histoire du présent et d'une géographie du lieu. L'événement créateur et diffuseur de l'image et de la représentation que renvoie le territoire est un processus qui fonctionne sur un principe de multiplicité des facteurs. Ainsi, la Semaine sainte marque-t-elle, dans certains pays, suffisamment les esprits pour que le culte voué aux processions communautaires persiste en dépit de la perte de vitesse des pratiques religieuses. De même, l'approche phénoménologique traduit l'importance que peuvent prendre ces détails qui font les lieux, tels que peuvent être le son, l'alcool, la présence de la famille, des amis, etc., et leurs effets sur la perception et le comportement. C'est ainsi que l'événement construit ponctuellement des espaces du quotidien, tant par la réalité tangible et sensorielle observée que par la réaction émotionnelle et les représentations induites (Thibaud et Duarte, 2013)⁸. Comment ne pas se représenter autrement le théâtre romain après avoir participé aux Nuits de Fourvière ? De plus, l'événement joue autant comme marqueur d'une localité, faisant apparaître des actes de revendication identitaire (telle la fête de la transhumance à Die), que comme médiateur entre artistes et publics, habitants et touristes, monde privé et monde public. C'est dans ce dialogue à l'œuvre que les acteurs de la création et de la diffusion contribuent à l'ancrage et à la territorialisation des pratiques. La géographie d'un jour, celle induite par l'éphémérité de l'événement, devient alors la géographie de toujours, celle du territoire d'occurrence, espace social au long court. Par exemple, le nombre de

« Cette durabilité de l'événement culturel est un prérequis pour qu'il joue pleinement son rôle territorial. »

lieux de diffusion et de création dédiés au théâtre en Avignon ou, sur un autre registre, le phénomène de gentrification à Marciac sont à la fois cause et conséquence de leurs festivals respectifs.

POUR QUE L'ÉVÉNEMENT FASSE ÉVÉNEMENT

Cette durabilité de l'événement culturel est un prérequis pour qu'il joue pleinement son rôle territorial. Le format d'événement homogénéisé à l'intérieur duquel on ne retrouve d'attributs locaux que le discours sur ces derniers montre ici ses limites. Il est soumis à une économie de marché qui, fluctuante et incertaine, n'en fait pas un objet ancré dans l'espace et dans le temps. Il nous intéresse alors de suivre l'ensemble des initiatives qui, plus rugueuses, moins consensuelles, témoignent d'une implication du local. Qu'elles soient distinctives, complémentaires ou antagonistes, il n'appartient pas au temps court d'en déterminer la qualité. Leur temps est celui de la construction territoriale. C'est en les considérant que nous pouvons être à l'écoute de l'espace social ; celui qui produit la matière première de l'événement. Si l'événement fait territoire, c'est aussi le territoire qui fait l'événement.

Aussi, les études sur les retombées économiques et les impacts urbains des festivals doivent-elles s'accorder avec une idée : l'événement n'est pas un levier pour le développement en soi. Même s'il peut être comptabilisé en tant que tel,

il est avant tout à considérer comme le résultat de pratiques et d'actions culturelles territorialisées qui trouvent une ouverture dans le temps politique pour exister publiquement. C'est en ce sens, et s'il est une nouvelle respiration dans le temps de la pratique, que sa durabilité devient effective. Il n'a pas vocation à être un consommable. C'est certainement cela qui porte, par exemple, certains objets patrimoniaux au rang de ressource territoriale (Gumuchian et Pecqueur, 2007)⁹. Leur inscription locale et leur spécificité, ajoutées au fait qu'ils soient des constructions collectives, les rendent plus aptes à viabiliser l'action culturelle. En dépit des obligations de gestion du nombre (présence, flux et consommation), c'est cette inscription de l'événementiel dans les stratégies cohérentes du développement territorial qui permet de ne pas faire de l'événement qu'un fait d'actualité. Pourtant, la muséification ou *disneylandisation*¹⁰ de la société sont aussi des risques que l'événement devienne permanent ; et donc n'en soit plus un.

Un autre aspect fondamental de la cohésion entre la production des géographies éphémères et la durabilité de l'événement prend forme dans le degré d'ouverture/fermeture du territoire. Acteurs, habitants et résidents, présents et passants, humains et non-humains... sont mis en contact par la temporalité qui régit l'événement. Tous sont inmanquablement confrontés à l'altérité lorsqu'ils sont en contact. Le repli sur une culture communautaire et une vision essentialiste du territoire tendent alors à augmenter le risque que

l'événement produise des instabilités sociales et des géographies permanentes, mais insoutenables. Elles se sont illustrées récemment par l'exemple polémique des stades de football (Grenoble, Lille, Lyon). C'est ici un enjeu prégnant de la territorialisation des politiques culturelles : penser l'espace d'action comme pluriel, fluide, instable, autre. Mais il semble que cela soit déjà bien conscientisé par nombre d'acteurs locaux¹¹. C'est d'ailleurs ce qui permet de relativiser le contexte global décrit comme ultra-concurrentiel, notamment en ce qui concerne les grandes métropoles régionales et internationales. Les systèmes et réseaux d'acteurs qui naissent et évoluent en partie grâce à des politiques culturelles concertées et complémentaires permettent d'initier de nouvelles formes de coopération territoriale où la résonnance, l'itinérance, la découverte... tantôt régionalisent l'action culturelle, parfois la globalisent autour d'espaces alors mis en dialogue.

Plus proche des personnes qui font l'événement, il ne faut pas oublier non plus que l'on peut concevoir l'émotion comme guide. C'est aussi le corps pensant qui fait l'espace. La perception collective de la foule impose parfois de dépasser le stade du contrôle pour faire surgir l'événement dans l'événement. Tout en considérant le côté performatif de ce dernier, le principe de précaution ne peut guider une politique culturelle. Agir c'est aussi savoir prendre des risques !

Nicolas Canova

Enseignant-chercheur à l'ENSAP de Lille

Inscrire l'événement dans l'espace et le temps

NOTES

1- D. Crozat et S. Fournier, « De la fête au loisir : événement, marchandisation et invention des lieux », Paris, *Les annales de Géographie*, 2005, vol. 114, n°643, p. 307-328.

2- S. Nahrath, M. Stock, « Urbanité et tourisme », *Espaces et sociétés*, 2012, n°151, p. 7-14.

3- Voir par exemple : <http://evenementdurable.belgium.be/fr>.

4- I. Garat, « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentations d'une société idéale », Paris, *Les annales de Géographie*, 2005, vol. 114, n°643, p. 265-284.

5- J.-P. Augustin et D. Latouche, *Lieux culturels et contextes de villes*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998.

6- M. Gravari-Barbas et V. Veschambre, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », Paris, *Les annales de Géographie*, 2005, vol. 114, n°643, p. 285-306.

7- F. Giust-Desprairies et A. Lévy (dir.), « L'événement, accident ou promesse ? », Toulouse, *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2015, n° 19.

8- J.-P. Thibaud et C.R. Duarte (dir.), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*, Genève, MetisPresses, 2013.

9- H. Gumuchian et B. Pecqueur (dir.), *La ressource territoriale*, Paris, Économica-Anthropos, 2007.

10- Sylvie Brunel, *La Planète disneylandisée. Chroniques d'un tour du monde*, Éditions Sciences humaines, 2006, nouvelle édition enrichie en 2012.

11- La SMAC départementale ardéchoise, réunissant trois structures, en est l'exemple.

THÉÂTRE DE RUE :

DÉSIR DE GAÏÉTÉ, SENTIMENT D'INSÉCURITÉ, ESPRIT DE LIBERTÉ

Entretien avec **Jean-Marie Songy**. Propos recueillis par **Bouèb**

L'association Éclat et la municipalité d'Aurillac ont des désirs communs : les arts et la fête dans l'espace public. Le festival international de théâtre de rue, qui fêtait ses trente ans en 2016, a subi un renforcement des mesures sécuritaires. Comment les organisateurs peuvent-ils garantir la qualité du désordre en ayant la garantie de la qualité de l'ordre ? Cette année, Jean-Marie Songy, directeur depuis 1994, souhaite adoucir les tensions avec un slogan qui a marqué son temps : « faites l'amour pas la guerre ». Ainsi, invitant à partager les plus douces intentions, le 32^e festival est d'ores et déjà baptisé « édition 69 ». L'aventure durable d'un festival serait semblable aux relations amoureuses : tenter de surprendre tout en répondant aux attentes.

***L'Observatoire* – D'où vient l'appétence des villes pour des festivals de théâtre de rue ?**

Jean-Marie Songy – Les artistes de rue ont déclenché un réenchâtement général de l'espace public, comme endroit de la surprise, du décalage, une sorte de foire aux idées, de foire aux phénomènes. Comment remettre la foire dans l'espace public ? Ce projet-là n'était pas l'intention première. Je crois que la question du réenchâtement a été davantage déterminée par des observateurs que par les artistes eux-mêmes.

Les intentions artistiques ont provoqué l'intérêt des spectateurs et, finalement, les institutions culturelles et politiques ont fini par se dire que ces artistes qui déstabilisent la ville avaient quelque chose d'intéressant à offrir : ils la rendent plus drôle, ils mettent des lumières et des acteurs dans le ciel. Ils sont, par moment, plutôt festifs.

Mais, au départ, la plupart des artistes avaient envie de faire tomber les murs des théâtres – parce que, comme le dit très bien Bruno Schnebelin : « il faisait un peu froid dedans » – et ils avaient envie d'aller s'exprimer au plus proche de la population. Le théâtre de rue a souvent été porteur de sujets d'émancipation jusque dans les années 80.

Par la suite, le théâtre de rue a été porteur d'une énergie positive, comme une sorte de déboulement du surréalisme dans l'espace public, de l'illusion, de toutes ces formes artistiques qui sont issues des arts forains d'une certaine façon. On a identifié que toute cette veine d'artistes, qui, d'ailleurs, ne venaient pas forcément du théâtre en salle, était en capacité de réenchâter la ville, de lui redonner des couleurs gaies et festives et que ça faisait événement autrement qu'avec les défilés de gymnastes ou les fanfares qui étaient alors à peu près les seules choses que l'on voyait dans l'espace public.

***L'Observatoire* – Le désir des villes serait lié à la gaïeté. Qu'en est-il des expressions piquantes et des critiques sociales parfois provocantes ?**

J.-M. S. – On constate l'absence de certains sujets qui fâchent dans les programmations... Il y a une certaine frilosité à mettre, au milieu de la place publique, les évolutions des mœurs, la notion de partage, la réduction des fractures sociales. Pourtant, le théâtre est porteur de tout cela, encore aujourd'hui.

Les villes s'accommodent du piquant et des provocations grâce à la concentration festive. C'est une « histoire d'emballage ». On l'a tout de suite vu avec les premiers festivals qui sont apparus dans les années 70 et ceux qui ont été institutionnellement créés, comme celui d'Aurillac. Personne ne faisait de théâtre de rue à Aurillac dans les années 80, cela n'avait rien d'une émergence artistique, ça a été une émergence institutionnelle. On avait constaté, par ailleurs, que mettre trois fanfares, deux spectacles de rue et un petit feu d'artifice dans une ville réunissait les gens.

***L'Observatoire* – Qu'est-ce qui a été contagieux dans le désir d'en faire plus ?**

“Les villes s'accommodent du piquant et des provocations grâce à la concentration festive.”

“Je résiste à cette attaque nucléaire du tout-sécuritaire qui nous tombe dessus et de la protection excessive de la population qui entrave nos écritures.”

J.-M. S. – Je pense aussi qu’il y a un rapport au commerce qui a évolué énormément. Après la Seconde Guerre mondiale, les villes étaient encombrées de marchands, de camions, avec une espèce de chalandise permanente. Les centrales d’achat ont été créées, les grandes surfaces sont apparues et, tout à coup, l’agitation et la vie active des centres-villes ont disparu. Ce vide coïncide paradoxalement avec l’évolution urbaine et c’est ce qui a donné la possibilité au théâtre de prendre sa place.

L’Observatoire – Comment est né le festival d’Aurillac ?

J.-M. S. – L’envie des élus est née quand ils ont vu que cela déclenchait des réunions populaires dans l’espace public, autour d’objets culturels qui sont rarement polémiques. Depuis toujours,

les artistes font attention à ne pas tomber dans une controverse bête et violente. Je pense que les artistes aujourd’hui – même s’ils ne peuvent pas tout dire ou tout faire – savent s’y prendre pour y parvenir, pour tout faire entendre. Il y a une manière de faire, dans le théâtre de rue, qui est toujours assez rassurante pour les élus et les opérateurs culturels. Ce sont des actes socialement très ouverts. Ce qui signifie que lorsqu’on organise un festival de spectacles de rue, c’est attractif : poser un acte artistique, réunir les gens dans l’espace public, avec une palette sociale très large... etc., tout le monde l’a observé rapidement.

Les élus ont besoin de rendre leur ville sympathique. Le résultat du théâtre de rue n’est pas le même à Châlons-en-Champagne qu’à Aurillac. Ce ne sont pas les mêmes histoires, les mêmes aventures.

C’est un miracle à Aurillac : l’adjoint à la culture, Yvon Bec, a réussi à devenir maire suite à cette aventure du théâtre de rue, contre vents et marées. Il s’est dit « ils ne sont pas idiots ces artistes, ils occupent la ville, il n’y a pas de grand événement de théâtre de rue qui existe. » C’était un coup de poker.

Aujourd’hui, c’est clair : une ville telle que Clermont-Ferrand, qui souhaite devenir capitale culturelle européenne de la Culture, fait appel aux arts de la rue et mise sur l’innovation des arts dans l’espace public.

L’Observatoire – Est-ce l’innovation que les villes recherchent avec la création artistique dans l’espace public ?

J.-M. S. – Oui, elles ont besoin d’innovation. Aujourd’hui, ce qui excite ce sont les parkoureurs¹ qui apprivoisent l’espace de manière sauvage et ordonnée. On a fait venir des parkoureurs à Châlons-en-Champagne, parce que nous travaillons sur la question du risque avec l’école du cirque, mais aussi autour du corps, de l’équilibre, du déséquilibre. Le maire, Benoist Apparu, a été complètement subjugué par ces jeunes acrobates. En les voyant courir sur les toits de l’hôtel de ville, y faire des équilibres à te trouer le bide, – parce que ce sont des actions qui paraissent complètement folles – il s’est dit que ce serait bien de présenter la ville par ses toits ! Ces gestes très particuliers sont des gestes qui embellissent l’espace quotidien des habitants et, évidemment, si cela peut aussi avoir une résonance attractive ou économique, c’est encore mieux...



Photo : © Vincent Mulleau

Lancement du Festival d'Aurillac 2016

“Il faut arrêter de penser aux plots, aux barrières, aux petits bonhommes, aux plans de guerriers. Il faut revenir à autre chose.”

Je ne sais pas si la stratégie aujourd'hui est la même pour toutes les villes. Mais il est vrai que le questionnement se pose souvent en ces termes : quel est le rayonnement médiatique de notre festival ? Quelles en sont les retombées économiques ? Quelle est l'image de notre ville en faisant cela ? Les élus cherchent à mettre leurs villes en valeur.

L'Observatoire – Est-ce le besoin de plaie qui pousse les villes à se mettre en scène ?

J.-M. S. – Je pense que les raisons ne sont pas les mêmes d'un élu à l'autre. Certains élus, qui sont très proches de leur milieu associatif local, ne veulent pas déshabiller toute l'économie culturelle au profit de l'événementiel. Ils connaissent aussi les conséquences très aléatoires de l'événementiel. Ils se demandent plutôt dans quoi investir de manière régulière et pérenne, et pour qui ?

À un moment donné, à Châlons-en-Champagne, les élus m'ont dit : « ça ne décolle pas trop votre festival. Il y a du public, mais il n'y a pas grand monde qui vient de l'extérieur ». J'ai répondu que l'on travaillait pour les habitants et que l'on aidait les artistes dans le début de leur parcours. *Furies* est un festival local de saison, qui a lieu au mois de juin, et qui attire des professionnels, mais ce n'est pas un événement national. Les gens ne font pas 500 kilomètres pour un week-end... sauf s'il y a Royal de Luxe. Je leur ai donc expliqué qu'il était possible de transformer ce festival et de faire venir 100 000 personnes début juillet, sur la route des vacances des Belges et des Allemands. Mais ils ont refusé.

L'Observatoire – Est-ce que le renforcement de la question sécuritaire joue un rôle de « tue-l'amour » dans l'organisation d'événements ?

J.-M. S. – Je ne pense pas, même si, d'une certaine façon ça m'intéresse. Je résiste à cette attaque nucléaire du tout-sécuritaire qui nous tombe dessus et de la protection excessive de la population qui entrave nos écritures, nos organisations, nos manières de faire et de se positionner dans la ville. On l'a toujours fait de manière responsable, et en même temps très débridée. Donc, je ne lâche pas le morceau. J'en fais de plus en plus : je mise à la fois sur la concentration des spectacles dans la ville mais aussi sur leur éparpillement en gardant de nombreux espaces de jeu. Nous étions récemment à deux doigts de refuser leurs dispositifs de surprotection et de contrôle dans l'hypercentre – car ça fait partie des schémas possibles – et nous les avons menacés d'aller à la campagne !

L'Observatoire – Quels changements engendrent le renforcement de la sécurité dans votre organisation ?

J.-M. S. – En fait, il n'y a pas de changement radical dans l'organisation mais la sécurité occupe davantage les esprits. Malgré tout, nous devons être en capacité d'accompagner les artistes que nous invitons. J'essaie de remettre tout le temps ça sur la table.

Il est vrai que l'an dernier, le problème de la sûreté et de la sécurité dans l'espace public a été de l'ordre du tsunami. C'était un état d'urgence, il y a eu, au début, quelques petites exigences jusqu'au 14 juillet et, après le 14 juillet, ça a été la prise de pouvoir du tout-sécuritaire, comme un

raz-de-marée ! Les artistes ont été quasi muets sur ce problème-là, parce qu'il est impossible pour eux de réfléchir à ça. Ce n'est pas dans leur métier de se poser vraiment la question de savoir s'il faut se méfier du public. On n'a aucune raison de se méfier du public en tant qu'artiste. On l'attend, on le désire, on l'aime, on a envie de lui raconter des histoires. En revanche, nos équipes administratives et techniques ont été directement concernées. L'administration d'un festival a toujours eu à se préoccuper des questions d'assurance et la technique a toujours eu à prendre en compte les aspects liés à la sécurité, c'est normal. Ce sont des sujets qui étaient déjà dans nos pratiques, voire dans notre ADN, mais ils se sont surdéveloppés. Nous étions donc hyper prêts, super compétents. Et nous avons été les premiers de la classe en la matière ! Parce que l'on sait très bien faire attention aux gens : on les aime et on fait attention à eux depuis toujours.

À l'époque, on nous a dit : « des gens vont arriver, ils vont tirer avec des kalachnikovs, ils vont foutre des bombes partout... » D'un seul coup, on te met dans une situation de guerre. Tous les gens de la ville sont hyper réactifs. Ils sont prêts à exécuter ce genre de gestes qui sont des gestes malgré tout très positifs parce que c'est une zone protégée. C'est un peu comme la médecine, s'il y a un nouveau protocole contraignant à mettre en place qui est néanmoins capable de sauver des vies, alors les médecins et les infirmières feront tout leur possible pour que ça puisse se faire.

Aujourd'hui, je dis aux personnes qui composent l'équipe d'arrêter de penser comme ça. Il faut arrêter de penser aux plots, aux barrières, aux petits



Photo : © Christophe Raynaud de Lage

Association Roure, Festival d'Aurillac 2016

bonhommes, aux plans de guerriers. Il faut revenir à autre chose. C'est une maladie psychologique dont nous sommes tous atteints et dont il faut se défaire. Je travaille à ça, pour faire reculer ces dispositifs d'oppression qui sont disproportionnés.

L'Observatoire – En quoi va consister concrètement la sécurisation du festival d'Aurillac cette année ? Y a-t-il encore une négociation possible ?

J.-M. S. – C'est encore en négociation. Nous avons freiné des quatre fers. J'ai redonné des principes qui sont, selon moi, fondamentaux. Le Festival d'Aurillac est une manifestation de spectacles de rue complètement atypique, parce que l'écriture est atypique. C'est donc comme si l'on interdisait l'affichage de la Une de *Charlie Hebdo*, en disant que ça va provoquer des réactions, que ça prend trop de place. Le Festival se déploie normalement dans toute la ville et on nous demande désormais de tout resserrer à un endroit et de rassembler toutes les

propositions pour réduire les périmètres, pour créer des bunkers... Ce n'est pas notre vision du Festival, ni notre écriture. Nous donnons des rendez-vous partout dans la ville : il faut considérer qu'il y a plus de cinquante lieux et que le centre-ville n'est pas forcément l'épicentre le plus important. On a aussi remarqué une chose évidente : on peut lutter contre des véhicules fous, ça a l'air d'être possible.

L'Observatoire – Est-ce que l'esprit du théâtre de rue peut exister dans un espace normé et contrôlé ?

J.-M. S. – Non, il ne peut plus exister quand il y a contrôle de la personne. Quand la ville est filtrée par des barrages, quand l'artiste doit faire un spectacle entre deux lieux et traverser des contrôles, tels que les checkpoints mis en place l'an passé, alors l'esprit du théâtre de rue n'existe plus. On veut faire comprendre à la Préfecture que notre manifestation ne se cantonne pas au centre-ville. La ville a, certes, subi une forte pression psychologique,

comme tout le monde, et les élus sont sous pression par rapport aux questions sécuritaires. On leur fait entendre qu'ils sont responsables au premier chef s'ils ne prennent pas les mesures exceptionnelles qui sont prétendument bonnes à prendre, car l'État n'impose rien. L'État ne fait que proposer. C'est souvent excessif dans les exigences et les commissions : nous ne pouvons pas transformer nos villes en villes interdites et continuer à faire notre travail. Nous ne sommes pas en guerre et les villes sont perméables.

J'ai pris cette position de continuer, dans les réunions, à dire tout haut et à marteler que ça ne sert à rien. Parce que tout le monde est d'accord pour dire que ça ne sert à rien de mettre ces dispositifs en place et que le plus important réside dans une meilleure éducation, dans des observations plus franches auprès des gamins dans les écoles... La radicalisation n'a pas lieu comme ça du jour au lendemain, elle s'est nourrie de nos erreurs. Où est la responsabilité ? Face au maire ou au préfet,



Adhok, Festival d'Aurillac 2016

chacun est ramené à sa responsabilité et doit faire le geste qui prouve que l'on n'est ni irresponsable ni inconscient. Entre le traumatisme subi l'année dernière et notre conscience d'aujourd'hui, on en est sorti renforcés. Le traumatisme est bien là physiquement mais il est aussi psychologique.

Les processus de communication que nous mettons en place peuvent aussi bien rassurer qu'exciter les gens, selon la façon

dont on s'y prend – ce que les candidats à l'élection présidentielle ont bien montré. Il faut parvenir à expliquer pourquoi il est important d'avoir un geste de protection de la population. Ce qu'il faut renforcer, c'est la capacité psychologique à lutter contre un adversaire invisible.

L'Observatoire – Est-ce que c'est existentiel, pour le théâtre de rue et ses événements, d'évoluer dans un espace libre ?

“Quand l'artiste doit faire un spectacle entre deux lieux et traverser des contrôles, tels que les checkpoints mis en place l'an passé, alors l'esprit du théâtre de rue n'existe plus.”

J.-M. S. – Nous verrons. Je constate que certains s'en accommodent. Je pense que les individus ne sont pas contre la recherche de l'assaillant potentiel. Cela signifie que les contraintes, dans lesquelles on fait jouer les artistes, doivent être bien réfléchies de façon à ne pas bousculer les espaces de jeu. D'une certaine façon, on doit pouvoir y arriver, mais je n'en suis pas sûr.

J'ai pu constater, lors du 1^{er} mai au Familistère de Guise, que les forces de l'ordre se mettaient face aux spectateurs, pour avoir le public dans leur collimateur. Leur logique est de se mettre à des endroits où ils peuvent observer le plus de monde en même temps. Ils sont donc sur l'espace scénique et, potentiellement, ils se mettent sur la scène. Ils sont en scène. Là ça change vraiment la donne, ça couine et ça fait mal... Cette posture laisse penser que, dans le public, il y a l'assaillant.

Il y a cinquante ans, on regardait le défilé militaire. Il y a deux ans, on regardait le défilé de la Biennale de la Danse. Aujourd'hui, cela s'inverse de nouveau et, de mon point de vue, on regarde de nouveau le défilé militaire. Voilà ce qui est en train de se passer...

Entretien avec **Jean-Marie Songy**
Directeur artistique du Centre National de Arts de la Rue
et de l'Espace Public Le Parapluie,
du festival international de théâtre de rue d'Aurillac,
de Furies à Châlons en Champagne
et du 1^{er} mai au Familistère de Guise.

Propos recueillis par **Bouèb**
Metteur en scène et responsable artistique
de la Compagnie Les Grands Moyens

Théâtre de rue : désir de gaieté, sentiment d'insécurité, esprit de liberté

NOTE

1- Adepte des parkour ou de l'art du déplacement : activité physique qui vise un déplacement libre, en particulier hors des voies de passage. Les éléments du milieu rural ou urbain se transforment en obstacles franchis grâce à la course, au saut, à l'escalade, l'équilibre...

L'ART AU TEMPS DU TERRORISME.

LETTRE À MY¹

Benoit Vreux

Le 22 mars 2016, l'artiste My Johanna Atlegrim était tuée dans les attentats de Bruxelles. Sur ce fil ténu de la disparition et en écho au festival bruxellois *Signal* consacré, à l'automne 2016, à « L'art vivant au temps du terrorisme », Benoit Vreux tente d'appréhender ce que vient abîmer la violence terroriste dans notre rapport à l'art, à l'espace public, aux autres. De quelle résilience sommes-nous capables pour reprendre pied avec l'imaginaire collectif et refaire lien social en traversant la peur ? Que peut l'art face à la terreur ?

Chère My,

Nous ne nous connaissons pas, mais nos parcours professionnels auraient pu se croiser. Tu étais illustratrice, Suédoise installée à Bruxelles. Je dirige le Centre international de Formation en Arts du Spectacle (Cifas), également établi en région bruxelloise. Tu es morte dans les attentats qui ont frappé Bruxelles le 22 mars 2016.

Je me souviens parfaitement de ce que je faisais ce matin du 22 mars. C'est un temps suspendu, un arrêt sur image, une sidération qui prendra quelques jours à se résorber. Je regarde les images diffusées en boucle, j'appelle quelques amis, j'apprendrai ton nom par les réseaux sociaux...

Le lendemain, je me rends au Cifas. Je m'arrête à la Bourse déjà recouverte de fleurs et de bougies, maigre et

bouleversante solidarité qui s'esquisse en dessins, poèmes, musiques. L'art, dans sa forme la plus simple et la plus partagée. Il pleuvine.

On nous dit que nous sommes attaqués pour qui nous sommes : des hommes et femmes libres. On nous dit que ce sont des innocents qui sont visés. Est-ce vraiment cela ? Notre modèle de liberté si précieux est-il unique ? Quelle est l'innocence dont on vient de nous priver ? On nous dit que le niveau de la menace est maximum, qu'il faut s'attendre au pire. Y suis-je préparé ? Que suis-je prêt à sacrifier pour plus de sécurité ?

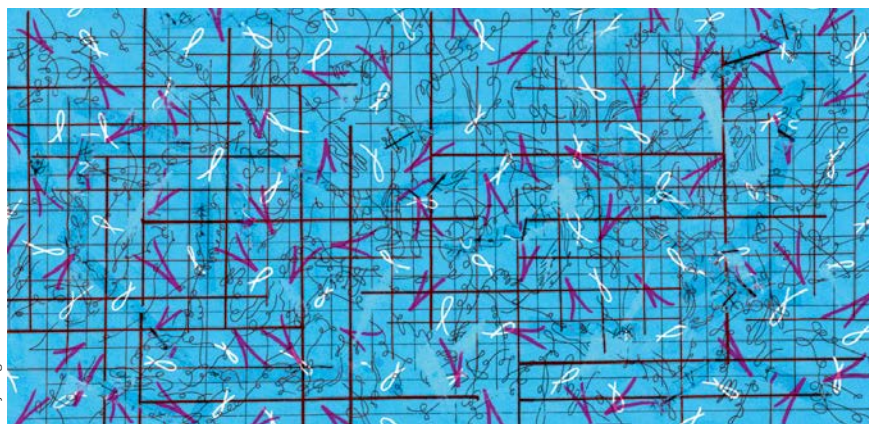
Sur toutes les chaînes d'information, les commentaires se ressemblent et oscillent entre affect, pathos et discours sécuritaires. Et c'est vrai qu'il y a « *comme un traumatisme, comme le sentiment d'une exception intolérable*

*au régime de la vie ordinaire, d'une irruption insupportable de la mort. C'est là quelque chose qui s'impose à tous et qu'on ne peut pas contenir, ni critiquer.*² »

Pourquoi ai-je alors l'impression qu'on me ment, ou plutôt que des vérités plus fondamentales sont évitées, cachées ; qu'on cherche à désigner l'ennemi plutôt que le responsable, qu'on attise ma peur plutôt que de m'aider à encaisser le choc. Je dois comprendre, ne pas me laisser aller à la tristesse, au repli ou à la vengeance.

Quelques jours plus tard j'appelle Antoine Pickels, conseiller artistique au Cifas et curateur de *Signal*³. Sans concertation, nous sommes arrivés à la même conclusion : ce qui se passe ici et maintenant sera au cœur des thématiques abordées lors du *Signal* de septembre prochain.

Depuis maintenant cinq ans, *Signal* se propose de réfléchir à l'entrelacement des politiques urbaines et des stratégies artistiques : quel rôle et quelle influence peuvent avoir les artistes dans les problématiques singulières de la ville, plus particulièrement quand ils souhaitent investir l'espace public ? Attractivité et tourisme, mixité culturelle et identité, organisation du territoire et rénovation urbaine, migration et justice sociale, à ces thèmes abordés les années précédentes, vient de s'en ajouter brutalement un nouveau : la violence extrême.





Il s'impose à nous car nous savons, sans parvenir encore à l'exprimer, que les attentats dont Bruxelles vient d'être la victime auront des répercussions à long terme sur les politiques urbaines. Il s'impose d'autant plus que la violence s'est exprimée dans les corps, blessés, mutilés, anéantis ; le corps, ce lieu qui marque notre présence au monde, où s'inscrit notre histoire et ses combats, le medium premier des artistes avec lesquels nous aimons travailler : comédiens, danseurs, performeurs.

Cette violence extrême nous rappelle également d'autres violences, aux frontières de l'Europe dépassée par l'arrivée des migrants, lors de conflits sociaux, de matchs de foot, dans les attouchements ou insultes dont sont victimes chaque jour les femmes de nos cités. À mon imaginaire de la ville, fait de rencontres, de festivités, de commerces en tout genre, une ville vivante et dynamique, se substitue une ville dure, violente, cadencée, surveillée, solitaire...

Car si, dès le lendemain des attentats, nous avons vu l'État réagir avec force et déploiements policiers et militaires, c'est bien aussi en nous, dans notre intimité, que nous sommes touchés, affectés profondément : peur, douleur, méfiance, anonymat perdu. La ville, ce lieu d'échanges et de croisements, où se côtoient toutes les humanités, des plus glorieuses aux plus précaires, semble désormais hostile, étrangère, sa métamorphose est en cours. Heureusement, çà et là de nouvelles solidarités se font visibles, l'art est l'une d'entre elles.

LA VIOLENCE EXTRÊME

Pour nous aider à y voir clair, nous avons convié, lors des journées séminaires de *Signal*, des chercheurs et des artistes à réfléchir autour de trois thématiques : la violence extrême, le contrôle et le *care* (le soin mutuel, la sollicitude). Ces thèmes se croisent et se répondent, nous aident à y voir plus clair.

Laurent Licata⁴, chercheur en psychologie sociale et interculturelle, entame les débats avec la question : qu'advient-il de nos identités et de notre monde commun quand nous sommes confrontés à la violence extrême ?

La violence, quand elle surgit, fait voler en éclat tout ce que nous avons négocié avec le monde commun : la connaissance de l'Autre, la prévisibilité de nos actions, l'interprétation du réel, mais également, à un niveau intime, la valorisation personnelle, l'efficacité, la confiance en soi, les six éléments qui fondent notre appartenance. Nos identités, communes et personnelles, sont mises à mal, et les forces cognitives et imaginaires, qui maintiennent en cohérence nos multiples appartenances, sont réduites à néant. Je me souviens d'avoir marché dans Bruxelles avec cette simple et cruelle question : que faire maintenant ?

La violence extrême – et spécialement l'acte terroriste – est une prise de pouvoir qui utilise le spectaculaire pour investir notre imaginaire, territoire qu'elle dérobe ainsi à l'art, en brisant le lien social qui nous relie les uns aux autres, et à nous-mêmes. Tom Sellar, curateur américain présent à New York lors des attentats du 11 septembre 2001, accrédite cette idée que le spectacle terroriste déprécie et même rend invisible les stratégies communes et spécialement celles de l'art. Les mois qui ont suivi le 11 septembre ont plongé le milieu artistique new-yorkais, pourtant friand de transgression des limites, dans le silence. Une injonction nouvelle s'est fait jour : il faut attendre que la poussière retombe.

J'aime cette image et j'en ressens la justesse : attendre que la poussière retombe. Car s'il faut entendre la poussière dans sa dimension matérielle (je revois les images captées sur téléphone portable par un survivant présent au moment des explosions), ce sont surtout par les poussières émotionnelles et médiatiques que nous sommes envahis, aveuglés, englués, débris insaisissables d'émotions, d'images, d'explications, tous incompréhensibles.

Car Laurent Licata l'a bien montré dans son avant-propos : ce que la violence extrême casse durablement, c'est bien la puissance du sujet agissant, et les réponses sécuritaires (ainsi que la plupart des réponses médiatiques) complètent cette agression, en nous désignant comme victime, agent passif, patient négatif⁵. Réduit, comme nous, à la passivité, l'imaginaire se rétracte, comme un escargot dans sa coquille, avec comme seule solution viable : l'attente.

Combien de temps, après avoir été victime d'une violence extrême, personnelle ou collective, faut-il à notre imaginaire artistique, ferment de notre identité

“La violence extrême est une prise de pouvoir qui utilise le spectaculaire pour investir notre imaginaire.”



culturelle, pour qu'il accepte à nouveau de se rendre accessible au monde ? Quels sont les signes avant-coureurs qui annoncent un premier réenchantement ?

Une réponse viendra de Sheila Ghelani, artiste britannique qui a travaillé en milieu hospitalier. Elle propose d'intervenir dès que le sujet exprime, après la sidération, les premiers signes de volonté de partage du sens et de l'émotion. Un art de la conversation, plutôt que de l'expression, un art qui écoute plus qu'il ne raconte.

Anna Rispoli, artiste italienne installée à Bruxelles, émettra l'hypothèse d'un travail artistique féminin, patient, attentif, qui part de nos fragilités plutôt que nos forces, de nos blessures plutôt que nos certitudes, un art du quotidien, du palpable, du proche et du léger, une pratique artistique qu'elle nomme *têtue*, où le dialogue s'attache à chaque détail, même insignifiant, pour nettoyer ces images parasites que distillent les poussières.

POLITIQUES DE CONTRÔLE

L'éclaireur du deuxième jour de *Signal #5*, Olivier Razac, auteur notamment d'une *Histoire politique du barbelé*, nous introduit aux idées de contrôle⁶. Nous vivons dans une société très complexe qui a développé des activités humaines et technologiques où le risque zéro n'existe pas, que ce soit dans la filière énergétique, la chaîne alimentaire ou pharmacologique ou face au terrorisme. Un des enjeux sociaux est donc de minimiser les risques en travaillant à une prévisibilité des actes négatifs, par le contrôle des différents facteurs susceptibles d'apporter du désordre social, facteurs matériels ou

virtuels, mais également idéologiques et politiques. Parcourant l'évolution historique des systèmes de protection, Olivier Razac nous rappelle que le modèle premier est la forteresse, avec ses murs lourds, hauts et épais. C'est le poids de la matière qui fait obstacle et protège. Viendra ensuite le barbelé, mur transparent, souple, dont la résistance et l'efficacité résident précisément dans sa faculté à absorber les mouvements de celui qui tente de le franchir. Nous arrivons aujourd'hui, avec les systèmes de contrôle numérique, notamment le bracelet électronique, à un minimum de matières pour un maximum de contrôle et de prévisibilité algorithmique. Des calques virtuels issus des données connectées viennent se superposer à la réalité matérielle, objective de nos vies, pour dessiner des cartes « protectrices » avec ses zones d'interdiction, de danger ou même d'intervention. La protection se dématérialise même si, Olivier Razac tient à le rappeler, les diverses technologies ne se substituent pas les unes aux autres, mais se complètent.

Nous accompagnaient ce jour-là Fanni Nánay, qui dirige le PLACCC Festival à Budapest, et Alicja Borkowska, metteure en scène polonaise, qui travaille avec des migrants à Varsovie. Elles ont pu témoigner comment les systèmes de contrôle physiques et idéologiques, mis en place au départ pour

se protéger des attentats terroristes, s'étaient étendus à une politique sécuritaire beaucoup plus vaste liée notamment aux courants migratoires sur le sol européen. Elles ont également mis en avant combien le contrôle immatériel, invisible conduisait presque inévitablement à un autocontrôle. Pour Fanni Nánay, il devient dès lors important de mettre des mots sur cette autocensure, parce que l'intériorisation, la contamination du contrôle se fait de manière pernicieuse, presque au corps défendant de l'artiste. Le travail avec le public, rendu frileux ou passif face à des propositions artistiques nouvelles ou dérangeantes, devient dès lors une priorité, tout particulièrement quand il s'agit de travailler artistiquement avec des migrants, dont l'image très négative agit comme un repoussoir, quand bien même ils sont très peu nombreux à s'être installés en Hongrie ou en Pologne.

LE SOIN MUTUEL

Face à cette politique du contrôle, basée sur la gestion du risque, une alternative s'est faite jour au départ des théories féministes, le *care*, traduit, selon les auteurs, par soin mutuel ou sollicitude. Selon la définition de Joan Tronto, notre éclaireur du troisième jour⁷, le *care* regroupe « toutes les activités caractéristiques de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie ». Ces activités, quand on les pense au niveau socio-politique, ont pour la plupart du temps été exercées par des femmes ou des minorités issues des classes populaires ou de l'émigration.

“Réduit, comme nous, à la passivité, l'imaginaire se rétracte, comme un escargot dans sa coquille, avec comme seule solution viable : l'attente.”

Mais que peut le *care* face au terrorisme ? Pour répondre à cette question, Joan Tronto reprend à son compte la définition de Bruce Martin : *le terrorisme est la création et l'exploitation délibérée de la peur par la violence ou la menace de violence dans la poursuite du changement* (Martin, 2013). L'enjeu principal de la question est donc bien de s'attaquer à la peur, moteur premier du terrorisme, davantage qu'à la violence : prendre soin de nos peurs plutôt qu'opposer à la violence une autre violence.

Tronto présente alors cinq modalités du *care* auxquelles correspondent cinq qualités morales spécifiques :

- ▶ *Caring about* – l'attention : il s'agit de se soucier (de soi, de l'Autre, du monde...) et constater l'existence d'un besoin (physique, moral, politique...), dans notre exemple : la peur ;
- ▶ *Caring for* – la responsabilité : le besoin est reconnu et pris en charge ;
- ▶ *Care giving* – la compétence : on prend soin d'aborder le besoin avec connaissance et compétence ;
- ▶ *Care receiving* – la réactivité : recevoir le soin apporte un changement positif de la situation ;
- ▶ *Caring with* – la confiance et la solidarité : le processus de soin crée une relation de confiance entre les agents du soin et tisse une solidarité.

Les politiques de contrôle et de sécurisation mises en œuvre après des attentats négligent très souvent le *care* pour se concentrer sur les aspects répressifs : *Patriot Act*, état d'urgence, militarisation de l'espace public

perpétuent ainsi le sentiment de peur et d'abandon de responsabilités.

Selon Tronto, dans le meilleur des cas, les politiques sécuritaires se combinent en un « *care* protecteur », constituant alors des positions paternalistes et patriarcales, qui induisent chez les citoyens une dépendance qui renforce leur vulnérabilité, et donc les risques d'agression. Elle y oppose donc un « *care* démocratique ». Une politique démocratique du *care* se concentre sur l'attribution de responsabilités en vue du soin mutuel, et veille à ce que les citoyens soient associés, le plus démocratiquement possible, à cette mission de responsabilité.

L'art dans l'espace public peut-il conduire à un déclin de la violence ? Oui et non. Oui car la plupart des stratégies artistiques s'appuient sur les outils et les catégories morales proposées par le *care* : l'attention, la responsabilité, la compétence, la réactivité, la confiance et la solidarité.

Mais Tronto met en garde contre un art patrimonial et patriarcal, dicté par une volonté de présentation symbolique lénifiante d'une réalité figée. Pour s'engager du côté du *care*, l'art doit agir comme sensibilisation dans les deux sens du mot : éveil de la sensibilité et prise de conscience. La question finale nous revient : comment pouvons-nous inventer de nouvelles formes de pratiques artistiques qui tiennent compte de notre commune vulnérabilité, de notre commune humanité, de notre besoin de soin, et de notre capacité à participer aux soins mutuels et au soin du monde ?



Chère My,
Depuis mars 2016, les agressions terroristes ont continué, ici et ailleurs. Et l'art aussi. Leurs couvertures émotionnelles et médiatiques sont toujours aussi déséquilibrées, mais ce qui me fait vraiment du bien, c'est de regarder de temps à autres dessins, les animaux étranges qui les peuplent, leurs couleurs frétilantes ; ce que j'aime à regarder, My, c'est la vie que tu as observée si intensément que tu as pu la mettre en traits et en couleurs. Pour cela, merci.
Benoit

Benoit Vreux

Directeur du Centre des Arts scéniques
<http://www.arnika.be>

et du CIFAS

<http://www.cifas.be>,

deux structures d'accompagnement d'artistes
et de formation culturelle
actives en Belgique francophone,
Région bruxelloise et Wallonie.

L'art au temps du terrorisme. Lettre à My

NOTES

1- My Johanna Atlegrim (<http://myatlegrim.tumblr.com/>) tuée le 22 mars 2016 dans les attentats de Bruxelles. À 7h58, deux explosions se sont produites dans le hall des départs de Brussels Airport, l'une près de l'accueil de Brussels Airlines et l'autre près de celui d'American Airlines, où de nombreux passagers enregistrent leurs bagages pour un vol à destination de New York. Une autre explosion se produit à 9h11 dans le métro bruxellois dans la rame qui quittait la station Maelbeek, rue de la Loi, vers le centre-ville. Le bilan de ces attentats est de 35 morts et de 340 blessés. Ces attentats seront revendiqués dans les heures qui suivent par l'État islamique en Irak et au Levant, une organisation militaire et politique, d'idéologie salafiste djihadiste, qui a proclamé en 2014 l'instauration d'un califat sur les territoires qu'il contrôle, essentiellement en Syrie et en Irak.

2- Alain Badiou, *Notre mal vient de plus loin*, Fayard, Paris, 2016.

3- *Signal* est un festival annuel, organisé par le CIFAS qui présente, d'une part, des rencontres et ateliers croisant pratiques et expériences d'art vivant dans l'espace public, et d'autre part, des interventions urbaines interrogeant le tissu urbain bruxellois. Suite aux attentats de Bruxelles en mars 2016, la cinquième édition de *Signal* avait pris comme thématique « L'art face à la terreur ». <http://www.cifas.be/fr/workshops/signal-5>

4- Laurent Licata : <https://vimeo.com/185486052>. Les biographies des artistes et intervenants de *Signal#5* se trouvent à l'adresse <http://www.cifas.be/fr/workshops/signal-5>

5- En psychologie sociale, un patient négatif est une personne ou un groupe qui subit un acte immoral entraînant une souffrance.

6- Olivier Razac : <https://vimeo.com/185783022>

7- Joan Tronto : <https://vimeo.com/185843576>

FÊTER UNE DATE RÉGIONALE, S’AFFIRMER DANS UN CONTEXTE NATIONAL : LA FÊT KAF À L’ÎLE DE LA RÉUNION

Stéphane Hoarau

La France ne situe pas ses outremer, elle ne les localise pas, mais elle les globalise. Elle présente en un même bloc autant de lieux qui sont, pourtant, autant de cultures, d’histoires et de mémoires, de langues et de langages, d’us et de coutumes, de pratiques et de traditions distincts, autant de manières d’appréhender le monde, de le vivre, de le dire. Tournons-nous d’abord vers la Guyane, vers ce désir d’égalité exprimé depuis le 20 mars 2017, sous la forme de manifestations populaires. Le local a interpellé le global : ce mouvement social a tenté de mettre fin à une situation insoutenable, et par ses actes, a constitué un événement médiatique. Toutefois, cet événement n’est pas l’incarnation de l’existence d’une communauté nationale, il semble davantage être l’incarnation du désir que cette communauté a d’exister dans le récit national qui, dit-elle, l’a oubliée. Et c’est là bien plus qu’une nuance... qui semble être partagée.

Avec ce préambule en tête, quittons la France du continent américain, pour nous tourner vers celle l’Océan Indien. Parlons maintenant du sujet de cet article, de la date commémorative du 20 décembre à La Réunion, de la *fêt kaf*. Il n’est pas possible de comprendre l’importance de cette date dans l’île, sans avoir connaissance du processus historique qui l’a fait émerger, sans avoir connaissance, également, des luttes qui ont permis de l’installer dans l’espace public. Communément, il est de notoriété publique dans l’île que cette date revêt aujourd’hui une importance équivalente à celle du 14 juillet 1789, marqueur historique – en tant que borne symbolique – dans l’imaginaire national. Par le biais de cette brève approche chronologique, il s’agira de comprendre les mécanismes qui sont à l’œuvre dans la commémoration de cette date : que signifie fêter le 20 décembre 1848 ? Que signifie affirmer son caractère de *fêt kaf*, littéralement de « fête des Noirs » ?

LONTAN / HIER

Le 20 décembre 1848 est la date de l’abolition de l’esclavage à La Réunion. Après deux siècles d’esclavage, l’île qui n’est alors peuplée que depuis la fin du XVII^e siècle (il n’y avait pas de population « autochtone » sur ce territoire), change le statut de ses travailleurs et entre dans l’ère de l’*engagisme*¹. Mais, étant donné la nature des rapports humains, étant donné aussi l’état du tissu social à ce moment de bascule, aucune grande liesse populaire ne semble avoir lieu. Les nouveaux affranchis, usés et épuisés par des décennies de luttes, n’ont pas eu le cœur à la fête ; inversement, les anciens propriétaires, terrorisés par leur devenir, n’ont souhaité aucune émulation populaire. Il n’existe par conséquent pas de « modèle originel » de ce qui aurait été la première fête de l’abolition de l’esclavage dans l’île. Pas plus qu’il n’existerait de modèle pour son premier anniversaire, le 20 décembre 1849, puisqu’à cette date, le gouvernement de l’île avait tenté de mettre à l’honneur le travail, la devise donnée aux affranchis lors de l’annonce officielle de

l’abolition ayant été : « Dieu, la France, le travail ». Le 20 décembre 1848 n’en est pas moins un événement d’importance pour les habitants de l’île. Mais dès son origine, il sombre dans une sorte de faille historique, redouté par certains, revendiqué pour d’autres...

Ce n’est qu’en 1946 que l’île quitte son statut de colonie française pour être « départementalisée ». Nous sommes alors dans la période des indépendances et, en Afrique notamment, nombreux sont les pays à quitter le giron de la « Métropole ». L’île, elle, y reste. S’entame alors en son sein des luttes politiques qui opposeront de manière schématique deux principaux pôles : les parties « assimilationnistes » et « intégrationnistes »² (la nuance étant dans la mesure du lien avec la « mère patrie ») et les « autonomistes » du Parti Communiste Réunionnais (P.C.R.), notamment, qui tendent à rediscuter l’exclusivité du lien entretenu avec la seule France du continent européen. Le P.C.R., principal parti d’opposition de l’époque, revendique une diversité qui est celle exprimée dans

le manifeste des créolisations india-océanes par Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, décrivant ainsi leur projet littéraire : « *Décentrer le regard, retracer une cartographie du monde, de l'océan Indien, où la France, l'Afrique, l'Europe, l'Asie, le monde musulman se croisent.* »³ Car l'île de La Réunion, ajoutent les auteurs est : « *...une île du monde créole, sur la route entre l'Afrique et l'Asie, une île sous-France, une île-archipel. C'est une île du monde india-océanique, une île de créolisations india-océanes* »⁴.

Cet extrait reprend bien les enjeux qui habitent la notion de *fêt kaf*, ainsi que les clivages précédemment exprimés : il se base sur ce ressenti exprimé, que l'île est une « sous-France », c'est-à-dire une région dévaluée en marge d'un centre de référence, qui vit avant tout son lien avec ce même centre comme une *souffrance*. Parce qu'elle ne se retrouverait pas dans la construction du discours national de ce centre, qui ignorerait la multiplicité et la spécificité des mouvements migratoires qui l'ont traversée durant son histoire (et par voie de conséquence, la multiplicité et la spécificité des cultures qui en découlent, les processus de *créolisation*). La France continentale n'est pas india-océane, sa plate-forme d'habitat est l'Europe ; or, les principes d'assimilation ou d'intégration développés dans l'île pour asseoir une unité nationale tendraient à nier cette particularité. Naît alors un conflit : l'État tenterait de « *redonner du sens là où il a disparu* »⁵, selon ses orientations idéologiques et sa conception nécessairement subjective du sens à donner. Dans le cadre d'un sentiment d'unité à construire au sein d'une partie de la Nation



20 desanm, Saint-Denis, La Réunion

Photo : © Gaël Ayanville de Saint-Denis (2014)

(un « D.O.M. »), cet État qui se voudrait « à qualités »⁶ échoue, « *obligé qu'il est de s'immerger dans la vie la plus quotidienne et de s'abîmer dans des figures trop ordinaires* »⁷. Le quotidien et l'ordinaire dont il est ici question sont ceux du centre, et non de la périphérie.

Or, comme le rappelle l'historien Prosper Eve dans son ouvrage dédié à l'histoire des fêtes du 20 décembre dans l'île : « *La célébration du 20 décembre assure l'ancrage africain de l'île. Elle interpelle sur l'acceptation des racines africaines de la colonie* »⁸ (d'où le nom de *fêt kaf* pour « fête des Cafres », et par extension donc, « des Noirs »⁹). Ce dont, précisément, fait fi le discours national développé dans l'île par les partis assimilationnistes, majoritairement de droite. Ce sont donc les partis de gauche qui s'acharneront à afficher dans l'espace public la mémoire de l'esclavage, par le biais de sa date la plus symbolique, celle de l'abolition.

Précisons à cet instant qu'il ne s'agit pas de faire l'éloge d'un parti au détriment d'autres, mais bien de réinjecter dans le récit historique de La Réunion la dimension politique de l'intégration dans l'espace public des festivités du 20 décembre. Durant les époques de luttes, durant les années d'après-guerre et jusqu'à la fin des années 1960, les fêtes du 20 décembre, si elles avaient lieu, ne s'affichaient pas.

Avant que le nouveau gouvernement français de 1981 ne repositionne régionalement la date du 20 décembre comme un jour férié, les questions culturelles divisaient la vie réunionnaise, puisqu'elles s'attachaient essentiellement à des considérations politiques. Des pratiques dites « bourgeoises » de salon s'opposaient alors à des pratiques vernaculaires dites « de l'ombre » (voir à ce propos l'histoire du *maloya*¹⁰ ou du *moring*¹¹), celles des arrière-boutiques et des arrière-cours. Le 20 décembre fait partie de ces pratiques de l'ombre : l'abolition de l'esclavage, lorsqu'elle se fête, a lieu chez soi, dans des cercles familiaux et intimes, privés, du fait entre autres de « l'interdiction » donnée par l'État de se rassembler dans l'espace public (cette interdiction ayant initialement pour objectif d'empêcher les rassemblements de partis de l'opposition, ces derniers se servant de temps festifs pour se rencontrer, par extension, les forces de police reçoivent l'ordre de sanctionner les concerts et rassemblements populaires dans les arrière-cours des habitations

“L’abolition de l’esclavage,
lorsqu’elle se fête, a lieu chez soi,
dans des cercles familiaux et intimes,
privés, du fait entre autres
de « l’interdiction » donnée par l’État
de se rassembler dans l’espace public.”

“La *fêt kaf*, dans l’île, ne fait pas l’unanimité et ne peut à elle seule renvoyer à une identification de ce qui serait une indivisible communauté réunionnaise.”

privées). C’est dans ce long processus de luttes politiques, dans un contexte social rude (répressions, migrations forcées d’adultes¹² et d’enfants¹³, politiques contraintes de contraception¹⁴, etc.) que se construit l’imaginaire populaire du 20 décembre. C’est encore dans ce contexte que se déterminent les conditions de mise en œuvre dans l’espace public de la *fêt kaf* à La Réunion : la fête est clivante, parce que la fête résulte de postures idéologiques au regard de l’histoire.

■ ZORDI / AUJOURD’HUI

Dès lors qu’elle est inscrite au calendrier républicain, cette date recommence à entrer dans l’espace public, comme en témoigne l’ouverture de cet édit du *Journal de l’île* proposant, à l’occasion du 146^e anniversaire de l’abolition de l’esclavage, une rétrospective : « *Fêt kaf, fête de la liberté, fête de toutes les libertés...* »¹⁵

Malgré l’engouement populaire croissant depuis 1981, les luttes d’hier ne sont pas oubliées, et majoritairement ce sont les collectivités de gauche qui choisissent d’institutionnaliser cette date, en organisant des festivités publiques. Des associations sont sollicitées pour la mettre en œuvre sous diverses formes, allant de l’animation musicale à la reconstitution historique, tandis que les cercles privés ne cessent de la fêter selon les modèles traditionnels et familiaux (*kabars*, etc.). Durant cette même décennie, des institutions tenues par des partis assimilationnistes s’emparent de la date pour la détourner – sciemment – de son aspect mémoriel. C’était, par exemple, l’occasion pour le Conseil Général de La Réunion, entre 1982 et 1988, d’organiser

dans le cadre d’un jumelage avec la ville de Metz, la fête du *létchis*, fruit local mis en parallèle avec la mirabelle qui, elle, était fêtée en Lorraine¹⁶. Manière en somme de créer l’événement lors d’une date fédératrice, sans véritablement évoquer la nature et le caractère historique de cette date... Puisque le lien mis ici en évidence n’est pas celui de l’Afrique, mais exclusivement de la France continentale.

C’est bien là un symbole : des prétextes sont utilisés pour mettre en œuvre des fêtes dans l’espace public, sans pour autant souligner le lien qui existe entre la date en question et la communauté initialement concernée, celle des affranchis. *Kaf* est l’appellation courante dans la langue de l’île – le *kréol* – pour signifier Noir. Et, par extension, descendant d’esclaves, puisque « Blanc » et « Noir » étaient les étiquettes sociales créées durant la période esclavagiste pour distinguer, respectivement, les sujets du roi (c’est-à-dire lesdits « libres »), des esclaves. Ainsi, les trois dénominations données dans l’édito du *Journal de l’île* ne véhiculent pas toutes le même sens : la « *fêt kaf* » n’est pas tout à fait la « fête de la liberté », qui n’est pas non plus exactement la « fête de toutes les libertés ». Si la première dénomination revendique ouvertement un lien à l’Afrique, les deux autres dénominations s’ouvrent davantage sur d’autres horizons : d’abord ne pas nommer un lien en particulier (avec l’Afrique donc), et ensuite dire un peu plus que le propos initial, le généraliser jusqu’à en dissoudre le sens initial (« de toutes les libertés »). Ce qui est en jeu dans ces propositions nominales (qui ne sont bien souvent que la résultante de stratégies divergentes de communication) c’est la construction « d’identités narratives »¹⁷.

L’identité d’une communauté n’est pas une donnée en soi, cette identité se construit au fil de son énonciation, au fil du discours qu’elle produit sur elle-même.

Si fêter la date du 20 décembre ne fait plus (autant) polémique aujourd’hui, son appellation de *fêt kaf*, elle, reste sujette à débat. La *fêt kaf*, dans l’île, ne fait pas l’unanimité et ne peut à elle seule renvoyer à une identification de ce qui serait une indivisible communauté réunionnaise. En revanche, ce qui semble définir l’identité réunionnaise d’aujourd’hui dans son rapport au passé, c’est la multiplicité des points d’accroche pour aborder ce pan historique, comme le suggère la multiplicité des appellations. Prenons pour exemple les dernières fêtes qui ont eu lieu dans l’île, celles de 2016. Nombreuses sont les collectivités à avoir fêté le 20 décembre 1848. En revanche, deux d’entre elles se distinguent par l’ampleur de leur action : le Festival Liberté Métisse du Conseil Régional, et les festivités du « 20 *désanm* » de la commune de Saint-Denis. Si la première choisit d’organiser un festival qui n’est pas directement affilié à la date de l’abolition (le festival s’est déroulé du 16 au 18 décembre), la seconde collectivité se positionne sur la date même du 20 décembre. Et les noms pour désigner ces temps sont à l’image des projets menés : d’un côté, il y a un temps festif et essentiellement musical qui met à l’honneur une thématique ponctuelle (en 2016 le thème de « liberté métisse » était globalisant, ou plus exactement *traversant* : « Quand la Chine rencontre l’Afrique ») ; et, de l’autre, il y a l’affirmation du caractère local de la fête (« 20 *désanm* » étant la graphie en *kréol* réunionnais de 20 décembre). Deux postures idéologiques pour renvoyer à une même référence historique, en somme deux postures idéologiques qui disent le rapport qu’entretient chacune de ces deux institutions publiques à la mémoire : « *les individus et les institutions livrent bataille pour décider ce qui va être ou non tradition, ce qui va compter ou non* »¹⁸. Tel est l’enjeu de chacune de ces deux postures : institutionnaliser et par la même tenter de pérenniser une version de la mémoire.

Faire événement dans l'espace public, au-delà des revendications, c'est mettre en branle une poétique de la réappropriation : du lieu, de son histoire et de sa mémoire. C'est se réapproprier l'espace public, pour lui faire dire ses propres vues, avec un langage qui est sien. Pour ceux qui construisent ce projet, comme pour ceux qui y participent ou encore tout simplement pour ceux qui y assistent c'est, par le biais d'un instantané, exprimer un choix. On ne construit, ni ne participe, ni n'assiste de la même manière à la fête d'une même date commémorative selon qu'elle se nomme « *fêt kaf* » ou « *20 désanm* », « fête de la liberté » ou « fête de toutes les libertés », ou encore « liberté métisse ». Puisque, dans chacun des cas, ce n'est pas le même rapport à l'Histoire qui est exprimé.

L'acte même de fêter – ou pas – l'abolition de l'esclavage dans l'île n'est pas neutre, il est engagé au regard de la notion de « devoir de mémoire ». Il porte ainsi, *de facto*, une volonté affirmée de décrire la nature de ses liens avec des territoires séminaux. Dans le cas présent, soit ne vouloir exprimer que l'exclusivité d'un lien avec une « mère patrie » ; soit reconnaître l'existence d'une multitude de liens, connectés à l'histoire coloniale. En somme, Europe ou Europe et zone Océan Indien (Mascareignes, Afrique, Inde, Asie). En ce sens, le 20 décembre, quelle que soit la manière dont il est fêté, correspond à la volonté inhérente non pas à une « communauté d'origine » ou une autre de faire valoir son identité,



20 désanm, Saint-Denis, La Réunion

Photo : © Gael Ayanville de Saint-Denis (2014)

mais davantage à des communautés de pensées de se reconnaître dans un discours soit généralisant et imprécis, en somme globalisant (celui de la Nation), soit dans la spécificité de constructions régionales, c'est-à-dire un discours « localisant », situant cette communauté de pensée dans un temps et dans un espace déterminé.

Les différentes constructions des festivités du 20 décembre à La Réunion relèveraient par conséquent du discursif. Les « 20 décembre » seraient avant tout des « événements discursifs »¹⁹ : soit qu'ils viennent coller au récit d'une Nation ; soit qu'ils portent en eux la distinction de la narration de la Nation et de l'une de ses composantes. Ce que Homi K. Bhabha désigne par une « dissémi-nation »²⁰, le fractionnement d'une identité nationale non pas en vue de sa division, mais en vue de la valorisation de sa diversité, à

plus forte raison lorsque celle-ci a été/est niée dans sa construction historique. Ce n'est par conséquent pas la négation d'un lien séminal unique qui est à l'œuvre, mais c'est la renégociation du rapport à la multiplicité des liens. L'événement qui a lieu dans l'espace public, s'il correspond à un désir, correspondrait davantage à un désir de se dire soi, de construire son propre discours sur soi, plutôt qu'à un désir de faire date. Il correspondrait alors davantage à une nécessité, la nécessité de revendiquer la part d'exception régionale qui existe au cœur même d'un ensemble national, comme ce fut le cas, aussi, en Guyane.

Stéphane Hoarau

Chercheur associé au Laboratoire de recherche sur les espaces Créoles et Francophones (EA LCF) de l'Université de La Réunion.

Directeur du Développement Culturel de la ville de Saint-Denis de La Réunion

Fêter une date régionale, s'affirmer dans un contexte national : la fêt kaf à l'île de La Réunion

NOTES

1- Ho Hai Quang, *Esclavage et engagement à La Réunion et à Maurice*, La Réunion, Poisson Rouge, 2016.

2- Yvan Combeau, *Une décolonisation française, l'île de La Réunion 1942-1946*, La Réunion, Océan Éd., 2006.

3- Françoise Vergès & Carpanin Marimoutou, *Amarres, Créolisations indio-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 8.

4- *Idem*. p. 13.

5- Claude Gilbert & Guy Saez, *L'État sans qualités*, Paris, PUF, 1982, p. 10.

6- *Idem*

7- *Idem*

8- Prosper Eve, *Le 20 décembre 1848 et sa célébration à La Réunion : du déni à la réhabilitation (1848-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 208.

9- Sur la question de l'émergence du terme « *kaf* », qui serait une « stigmatisation postérieure à l'abolition » des affranchis originaires d'Afrique, voir : Philippe Bessière, *Vingt décembre : le jour où La Réunion se souvient*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 101.

10- Guillaume Samson, Benjamin Lagarde et Carpanin Marimoutou, *L'Univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, La Réunion, Dynamique de Recherche en Ethnomusicologie de l'Océan Indien, 2008.

11- Stéphane Hoarau, « Le moring, danse réunionnaise de combat », in *Mondes Francophones*, EU, 2010. <<http://mondesfrancophones.com/espaces/periples-des-arts/le-moring-danse-reunionnaise-de-combat/>>

12- Stéphane Hoarau, Préface de : Christian, Zistoir Kristian. *Mes-aventures : Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*, France, K'A, 2009.

13- Ivan Jablonka, *Enfants en exil, Transfert de pupilles réunionnais en métropole (1963-1982)*, Paris, Seuil, 2007.

14- Françoise Vergès, *Le Ventre des femmes*, Paris, Albin Michel, 2017.

15- « Toute la dimension historique de l'événement », in *Journal de l'île de La Réunion*, 18 décembre 1994, p. 8.

16- Robert Gauvin, « La Réunion... heureux pays qui n'a pas d'histoire ! (1) », in *DPR974*, 2014. <<https://dpr974.wordpress.com/2014/12/29/la-reunion-heureux-pays-qui-na-pas-dhistoire-1/>>

17- Selon la terminologie de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

18- Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard / Le Monde Diplomatique, 2000, p. 38.

19- Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007 (1994), p. 61.

20- *Idem*, pp. 223-266.

LE RITE CARNAVALESQUE

TOUJOURS RECOMMENCÉ, ENTRE TRANSGRESSION ET SÉDITION

Michel Agier

Qu'est-ce qui définit le carnavalesque ? Peut-on identifier des scènes, des moments ou des états qui relèvent du genre carnavalesque ? Un régime de pensée naît à partir d'un décalage ; les mêmes qualificatifs reviennent dans toutes les descriptions du carnaval : baroque, paradoxal, rire et dérision ; profusion de parodie et grotesque. Quelque chose est nécessaire pour créer l'espace et le moment rendant possible l'événement du carnaval : un déplacement, un décentrement, un dédoublement du réel sont nécessaires. Pour qu'il y ait carnaval, il faut que soient tracées une rupture pré-liminaire et une limite, instituant ensemble l'espace-temps et la condition liminaires du rite carnavalesque.

Le besoin de rupture rituelle et de désordre entendu comme espace hors de l'ordre social quotidien, et en cela propice à l'imagination libérée, s'incarne déjà dans les fêtes populaires pré-carnavalesques de l'Antiquité grecque, de l'Empire romain et du Moyen Âge européen : dans les inversions sexuelles et hiérarchiques des Fêtes des fous, dans les saturnales romaines avec leurs masques, leurs transgressions d'autorité et leur roi burlesque sacrifié à la fin de la fête, dans l'extase et l'ivresse des Bacchanales (ou Dionysies dans les rites grecs), dans les mascarades de cerfs, ânes, et hommes en femmes défilant lors des calendes (*calendae januariae*) qui marquaient durant plusieurs jours le passage hésitant, ralenti, d'un cycle annuel à l'autre... Dans toutes ces fêtes, rurales et urbaines, on trouve les prémisses païennes du carnaval européen. Celui-ci apparaît officiellement dans le calendrier catholique au XI^e siècle en prenant place, mais toujours de forme non canonique, à la veille du carême. Le carême

est la quarantaine d'abstinence, sexuelle et alimentaire, de pénitence et d'ascèse qui précède et permet la renaissance qui rappellera pour chacun la résurrection de Pâques. Il s'ouvre à l'instant précis où se termine le mardi gras, exutoire des désirs, lieu des excès et catharsis collective avant le retour à l'ordre social chrétien que marque le jour sombre et triste des Cendres.

DES FRONTIÈRES À TRANSGRESSER

Mais, autant qu'un espace-temps en rupture, la liminarité instituée par le carnaval est un état de soi, du corps et de l'environnement. Si, au Brésil, c'est le *samba* qui symbolise et entraîne le carnaval, c'est la syncope qui définit le samba : rupture de rythme, la syncope accompagne et marque le coup de rein – le *semba* en langue bantoue, terme qui au Brésil a donné son nom à la danse (*samba*, encore appelé *umbigada*,

littéralement le coup de nombril). Plus généralement, les percussions marquent bruyamment, et parfois brusquement, ce geste fondateur de rupture, rassemblement et ouverture d'un temps nouveau. Les groupes carnavalesques « afro » insistent sur ce point : le *surdo* au Brésil est le tambour le plus grave, celui qui marque le pas (il est appelé à Bahia *marcação* parce qu'il donne la cadence), il envahit et domine toute la sonorité des groupes afro-bahianais à partir des années 1970-1980, à peu près en même temps qu'en Guadeloupe les « groupes à peaux » se font les héritiers revendiqués du tambour Gwo-Ka. Le groupe Ilê Aiyê à Bahia en 1974, et Akiyo en Guadeloupe en 1978, imposent dans la rue la force de la percussion grave fortement cadencée, syncopée, en la faisant ressembler de plus en plus à une marche contre l'oppression des Noirs par les Blancs, sous l'esclavage et jusqu'au présent. Le Gwo-Ka, c'est à la fois la musique, les danses, les rythmes associés aux chants violents ; le tambour rappelle la révolte du marronnage, aujourd'hui tout un symbole. Contemporains, ils marquent une décennie, les années 1970, où la politique et les arts de rue se mirent à dialoguer de façon très directe, très explicite, ces deux groupes ont été porteurs d'une agitation culturelle qui a irradié dans le champ politique : Ilê

“Dans toutes ces fêtes, rurales et urbaines, on trouve les prémisses païennes du carnaval européen.”

“L’espace carnavalesque permet ce dédoublement de soi : une séparation rituelle avec l’environnement social.”

Aiyê est à l’origine du Mouvement culturel noir au Brésil, comme le carnaval d’Akiyo a initié le « *Mouvman Kiltirel Gwadeloup* ». Du point de vue de l’efficacité rituelle, on peut donc se demander si la syncope carnavalesque n’est pas la condition qui permet au sujet carnavalesque d’exister corps et âme en rupture contre les assignations identitaires de la vie ordinaire.

En outre, avec les tambours des groupes à peaux, en Guadeloupe, au milieu du défilé un personnage porte un seau d’encens, il gambade en avant et en arrière, il saute de toutes parts pour chasser les mauvais esprits qui menacent les carnavaliers dans leur défilé. On retrouve là une des figures « endiablées » qu’on trouve dans les carnivals de Colombie ou du Brésil. La présence multiple de la figure du diable, libérée de la morale oppressive qui l’a fait ainsi nommer, est chargée de la fonction symbolique de mise en relation des univers sacré et séculier, ludique et ordinaire, féminin et masculin. Il est ce qui fait lien. Ouverture et rencontre des chemins, confusion des genres et des rôles, l’Exu endiablé de Bahia, ou le/la Touloulou de Guyane, créent ensemble cette image de transgression et d’ambiguïté que l’espace-temps liminaire du carnaval autorise voire appelle comme sa figure emblématique.

Reste la question partagée par tous ces mouvements, vacarmes et figures de l’envers : le carnaval serait-il finalement une inversion cathartique, limitée dans le temps et l’espace, et à ce titre ne ferait que reproduire les systèmes de domination que semblent transgresser les personnages et chants du rituel pendant le temps bref de la fête carnavalesque ? Si l’on peut faire l’hypothèse d’une dimension séditeuse du carnaval, c’est parce qu’elle ouvre la réflexion vers une autre manière de dire le sens : un sens social, celui de la transformation de l’ordinaire à partir du rituel, même si dans

les récits individuels, la fonction cathartique semble dominer l’expérience d’avoir été pour un moment hors de soi.

Comme l’historien Michel De Certeau l’a fait pour parler de la culture populaire en général, nous pouvons considérer une double propriété du carnaval. Il est à la fois un « espace polémologique » (celui qui se charge de la critique sociale) et un « espace utopique » (celui qui crée un autre possible « par définition miraculeux »). Cette ambivalence enrichit la compréhension générale des rapports entre culture et politique. Ainsi, le carnaval « afro » de Bahia s’est-il formé au Brésil dans les années 1970 comme un espace de contestation : se considérant rejetés par la société raciale blanche, ses inventeurs ont voulu rejeter les Blancs du sein de leur carnaval « afro ». Le récit qu’en donnèrent vingt ans plus tard les leaders du groupe Ilê Aiyê, à l’origine de ce mouvement, mettait en évidence cette contestation raciale qui correspondait à une période globale, avec les mouvements pour les droits civiques aux États-Unis et les contestations de l’apartheid en Afrique du Sud. Et, au Brésil, des mouvements se déployaient dans le Sud du pays, à São Paulo, avec des mouvements émergents comme le Mouvement Noir Unifié (MNU). Cette dimension de lutte contre la discrimination raciale est très forte au début, c’est le moteur polémique et le sens social. Mais très rapidement, pour légitimer cette contestation raciale et aussi parce que leur invention s’inscrit dans un certain héritage culturel (celui des écoles de samba autant que des « familles-de-saint » du candomblé – le culte afro-brésilien), un monde propre est formé, une « famille Ilê Aiyê » ou un « monde noir » pour reprendre les deux auto-désignations les plus fréquemment utilisées. Tout à la fois, ce monde est carnavalesque et déborde l’espace carnavalesque proprement dit. Le fait de dire par exemple « nous sommes les

Africains à Bahia », comme l’ont fait les carnavaliers du groupe afro Ilê Aiyê lors de sa première apparition au carnaval en 1975, a été une manière de dire « nous créons notre propre monde ». L’espace carnavalesque permet ce dédoublement de soi : une séparation rituelle avec l’environnement social, une frontière temporelle pendant les cinq jours de carnaval. En dehors du temps ordinaire, un monde est créé dans lequel les choses changent radicalement par rapport à la réalité des relations raciales. Cette construction utopique a été particulièrement forte dans le cas de Bahia. Le désir d’imaginer un autre monde, un monde merveilleux (« miraculeux » comme dit De Certeau) dans lequel les relations se seraient complètement inversées, a été important. Mais cette rupture carnavalesque a débordé le carnaval dans ses limites spatiales et temporelles. Plus encore, dans le cas du carnaval afro-brésilien, l’espace « polémologique » est devenu politiquement et médiatiquement polémique. Comme le groupe afro Ilê Aiyê n’a pas voulu de personnes blanches dans son défilé de carnaval, les journaux ont écrit : « Ilê Aiyê est raciste, dans un pays comme le Brésil c’est inimaginable ». Les premiers participants et les jeunes des quartiers noirs, soutiens enthousiastes du groupe carnavalesque, voulurent faire plus que réagir à la discrimination raciale, en imaginant une performance rituelle – le « monde noir » – qui se prolonge au-delà du moment carnavalesque.

C’est ainsi que le carnaval est d’emblée perçu comme un problème ; dans la fusion des sens qui le composent, il est toujours à la limite de l’implosion : d’un côté, il appelle le désordre et invite à la rupture d’avec l’ordinaire, invite aux jeux toujours risqués de l’inversion, de l’excès ou de la dérision ; mais d’un autre côté, il appelle tout autant la mise en ordre face à ses débordements prévisibles, plus généralement face au risque séditeux, celui qui verrait la parodie rituelle basculer dans un vrai renversement de l’ordre... On se souvient à Trinidad des soulèvements carnavalesques de 1881 et 1884, les émeutes des Cannes brûlées (*Canboulay Riots*) qui virent des affrontements sanglants entre les carnavaliers joueurs de bâton et les policiers.

RECOMMENCER, RENAÎTRE

Face à l'existence toujours éphémère du carnaval (qui « meurt » à chaque fin de fête), la répétition chaque année de son renouveau par d'autres changements (de thèmes) et d'autres irruptions (de personnages et de masques inattendus), permet de reproduire un cadre de création esthétique et politique à distance des hiérarchies sociales et raciales ordinaires, à distance aussi de sa propre transformation en cadre ordinaire dé-ritualisé et transformé en produit strictement spectaculaire et commercial – aux seules fins de promotion touristique, par exemple. Ce contexte rituel renouvelé peut durer quelques heures (le temps d'un défilé), quelques jours (la « semaine de carnaval » au Brésil), voire quelques semaines (dans certains carnivals des Caraïbes qui débutent le 6 janvier avec la « fête des rois »). La temporalité de la rupture peut varier, mais son rappel dans le temps rend possible l'inscription longue et la reproduction élargie – à l'échelle de la culture d'une ville ou d'un pays – de cet espace de liberté : c'est ainsi que les villes de Binche, Venise, la Nouvelle-Orléans, Rio de Janeiro, Salvador de Bahia ou Barranquilla, pour ne citer que celles-là, sont devenues des villes-de-carnaval, ce moment de dédoublement rituel s'étant calé dans leurs calendriers urbains et dans leur identité de ville, unique. Mais cette reproduction élargie, urbaine, et l'inscription identitaire voire institutionnelle et économique qui l'accompagne parfois (comme à Nice ou Rio) suscitent elles-mêmes un désordre et un renouveau sur ses marges. La figure irrévérente de l'*entrudo* (« carême entrant » ou « petit carnaval ») doit encore s'immiscer dans la procession quand elle est devenue, au fil du temps, officielle pour devenir à son tour l'esprit et le lieu du carnavalesque faisant irruption et désordre dans le défilé trop surveillé et désenchanté.

Trois conditions nécessaires et suffisantes peuvent être prises en considération pour reconnaître le dispositif rituel particulier qui définit ce qui est carnavalesque et qui peut éventuellement s'immiscer dans d'autres processions pour les « carnavaliser » ou qui peut faire naître

“Il arrive qu'une communauté de l'instant soit créée et vécue à ce moment-là, dans ce dispositif carnavalesque.”

d'autres carnivals. En premier lieu, une liminarité rituelle doit être constatée dans l'espace et le temps, définissant les limites entre un avant et un après, entre un intérieur et un extérieur, et créant ainsi la possibilité d'une invention esthétique et politique en dehors des relations sociales ordinaires. Cette liminarité permet la manifestation d'actes ou de personnages rituels qui, revenant chaque année mais toujours renouvelés, répètent et incarnent cette rupture créatrice d'avec le quotidien. En deuxième lieu, un sens social est produit, décrivant le lien étroit entre le carnavalesque et le quotidien dont il se sépare et se distingue, selon une relation que l'on a souvent décrite comme une inversion des identités, mais qu'il est plus exact et inclusif d'aborder sous l'angle du déplacement, de la transgression et du dédoublement. C'est la présence immanente du social dans le rituel qui explique les transformations continues (des thèmes et des personnages) de celui-ci ; il y a ainsi une relation dialogique, un lien fort, mais qui peut être conflictuel, entre le social et le rituel. Enfin, en troisième lieu, un « matériel » symbolique, c'est-à-dire un ensemble de formes esthétiques et d'artefacts dont le masque est le modèle, sont nécessaires pour mettre en œuvre le sens social et le soi dédoublé dans le cadre rituel. Tous les éléments de ce matériel symbolique n'ont pas le même pouvoir de signifier, mais tous sont issus de la même recherche de sens qui définit la performance : des créations pour soi (ou nous), et face aux autres. Ce matériel est mis en mouvement : la marche, le défilé, la danse collective et mobile, l'occupation de la rue, sont les formes de mise en scène et mise en mouvement du masque et des corps déguisés au travers desquels se réalisent la mascarade et le carnaval.

Certes, les attitudes de chaque carnavalier et carnavalesque sont uniques, car la liberté – même circonscrite, provisoire et surveillée dans cet espace-temps-là – laisse à chacun sa signature particulière, son propre « théâtre vécu » pour reprendre l'expression par laquelle l'ethnologue et poète Michel Leiris décrivait le rituel.

Mais ce dispositif carnavalesque est sans doute nécessaire pour que, chez chaque participant, un état de soi autre, liminaire lui-même, non ontologiquement mais contextuellement, puisse se produire. Tout comme il faut la « mise en transe » pour que la transe de possession ait lieu, il faut aussi le dédoublement carnavalesque pour que s'ouvre un espace de dédoublement de soi.

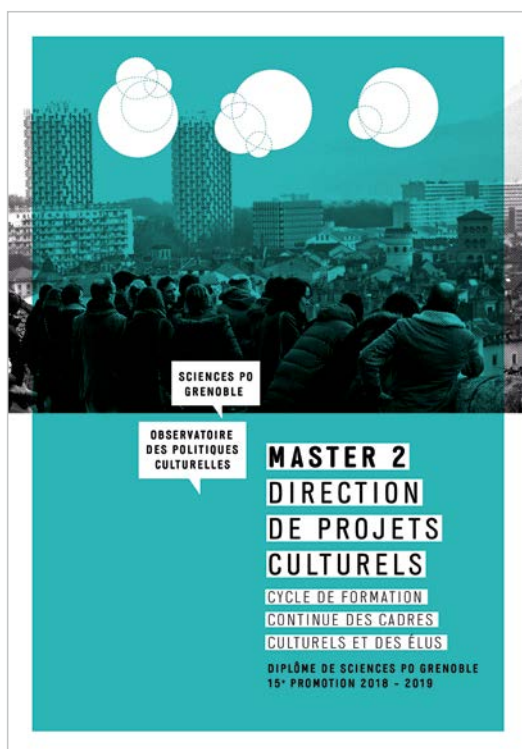
Il arrive qu'une communauté de l'instant soit créée et vécue à ce moment-là, dans ce dispositif carnavalesque. Ressentie comme telle, communautaire, elle est aussi éphémère, dans cette rencontre rare entre soi, les autres, et un symbole médiateur – mot, image, ou totem –, comme peut l'être par exemple l'Afrique-symbole dans certains carnivals du Brésil et des mondes américains et antillais. Cette communauté de l'instant, hédoniste et non-communautariste, est aussi, dans tous les carnivals et mascarades où elle se met en scène et se vit, une communauté en mouvement, et cela au sens littéral. Car tout est toujours procession, ronde et défilé, rien n'est statique, les masques eux-mêmes bougent, et leur seule expression parfois semble décrire le mouvement en train de se faire.

Michel Agier
Anthropologue.

Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

RECRUTEMENT DE LA PROMOTION 2018-2019 MASTER 2 DIRECTION DE PROJETS CULTURELS

Cycle de formation continue des cadres culturels et des élus
Diplôme de Sciences Po Grenoble



- Une formation itinérante et transversale axée sur les politiques de la culture et le développement culturel territorial
- 12 semaines sur 2 ans
- Des sessions itinérantes, selon les années :
France : Grenoble, Lyon, Paris, Nantes, Marseille, Lille, Bordeaux
Europe et International : Bruxelles, Tanger, Glasgow, Berlin, Helsinki, Cracovie, Montréal

Objectifs : accroître les capacités des participants à conduire une action ou une politique dans une logique de service public et d'intérêt collectif.

Thématiques :

- Gouvernance territoriale et action publique
- Politiques culturelles : du local à l'international
- Conduite de projets culturels
- Écosystèmes culturels et créatifs

Intervenants : plus de 120 intervenants : enseignants-chercheurs, experts, professionnels de la culture et d'autres secteurs, fonctionnaires territoriaux et de l'État, artistes, en France et à l'étranger.

Après le Master :

- Un réseau dynamique de 800 professionnels
- Un tremplin pour une évolution professionnelle : changement de secteur ou prise de responsabilité

Date limite de dépôt des candidatures : 15 septembre 2017

En savoir plus :

Observatoire des politiques culturelles :
+33(0)4 76 44 95 05
formations@observatoire-culture.net et www.observatoire-culture.net

BIBLIOGRAPHIE

QUELLE ÉVALUATION POUR LA CULTURE ?

Évaluer les politiques publiques de la culture, Yann Nicolas, Olivier Gergaud, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 2017, 240 p., ISBN : 978-2-11-128-159-2, 12 €.

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque co-organisé en 2015 par le ministère de la Culture et plusieurs laboratoires de recherche. Les deux premières études présentées évaluent l'impact économique de dépenses d'un équipement ou d'un événement sur un territoire.

Trois chercheurs ont cherché à mesurer l'impact économique des festivals et des villes labellisées capitales européennes de la culture au travers de leur capacité d'attraction. À partir des recherches effectuées sur Google, ils ont analysé l'origine géographique des visiteurs potentiels ayant cherché durant une dizaine d'années des informations relatives à ces événements. Les résultats font apparaître que la majeure partie des visiteurs ont dû être originaires des territoires environnant de ces événements. Ceux-ci n'auraient attiré qu'un volume limité de dépenses extérieures, ce qui tendrait à minorer leur supposé impact économique.

Une seconde étude mesure l'impact économique local de l'annulation des festivals d'Avignon et d'Aix-en-Provence, en juillet 2003, par leur fréquentation hôtelière. On a ainsi comparé le nombre de nuitées d'hôtel du Vaucluse à celles des années précédentes et suivantes. S'il s'avère que la baisse des nuitées françaises a bien été réelle, elle a été compensée par une hausse parallèle à Avignon des nuitées étrangères : le maintien partiel du *off*, des efforts de promotion et l'attrait touristique de ce territoire peuvent en être la cause. Économiquement parlant, ces annulations n'ont donc pas produit la catastrophe redoutée.

Sont exposées ensuite trois **évaluations de l'impact de « la réponse graduée »**, ce rappel à la loi mis en place dans le cadre de la loi Hadopi (2009) pour lutter contre les échanges illicites d'œuvres protégées par le droit d'auteur, sur Internet.

Une première étude interroge son efficacité du point de vue de **la perception des internautes**. Une analyse (2012) auprès d'internautes montre que près d'un sur deux déclare avoir fréquenté au moins une fois des plateformes illégales. Les mécanismes de détection mis en place s'avèrent méconnus, avec de ce fait une surévaluation du risque réel d'être détecté. Mais il semble par ailleurs qu'il y ait un effet dissuasif des avertissements reçus par l'entourage.

Des approches empiriques cherchent ensuite à évaluer les effets redistributifs de la loi Hadopi sur le marché des films en salle. On observe une augmentation de la demande vers les films américains (beaucoup plus sujets au piratage en ligne que les autres films) aux dépens des films français.

Une économiste américaine a évalué par une méthode expérimentale un **programme d'éducation musicale au collège** mis en œuvre dans plusieurs écoles défavorisées du Texas. Le programme privilégie l'apprentissage par l'expérience plutôt que par la pédagogie traditionnelle, ainsi que l'engagement des élèves et leur lien à l'école. La recherche porte sur les relations de causalité entre ce programme et la fréquentation scolaire, voire l'amélioration des résultats des élèves concernés.

Trois économistes danois ont démontré, dans le cadre d'un programme européen, **l'influence de la politique fiscale** (réduction de taux de TVA) **comme levier pour soutenir les consommations culturelles**, y compris numériques, surtout dans les catégories sociales les plus élevées. Il ressort que l'efficacité d'une politique fiscale gagne à s'articuler avec une vraie politique culturelle.

BRÈVE

MÉDIAS, CULTURE ET NUMÉRIQUES. APPROCHES SOCIOÉCONOMIQUES

Gérôme Guibert, Franck Rebillard, Fabrice Rochelandet, Paris, Armand Colin, 2016, 237 p., ISBN : 978-2-200-61454-6, 18,90 €.

Cet ouvrage questionne le devenir de la culture à l'ère numérique, au prisme d'une analyse socio-économique fine des pratiques et stratégies des acteurs en présence – de la participation des publics aux positionnements des firmes transnationales.

D'un côté, les possibilités du numérique permettent la multiplication d'initiatives individuelles participant à la création, l'édition et la diffusion de biens culturels et médiatiques. De l'autre, nombre de biens médiatiques et culturels transitent par des plateformes, pour la plupart détenues par une poignée de firmes internationales. Une ambivalence qui pose avec d'autant plus d'acuité la question de la diversité culturelle et du pluralisme de l'information. Dans quelle proportion celui qui détient les algorithmes parviendra-t-il à contrôler et diriger l'attention des internautes ? Les réseaux sociaux contribueront-ils à créer des échappatoires ou bien seront-ils des vecteurs de conformisme ? Une foule de questions encore à défricher sur un sujet récent et mouvant.

S'ensuit la présentation d'**évaluation de trois dispositifs culturels** :

- *Pass Cultura*, un système de chèques culture pour les moins de 25 ans en Corse, avec un taux d'usage par rapport aux chèques édités se situant à 51 % ;
- *Démos*, un dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale. Concernant cette évaluation, Cécile Martin¹ insiste sur l'articulation entre la définition de la commande, la réalisation de l'évaluation et les usages pouvant en être faits.
- *Art en partage*, un dispositif nantais d'action culturelle de proximité pour rapprocher les habitants du fait artistique.

Dans un autre registre, Jean-Pierre Saez² propose une **approche historique de l'évaluation** des politiques culturelles et souligne combien les évaluations ont soulevé des malentendus, notamment quand prédominent des indicateurs de performance de l'usage des fonds publics, conduisant parfois à l'inflation d'indicateurs économiques, alors que les études qualitatives ou longitudinales³ sont rares.

Le sociologue Emmanuel Wallon analyse l'écart entre l'évolution du cadre évaluatif national et **les pratiques d'évaluation des politiques territoriales** en région. Le différentiel se cristallise sur la participation (mobilisation des acteurs concernés), les contrôles de gestion (audit de politique publique) ou les questions politiques (choix des experts, méthodologie ou livraison de certaines données).

Devant les résultats des études présentées, à savoir le peu d'effet économique constaté ou encore le peu d'efficacité de la loi Hadopi, la sociologue Catherine Veyrat-Durebex, lors de la synthèse de ce colloque, se demande si la politique culturelle, plutôt que d'être évaluée au regard d'objectifs extérieurs (l'économie ou l'emploi) ne devrait pas être évaluée davantage selon ses propres objectifs, plus symboliques (liberté, bien-être des publics, créativité)... mais plus difficilement mesurables.

Si la complexité de certains modèles économiques exposés rend parfois ce livre un peu hermétique, il s'avère fort instructif malgré tout quant à l'état actuel de l'économie de la culture.

François Deschamps

*Directeur général adjoint de la Commune nouvelle d'Annecy
Chargé de la culture*

Quelle évaluation pour la culture ?

NOTES

1- Directrice des études à l'OPC

2- Directeur de l'OPC

3- Évaluation répétée sur une longue période de temps

BRÈVES

AVENTURE DE L'ESPRIT

L'inventaire général du patrimoine culturel, Cahiers du patrimoine, Lyon, Éditions Lieux Dits, 2016, 232 p., 978-2-3621-9143-5, 25 €.

Ce bel ouvrage constitue les actes du colloque sur l'inventaire général qui s'est tenu en novembre 2014 à Paris, au moment du 50^e anniversaire de sa création et des 10 ans de sa décentralisation, l'inventaire relevant depuis 2004 de la compétence des régions. Le champ de l'inventaire s'est considérablement élargi ces dernières décennies et l'ouvrage évoque sa place dans l'élaboration des politiques publiques, le rôle de la recherche et de la valorisation des connaissances. La problématique territoriale est particulièrement abordée, notamment autour de la question de la valorisation des patrimoines dans le développement des territoires, des articulations avec d'autres politiques dans le domaine culturel et les autres secteurs d'action publique, dans un contexte renouvelé (notamment avec la récente loi sur la liberté de création, l'architecture et le patrimoine). Alimenté par les contributions de nombreux professionnels, chercheurs, élus et prenant appui sur une diversité d'exemples en France et à l'étranger, l'ouvrage est richement documenté et illustré, ce qui le rend très agréable à feuilleter.

PARTICIPATION ET MÉDIATION(S). NOUVEAUX REGARDS POUR DE NOUVEAUX ENJEUX

Danielle Pailler, Caroline Urbain (dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, 266 p., ISBN : 978-2-343-08302-5, 26 €.

Partant du constat que les évolutions du champ culturel repositionnent le public non plus seulement comme un récepteur de l'offre mais comme un potentiel producteur et prescripteur de contenus, cet ouvrage s'intéresse aux nouvelles formes de médiations (ascendantes, horizontales, circulaires...), interroge leur sens, leurs objets et les complémentarités possibles entre celles-ci.

Dans sa partie introductive, il compare les paradigmes de la démocratisation culturelle et de la démocratie culturelle, analyse le glissement de l'un vers l'autre ainsi que les synthèses possibles entre les deux approches, explorant notamment la notion de *citoyenneté culturelle* comme un enjeu favorisant de nouvelles médiations.

S'appuyant sur l'étude de différents dispositifs en France et au Québec, les auteurs analysent l'impact du numérique sur les formes de médiations et de participations. Puis, ils observent la manière dont les acteurs s'adaptent aux nouveaux enjeux : en quoi et comment les institutions culturelles, les lieux de spectacle vivant, les grands événements, les structures artistiques ou les acteurs sociaux sont-ils appelés à développer des médiations émergentes ? L'ouvrage propose enfin d'ouvrir l'analyse par l'étude de médiations spécifiques au Maroc et en Pologne.

BIBLIOGRAPHIE

QUE RECOUVRE LE TERME DE « CULTURE » POUR LES FRANÇAIS ?

Les représentations de la culture dans la population française [CE-2016-1] Jean-Michel Guy, Paris, ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, septembre 2016, 16 p., <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Les-representations-de-la-culture-dans-la-population-francaise-CE-2016-1>.

« Que recouvre le terme de « culture » dans l'esprit des Français, quelles sont les représentations spontanées qui lui sont associées et à quels registres renvoient-elles ? » C'est la question qui a été posée auprès d'un échantillon de 1 500 personnes représentatives de la population française. L'enjeu étant de mieux cerner ce que recouvre ce terme de « culture », que tout un chacun utilise de manière courante mais dont on s'aperçoit très vite que s'il fait consensus, il renvoie dans un même temps à une pluralité de conceptions.

Parmi les résultats les plus significatifs de l'étude : 99 % des personnes interrogées ont une réponse positive à donner et seul 1 % donnent une réponse à connotation négative ; une vision extensive de la culture s'est imposée au fil du temps et elle traverse tous les groupes sociaux ; le spectre du champ culturel s'il fait consensus est aussi à géométrie variable ; la polysémie l'emporte et ce n'est pas moins de 28 registres qui peuvent être déclinés (ceux attendus et habituels où le terme de culture est associé au savoir, à la connaissance, aux arts, au divertissement, aux loisirs mais aussi ceux plus inattendus ou marginaux qui lient la culture au présent, à l'actualité, à la science, etc.). L'ensemble de ces registres permet de définir la culture au travers de valeurs, de lieux, de pratiques, et pointe une distribution sociale différente de celle à laquelle on aurait pu s'attendre. En effet, si dans les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français l'origine sociale reste déterminante, pour les conceptions de la culture cette influence se révèle largement moins prégnante. L'étude amène ainsi à dégager quatre grands types de conception de la culture (chacun étant détaillé) : le libéralisme culturel (tout est culturel), l'éclectisme critique (tout est potentiellement culturel, selon certains critères), le classicisme (le champ culturel n'est pas extensible) et l'attitude contestataire (la vraie culture est ailleurs).

En marge des résultats spécifiques de cette étude, qui viennent compléter et infléchir ce que l'on sait déjà du rapport que la population française entretient avec la culture¹, il est aussi tout à fait intéressant de voir la manière dont les interviewés se sont appropriés au fil du temps les définitions des experts, et comment les catégorisations des enquêtes sont aussi intégrées dans leurs réponses. En effet, la structure du questionnaire (qui débute par une question ouverte et se poursuit avec des questions à choix) montre bien une variation des réponses selon que l'interviewé puise dans ses opinions et ressources propres, ou qu'il se positionne au regard des réponses qu'on lui propose. Cela interroge dès lors sur la manière pour les chercheurs d'étudier les représentations de la culture et les pratiques dites culturelles quand leur pluralité et variabilité (dans les faits et dans les discours, dans le temps et selon les contextes) amènent à reconsidérer les résultats produits.

Si, au début des années 2000, le colloque organisé par le DEPS sur les équipements culturels pointait déjà les limites des approches quantitatives, et engageait une analyse critique des catégories qui tendent à réifier l'observation sociologique², les résultats de cette étude sur les conceptions de la culture confirment la nécessité de poursuivre ce travail critique. Depuis les premières enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, les lignes ont beaucoup bougé, au regard des transformations des mondes de l'art et de l'offre culturelle, mais tout autant avec les transformations de la vie quotidienne, des effets générationnels, un autre rapport au temps, le passage au numérique, etc. Autant d'éléments qui, à l'échelle individuelle et des groupes, dans le cadre des espaces privés, publics, réels ou virtuels transforment la « culture » et nécessairement le rapport que nous entretenons avec elle.

Sylvia Girel

Maitre de conférences Hdr Aix Marseille Univ, CNRS, LAMES, Aix-en-Provence

Que recouvre le terme de « culture » pour les Français ?

NOTES

1- À ce propos voir la dernière publication des *Chiffres clés 2017. Statistiques de la culture et de la communication*, Paris, la Documentation française, 2017, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2017>.

2- Voir *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Olivier Donnat, Sylvie Octobre (dir.), Paris, DEPS, 2001, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-archives/Travaux-du-DEP-1992-2006/Les-publics-des-equipements-culturels.-Methodes-et-resultats-d-enquetes-TdD-27>.

LE COSMOPOLITISME ESTHÉTIQUE-CULTUREL DES JEUNES

Les cultures juvéniles à l'ère de la globalisation : une approche par le cosmopolitisme esthétique-culturel, Vincenzo Cicchelli, Sylvie Octobre, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture et de la Communication, 2017, 20 p.

« Les œuvres et contenus culturels circulent de manière croissante dans le monde et contribuent à façonner des répertoires et des goûts juvéniles désormais internationalisés », la diversité de l'offre dans tous les domaines de création (cinéma, musique, littérature, séries télévisées...) et sa très large diffusion, produisent, en effet, auprès des jeunes générations l'émergence d'une forme de cosmopolitisme esthétique-culturel.

Ce cosmopolitisme, loin d'être homogène et uniforme se décline suivant cinq configurations. Ces dernières peuvent être déclinées « à partir du degré d'internationalisation des consommations et préférences, du mode linguistique de consommation (français ou langue originale), ainsi que des imaginaires globaux et des valeurs qui leur sont associés ». Ainsi, les jeunes interrogés (1 600 personnes âgés de 18 à 29 ans) se répartissent-ils entre :

- le cosmopolitisme involontaire (sans intentionnalité particulière, 34 % des jeunes interrogés) ;
- le cosmopolitisme sectoriel (engagement significatif dans un domaine culturel en particulier, la lecture, 32 % des jeunes interrogés) ;
- le cosmopolitisme principal (engagement significatif et ouverture générale à une diversité de domaines culturels, 17 % des jeunes interrogés) ;
- la préférence culturelle nationale (avec une forme de rejet de ce qui n'est pas français, en français, 11 % des jeunes interrogés) ;
- l'impossible cosmopolitisme (avec une mise en retrait significative de tout ce qui est international, étranger, 6 % des jeunes interrogés).

Chacune de ces formes de cosmopolitisme est détaillée dans l'étude et ce, à l'appui des résultats produits grâce aux questionnaires (157 questions portant sur cinq thèmes principaux : les consommations médiatiques, les imaginaires esthétiques et culturels, les compétences linguistiques, les mobilités et les sentiments d'appartenance, l'intérêt à l'égard de certains pays) et à la réalisation de 43 entretiens approfondis. L'ensemble des résultats qualitatifs et quantitatifs permet de montrer que « les consommations culturelles des jeunes leur confèrent des ressources et des compétences et dessinent des rapports au monde contemporain variés où le cosmopolitisme ordinaire devient une norme inclusive de bon goût générationnel ».

Parmi les éléments qui favorisent et tendent à ancrer durablement ce cosmopolitisme, on notera comme élément extérieur la globalisation de la culture et, comme effets directement liés aux jeunes générations le multiculturalisme (plus fréquent aujourd'hui), la mobilité (plus développée : voyageuse, étudiante, professionnelle).

L'analyse croisée des différentes configurations de cosmopolitisme et la mise en perspective des résultats avec des critères sociodémographiques, conduit *in fine* à s'interroger sur les variations sociales observées et fait émerger une stratification des goûts. Interviennent aussi dans cette stratification le niveau de diplôme, le lieu d'habitation, le genre, autant d'éléments que l'étude montre par différents graphiques et tableaux.

Toutefois, si certains des résultats vont dans le sens de ce à quoi on pouvait s'attendre (plus les consommations sont intenses, plus les goûts sont diversifiés et plus le cosmopolitisme est fort), les facteurs de mobilité et de compétence linguistique « présentent des effets plus contrastés » différents de ceux présumés.

BRÈVE

L'ART N'A QUE FAIRE DES LISIÈRES... CYCLES DE RENCONTRES « CULTURE ET MÉDICO-SOCIAL » RHÔNE-ALPES 2014-2015

Séverine Legrand (dir.), Michel Kneubühler (coord.), Genouilleux, La passe du vent, 2016, 472 p., ISBN : 978-2-84562-298-2, 15 €.

Cet ouvrage rassemble une série d'interventions et de discussions menées entre 2013 et 2015 dans le cadre de séminaires et de groupes de réflexion sur le programme « Culture et santé » en Rhône-Alpes, qui a succédé à « Culture à l'hôpital » et s'est ouvert au secteur médico-social. Comment élargir les interventions artistiques et culturelles à ce secteur, en prenant en compte son hétérogénéité et sa singularité ? Comment construire un projet sur un territoire et dans le temps long, qui fasse sens pour l'individu, le collectif et l'institution ? Comment impliquer différents acteurs dans la construction d'un projet ?... Telles sont quelques-unes des problématiques abordées dans l'ouvrage. Les contributions d'intervenants issus de secteurs variés (artistique, culturel, sanitaire, médico-social, représentants d'usagers, agents de l'État et des

Par exemple, les jeunes les plus voyageurs (six voyages et plus) figurent souvent dans la configuration « l'impossible cosmopolitisme » (x 3,5), et le fait d'avoir vécu ou d'être né à l'étranger favorise, contre toute attente, surtout l'appartenance au groupe de « l'impossible cosmopolitisme » ; on note encore que « *le jeu des variables sociodémographiques présente [...] certains effets contradictoires : le fait d'avoir un niveau de diplôme supérieur au bac plutôt qu'inférieur au bac par exemple diminue la probabilité d'appartenir à l'impossible cosmopolitisme (divisée par près de sept) mais favorise la préférence nationale (x 2,1) plutôt que le cosmopolitisme involontaire, dont la forme devrait correspondre aux effets attendus du capital culturel lié au diplôme* ».

En conclusion, comme d'autres études récemment publiées par le DEPS, on observe que si le jeu des facteurs sociaux a toujours sa place pour comprendre les pratiques des jeunes, dans un même temps d'autres facteurs deviennent prégnants et tendent à façonner les goûts et préférences, à transformer et infléchir les échelles de légitimité, signalant des mutations assez significatives, durables, dans le rapport des jeunes à la culture par rapport aux générations qui les précèdent. « *Cela invite à réfléchir à l'éducation cosmopolite* » et « *dessine de nouveaux territoires pour l'éducation artistique et culturelle*. »

Sylvia Girel

Maitre de conférences Hdr Aix Marseille Univ, CNRS, LAMES, Aix-en-Provence

BRÈVES

LA COOPÉRATION ENTRE PROJETS DE MUSIQUES ACTUELLES

Enjeux, freins et facteurs facilitants, FEDELIMA, Nantes, Édition Seteun, 2016, 84 p., <https://volume.revues.org/4914#tocto1n4>.

La dernière étude de la FEDELIMA observe les tendances à la coopération dans le secteur des musiques actuelles, analysant les facteurs de réussite et d'échec à travers plusieurs études de cas territoriales. Ce secteur semble avoir toujours été traversé par une culture de la coopération, son socle de valeur reposant sur l'éducation populaire, l'économie sociale et solidaire et une lutte collective pour la reconnaissance. En parallèle, la tension concurrentielle est bien réelle entre structures. De plus, le contexte d'augmentation constante de l'offre et de restriction des subventions publiques entraîne de plus en plus souvent une injonction à la mutualisation de la part des collectivités territoriales. Partenariat, mutualisation, fusion sont autant de formes coopératives observées dans cette étude qui propose une typologie en fonction de l'ampleur et de l'intensité des coopérations entre projets, des dynamiques positives et des freins. Cette étude est une mise en lumière documentée et très instructive pour aider à contourner les difficultés rencontrées au cours de ces processus.

THÉÂTRE ET PSYCHANALYSE

Regards croisés sur le malaise dans la civilisation, Christiane Page, Carolina Koretszy, Laetitia Jodeau-Belle (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2016, 334 p., ISBN : 978-2-35539-215-3, 27 €.

Dès les premières élaborations de la théorie psychanalytique, Freud emprunte le terme de « autre scène » au théâtre pour qualifier l'inconscient et décrire le rêve comme un travail psychique de remaniement sur la matérialité même du langage. Car c'est bien à partir de la question de la parole que se nouent les rapports nombreux et féconds entre théâtre et psychanalyse, à travers son incapacité à tout dire, à travers sa traversée des corps, et dans la capacité qu'ont théâtre et psychanalyse, chacun à leur manière, d'exposer le malaise dans la civilisation. Riche de contributions de psychanalystes, de spécialistes des études théâtrales, et d'entretiens avec de nombreux metteurs en scène, l'ouvrage décrypte ce que la psychanalyse a su puiser aux sources du théâtre antique et Renaissance en particulier, mais aussi aux sources du théâtre contemporain. Freud et Lacan confirmeront dans leurs travaux l'antériorité d'un savoir non-académique de l'artiste sur la théorie psychanalytique. Une littérature que les nombreux metteurs en scène interrogés revisitent dans des pratiques qui témoignent de ce que la psychanalyse fait au théâtre aujourd'hui.

HISTOIRE DE LA POLITIQUE CULTURELLE QUÉBÉCOISE

La culture : un capital à faire fructifier, Regards sur l'action publique, Gérald Grandmont, Montréal, Presses HEC Montréal, 2016, 204 p., ISBN : 978-2-9808602-7-0, 40 \$.

Nul n'était mieux placé que Gérald Grandmont pour donner une histoire de la politique culturelle québécoise après trente années d'engagement au ministère de la Culture du Québec. Le livre sera très utile aux lecteurs soucieux de comparaisons internationales, même si une certaine connaissance du Québec est indispensable à sa pleine compréhension. Ainsi le récit débute-t-il avec les années 1920, au motif que l'intervention de l'État ne date pas de la création du ministère des Affaires culturelles en 1963 mais qu'elle prend racine dans les générations précédentes. Si ce choix est *a priori* intéressant, le survol des noms et des œuvres est trop rapide pour que le lecteur étranger puisse en comprendre les enjeux. Il n'en va pas de même pour la suite, qui paraît plus familière au lecteur frotté de culture administrative française.

Le livre entre dans le vif du sujet avec une étude de la professionnalisation du secteur des arts (1970-1985) puis de ce que Grandmont appelle une « politique industrielle » de la culture (la formule n'est-elle pas excessive ?) jusqu'en 2000. On y voit les étapes d'une croissance administrative, et le détail de ses politiques sectorielles – du livre aux musées, des arts vivants au patrimoine. La fondation de sociétés d'État paraît alors essentielle, et si ce modèle fait l'objet d'une double page, le lecteur aurait néanmoins souhaité davantage d'informations à propos de la gouvernance néo-libérale de la décennie 1980 – les exemples anglo-américains ne sont-ils pas à l'arrière-plan ? Quant aux quinze premières années du XXI^e siècle, Grandmont y voit une redéfinition du champ culturel entre rapport au citoyen, exercé en particulier au plan local, et industries créatives.

Grandmont évoque non sans nostalgie le fondateur du ministère, Georges-Émile Lapalme, et sa vision du Québec comme « phénomène culturel » au seuil de la décennie 1960. Car, par la suite, la dimension réduite du ministère l'aurait rendu incapable de porter une perspective claire entre soutien aux arts et politique de la culture, entre simple gestion culturelle et intelligence du devenir culturel d'une collectivité. Cette histoire passablement chaotique est rythmée par les livraisons successives de rapports, en forme de « livres blancs » ou autres, qui fournissent autant de scénarios pour l'action. Malgré les efforts pédagogiques de l'auteur pour en préciser les contours et l'influence, cette littérature grise, largement citée ici, demeure d'une lecture ingrate. Heureusement, l'évocation de phénomènes artistiques qui se sont révélés autrement décisifs dans l'histoire de la société québécoise vient à l'occasion enrichir le panorama. Grandmont cite l'importance du *Refus global*¹ (1948) dans le rejet de la tradition « Beaux-arts », ou bien la montée du nationalisme québécois dans les années 1960-1970 avec *Les Belles Sœurs* (1968), cette pièce de Michel Tremblay devenue patrimoine de l'identité québécoise.

Comme dans beaucoup de réflexions québécoises sur la culture, l'œuvre philosophique et sociologique de Fernand Dumont² est

ici fort présente. Grandmont emprunte plus ponctuellement à Fernand Harvey³ et à Pierre-Michel Menger pour leurs analyses respectives des politiques publiques au Québec et en France. Mais il perce l'armure en évoquant d'entrée de jeu l'émotion ressentie à la disparition d'Augustin Girard et de Roland Arpin⁴, ses deux maîtres. L'admiration portée au second, dont il reprend le manifeste pour le développement institutionnel et territorial de la culture – contre le libre jeu d'une économie libérale –, fut largement partagée par sa génération. Quant au français Girard il incarnait la figure idéale d'un chargé de la prospective que Grandmont souhaitait dupliquer au sein du ministère québécois.

Grandmont ne veut ni donner un manuel d'histoire culturelle au sens de l'école française, ni livrer un rapport de plus sur le futur d'une administration : il y a chez lui une volonté testamentaire, et militante. Mais les limites de ses combats semblent se dessiner avec la perspective qu'il évoque après d'autres d'un Québec coupé en trois, entre un Montréal multi-ethnique, où les nouveaux arrivants ne participent pas du tout ou presque de la culture québécoise, un « monolithisme culturel blanc francophone » et enfin des périphéries marquées « des signes de rejets d'une forme de diversité ». Curieusement, l'auteur n'évoque à cet égard aucune piste d'avenir, sauf à souligner justement le poids croissant des villes, en passe de devenir des acteurs aussi importants que le gouvernement en matière de financement public de la culture.

Dominique Poulot

Professeur d'histoire culturelle du patrimoine
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Histoire de la politique culturelle québécoise

NOTES

- 1- Manifeste artistique publié en 1948 qui remet en question les valeurs traditionnelles.
- 2- Sociologue québécois
- 3- Sociologue et historien québécois
- 4- Ancien sous-ministre à l'éducation puis à la culture du Québec



**LA REVUE EST DIFFUSÉE
EN LIGNE SUR**



CAIRN . INFO

**Retrouvez tous les numéros et hors-séries
de l'Observatoire depuis le n°32 (2007)
sur Cairn.info**

En version gratuite :

- ▶ Résumé du dossier
- ▶ Sommaires
- ▶ Les numéros 32 à 41 à télécharger
et les 4 premiers hors-séries
- ▶ Editos et bibliographies
- ▶ Les premières lignes de tous les articles.

En version payante :

- ▶ La consultation des articles pdf en version
numérique : 3 € l'article
- ▶ L'achat de numéros en version électronique :
12 € le numéro
- ▶ L'abonnement aux numéros papier et l'accès
à tous les numéros en ligne : 37 €

à signaler

Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècle, *Philippe Poirrier et Bertrand Tillier* (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 336 p., 25 €.

Confiscation : des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité, *Marie-José Mondzain*, Paris, les Liens qui libèrent, 2017, 224 p., ISBN : 979-1020904690, 18,50 €.

Actes du congrès national de l'ANDEV. Éducation, culture et territoires : comment articuler les politiques éducatives et culturelles ?, Aix-en-Provence, Weka, 2016, 214 p., ISBN : 978-2-7337-0990-0.

Contribution à une histoire de la modernité musicale. Le festival Angers, Musiques du XX^e siècle (1983-1990), *Cédric Thénard*, Paris, L'Harmattan, 2016, 399 p., ISBN : 978-2-343-10841-4, 35 €.

Le tournant patrimonial, *Christian Hottin et Claudie Voisenat* (dir.), Paris, ministère de la Culture et de la Communication et Éditions de la MSH, 2016, 330 p., ISBN : 978-2-7351-2254-7, 27 €.

Slam une poétique. De Grands Corps Malade à Boutchou, *Camille Vorger*, Paris, Presses universitaires de Valenciennes, 2016, 308 p., 978-2-251-44586-1, 23,50 €.

« **La démocratie participative dans les politiques culturelles métropolitaines : quel changement dans la conduite des politiques publiques ?** », *Pierre Miglioretti*, Lyon, *Metropoles* n°19, 2016.

La musique au cœur de l'État. Regards sur l'action publique de Marcel Landowski, *Guy Saez* (dir.), Turriers, La Documentation française, 2016, 191 p., ISBN : 978-2-110102-50-8, 18 €.

Il n'y a pas d'identité culturelle, *François Jullien*, Paris, L'Herne, 2016, 104 p., ISBN : 978-2851978295, 7,50 €.

Demain l'école d'art, Actes des assises nationales des écoles supérieures d'art, Dijon, Les presses du réel, 2016, 416 p., ISBN : 978-2955787403, 13,50 €.

« **Les publics in situ et en ligne** », *Culture et recherche*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, n°134, Hiver 2016-2017, 95 p., ISSN : 0765-5991.

Le Grand Gâchis culturel, *François de Mazieres, Olivier Le Naire*, Paris, Albin Michel, 2017, 216 p., ISBN : 978-2226396129, 15 €.

La mise en culture des friches industrielles, *Françoise Lucchini* (dir.), Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, 297 p., ISBN : 979-1-0240-0460-0, 29 €.

Le théâtre de Jean-Claude Grumberg. Mise en pièces de la question juive, *Jean Caune*, Lormont, Le bord de l'eau, 2016, 202 p., ISBN : 978-2-3568-7460-3, 22 €.

La lente féminisation des professions culturelles, Marie Gouyon, Frédérique Patureau, Gwendoline Volat, 2016, 20 p., <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2016/La-lente-feminisation-des-professions-culturelles-CE-2016-2>.

« **Ma radio** ». **Attachement et Engagement**, *Hervé Glévaec*, Paris, Éditions INA, 2017, 122 p., ISBN : 978-2-86938-246-6, 6 €.

Crowdfunding, industries culturelles et démarche participative. De nouveaux financements pour la création, *Laurent Creton, Kira Kitsopanidou*, Paris, Peter Lang, 2016, 191 p., ISBN : 978-2-87574-368-8, 36 €.

L'Hybridation des mondes. Territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation, *Luc Gwiazdzinski*, Grenoble, Elya Éditions, 2016, 344 p., ISBN : 979-1091336079, 20 €.

La Scène

LE PREMIER MAGAZINE
DES PROFESSIONNELS DU SPECTACLE



- Le métier
- Diffusion / production
- Lieux / festivals
- Politiques culturelles
- Financements
- Équipements
- Carrières
- Pratique...

NOUVEAU

2 suppléments gratuits



→ Par abonnement

→ En librairie

www.lascene.com

ÉGALEMENT TÉLÉCHARGEABLE SUR



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, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel /

Françoise Benhamou / Luis Bonet /

Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin /

François Deschamps / Aurélie Doulmet /

Vincent Guillon / Bertrand Legendre /

Cécile Martin / Raymonde Moulin /

Philippe Mouillon / Bruno Péquignot /

Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet /

Thomas Vasseur / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : © Christophe Raynaud de Lage

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :

Michel Agier, Jean-Jacques Aillagon, Christine Albanel, Christian Bernard, Jean Blaise, Fazette Bordage, Bouèb, Nicolas Canova, François Deschamps, Jules Desgoutte, Aurélie Doulmet, Bénédicte Dumeige, Camille Faye, Aurélie Filippetti, Baptiste Fuchs, Sylvia Girel, Pascale Goetschel, Stéphane Hoarau, Olivier Ihl, Alice-Anne Jeandel, Hélène Monin, Emmanuel Négrier, Fleur Pellerin, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Juliette Pinard,

Dominique Poulot, Jean-Pierre Saez, Jean-Marie Songy, Myriam Stoffen, Catherine Tasca, Benoît Thiebergien, Jacques Toubon, Catherine Trautmann, Thomas Vasseur, Elsa Vivant, Benoît Vreux.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix
Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675 (imprimé)

N°ISSN : 2553-615X(en ligne)

Dépôt légal, 3^e trimestre 2017

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.

Annulé ! Jules Desgoutte / Agilité et créativité des festivals Benoit Thiebergien / **Le festival, ses publics et l'économie de la création** Emmanuel Négrier / **La Zinneke : faire ville ensemble à travers les différences** Myriam Stoffen / **Inscrire l'événement dans l'espace et le temps** Nicolas Canova / **Théâtre de rue : désir de gaieté, sentiment d'insécurité, esprit de liberté** Jean-Marie Songy / **L'art au temps du terrorisme. Lettre à My.** Benoit Vreux / **Fêter une date régionale, s'affirmer dans un contexte national : la *fête kaf* à l'île de La Réunion.** Stéphane Hoarau / **Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition** Michel Agier / **Quelle évaluation pour la culture ?** François Deschamps / **Que recouvre le terme de « culture » pour les Français ?** Sylvia Girel / **Le cosmopolitisme esthétique-culturel des jeunes** Sylvia Girel / **Histoire de la politique culturelle québécoise** Dominique Poulot.



© Christophe Raynaud de Lage
Tricyclique Dol, Festival d'Aurillac 2016