**BÉROT Vanessa**

Université Bordeaux Montaigne
UFR Humanités
Master Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels
Mention études littéraires et ingénierie

# PROJETS CULTURELS PARTICIPATIFS DANS L'ESPACE PUBLIC : QUELLE MISE EN ŒUVRE DES DROITS CULTURELS DANS LES ARTS DE LA RUE ?

@Sylvie Bosc

*Sous la direction de Monsieur Germinal Climent,*
*directeur de l'espace Bonnefoy (Toulouse)*

2014-2015

**BÉROT Vanessa**

Université Bordeaux Montaigne
UFR Humanités
Master Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels
Mention études littéraires et ingénierie

# PROJETS CULTURELS PARTICIPATIFS DANS L'ESPACE PUBLIC : QUELLE MISE EN ŒUVRE DES DROITS CULTURELS DANS LES ARTS DE LA RUE ?

*Sous la direction de Monsieur Germinal Climent,*

*directeur de l'espace Bonnefoy (Toulouse)*

2014-2015

# REMERCIEMENTS

À Germinal Climent pour son accompagnement bienveillant, ses conseils avisés et sa précieuse disponibilité dans l'encadrement de ce mémoire.

À Philippe Saunier-Borrell et Marion Vian pour m'avoir offert une très belle opportunité d'observer des projets participatifs sur le terrain et avoir nourri de leurs interrogations ma propre réflexion sur la mise en œuvre des droits culturels.

À toute l'équipe de Pronomade(s), Coraline Bergerault, Clotilde Collier, Michel Farré, Bernard Garotin, Françoise Laffont, Lucie Lagarrigue et Vincent Marie, pour leur accueil et leur sympathie.

À tous les artistes et professionnels, plus particulièrement Julie De Muer, Floriane Facchini et Prisca Villa, croisés pendant ce stage qui m'ont apporté des réponses et soulevé de nouvelles questions.

À Céline Blanché, Valentine Boé, Martine Buton, Béatrice Carme, Michel Delbos, Jean-Louis Eschen, Malia Louis et Prisca Villa, pour avoir pris le temps de répondre à mes questions.

À Hélène Marie-Montagnac et tous les étudiant-e-s du chantier sur les droits culturels pour ces beaux moments de palabre et d'apprentissage collectif.

À Caroline Melon et Filaretos Vourkos pour m'avoir amenée sur le chemin des utopies concrètes.

# SOMMAIRE

INTRODUCTION.....5

I.) DU DROIT À LA CULTURE AUX DROITS CULTURELS : LES ARTS DE LA RUE À TRAVERS L'ÉVOLUTION DES POLITIQUES CULTURELLES EN FRANCE.....11

1) La démocratisation culturelle, un modèle à l'œuvre depuis cinquante ans.....11

2) Les droits culturels : pour une refondation des politiques culturelles et un nouvel élan pour le secteur des arts de la rue.....19

3) Derrière Le Hublot, Pronomade(s) en Haute-Garonne et l'Usine: trois projets culturels distincts, une même volonté d'inscription territoriale.....31

II.) LES ENJEUX DÉMOCRATIQUES DE LA PARTICIPATION : LES PROJETS CULTURELS PARTICIPATIFS COMME OUTILS DU MIEUX VIVRE ENSEMBLE ?.....40

1) Typologie des projets participatifs : un seul terme, de multiples réalités.....40

2) Des effets proportionnels aux degrés d'implication : de l'instrumentalisation à l'émancipation des participant-e-s.....54

3) La co-construction : une méthode complexe mais nécessaire pour répondre à l'exigence démocratique des projets culturels.....69

III.) LES DROITS CULTURELS : UNE BALISE INDISPENSABLE POUR LA MISE EN ŒUVRE DES PROJETS PARTICIPATIFS.....78

1) Les incidences esthétiques des projets participatifs sur la création artistique....78

2) Bousculer les représentations et faire évoluer les pratiques professionnelles...91

3) Le droit de participer à la vie culturelle: une « responsabilité partagée » .....101

CONCLUSION .....111

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE .....114

TABLE DES ANNEXES .....125

TABLE DES MATIÈRES .....126

# INTRODUCTION

> « L'émergence simultanée, dans des contextes géographiques et socio-culturels très différents, de réalisations de formes identiques – alterconsommation, monnaies locales, coopératives de travail et d'habitat, formes participatives de démocratie – constitue par bien des aspects un phénomène inédit à commencer par son ampleur. L'étendue de ces mobilisations et de ces changements de modes de vie est difficilement mesurable mais l'ensemble de ces mouvements concerne probablement plusieurs millions de personnes dans le monde. (…)
>
> C'est ce désir de réinventer le monde autour de soi, de manière pragmatique et sans véritable cadre de référence politique, qui caractérise aujourd'hui ce foisonnement d'initiatives à la base de nos sociétés. (…)
>
> Ce sont peut-être les prémices du futur qui émerge et qui s'organise. »[1]

En réponse aux discours alarmistes, les nombreux exemples de (r)évolutions décrits par Bénédicte Manier sont la preuve évidente que le sentiment de crise que nous connaissons est en fait le reflet d'une dynamique générale de profonds bouleversements socio-économiques. Nos sociétés sont en mutations, portées par l'aspiration de citoyen-ne-s du monde entier à un monde plus juste, plus solidaire, plus humain. Les alternatives développées par la société civile mettent en avant la nécessité d'une économie plus collaborative, et d'une démocratie plus participative, basées sur une éthique du partage. Et la remise en question des modèles de production et de consommation construits au XXème siècle concerne tous les domaines de la société. Dans un tel contexte global, le secteur culturel, lui aussi « en crise », s'interroge et cherche à renouveler un modèle que certains estiment à bout de souffle. Fondées sur une logique d'accès à la culture, les politiques culturelles françaises se trouvent aujourd'hui bousculées par l'émergence des droits culturels, annoncés comme le nouveau paradigme nécessaire aux politiques publiques. Définis dans la Déclaration de Fribourg rédigée en 2007 par le Groupe d'experts internationaux du même nom, ils réaffirment les droits énoncés dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1948 et développent les principes établis dans la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'UNESCO de 2001.

Comme les autres droits de l'Homme, les droits culturels sont « universels, indivisibles et interdépendants » et expriment « l'exigence de la dignité humaine. »[2] Ils

[1] MANIER Bénédicte, *Un million de révolutions tranquilles*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2012, 324 p. Extraits diffusés au cours du spectacle « Do not clean » de la compagnie Komplex Kapharnaüm, création 2015.

garantissent à chaque individu, et sans aucune discrimination, le droit de vivre son identité culturelle « comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité. »[3] L'approche des droits culturels oblige donc à adopter une définition élargie, et distincte de celle communément répandue en France, du terme « culture » recouvrant « les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement. »[4] Les droits culturels remettent donc les personnes au centre et défendent l'idée que chaque personne est porteuse d'une culture qu'elle s'est elle-même constituée au travers de multiples références culturelles. Ils posent la nécessité d'une reconnaissance réciproque des personnes et encourage le développement de leurs capacités et le partage de leurs ressources. Ils se décomposent en huit droits dont l'effectivité est garantie par les acteurs publics : « identité et patrimoine culturels, référence à des communautés culturelles, accès et participation à la vie culturelle, éducation et formation, information et communication, coopération culturelle. »[5]

Encore marginale et mal connue des acteurs culturels il y a quelques mois, la notion de droits culturels s'est retrouvée au cœur de l'actualité avec l'adoption de l'article 103 de la loi NOTRe (Nouvelle Organisation Territoriale de la République) y faisant clairement référence : « La responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005. »[6]

Proposé par un groupe de sénatrices écologistes, l'amendement s'est vu adopté en première lecture de la loi au Sénat, avant d'être supprimé par l'Assemblée Nationale, suscitant de vives réactions de la part des défenseurs des droits culturels accusant les députés d'incohérence administrative (la France ayant déjà ratifié les textes internationaux sur la diversité culturelle) et de feindre l'ignorance. Pour le rapporteur de la Commission Culture de l'Assemblée et celui de la loi NOTRe, les droits culturels ne pouvaient être mentionnés dans la loi puisqu'« identifiés dans aucun texte à l'heure d'aujourd'hui »[7], oubliant ainsi que les droits culturels font partie des droits humains fondamentaux énoncés dès 1948. Dans une tribune publiée dans *l'Humanité* le 17 février dernier, quinze personnalités du monde politique et culturel ont appelé les députés à faire preuve de courage et à ne pas céder à la pression des opposants à l'amendement, rappelant que garantir le droit de chacun-e d'être

---

[2] GROUPE DE FRIBOURG, Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, adoptée à Fribourg le 7/05/2007, [en ligne], disponible sur https://www.fidh.org/IMG/pdf/fr-declaration.pdf (consulté le 30/08/15). Voir l'annexe n° 1 p 117

[3] Ibid

[4] Ibid

[5] Ibid

[6] Article 103 de la Loi NOTRe [en ligne], disponible sur http://www.mariechristineblandin.fr/les-droits-culturels-enfin-reconnus/ (consulté le 30/08/15)

[7] Voir la lettre ouverte de Jean-Michel Lucas à François Hollande [en ligne], disponible sur http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasimir (consulté le 30/08/15)

reconnu-e dans son égale dignité était le meilleur rempart contre les extrémismes.[8] C'était en effet un peu plus d'un mois après les attentats qui ont fait dix-sept victimes les 7 et 9 janvier et mis plus de quatre millions de personnes dans la rue deux jours plus tard pour défendre la liberté d'expression et le « vivre-ensemble ». Même si l'amendement a été préparé avant les attentats, le contexte dans lequel les débats se sont tenus a tristement rappelé le rôle fondamental de la culture dans la construction d'une société plus unie et pacifiée et l'urgence de « refonder de manière plus démocratique la légitimité de l'engagement public en faveur des arts et de la culture » pour reprendre les termes de la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture). Finalement réintroduit en seconde lecture au Sénat, l'article 103 sur les droits culturels est définitivement validé le 2 juillet 2015 par l'Assemblée Nationale.

Cette victoire des partisans des droits culturels marque une étape importante dans l'évolution des politiques culturelles françaises dans la mesure où les collectivités ont désormais la responsabilité de veiller à ce que les projets culturels financés par de l'argent public sur leur territoire soient conformes aux droits culturels. Pourtant, comme le souligne Jean-Michel Lucas[9], l'amendement n'a qu'une valeur normative et ne donne aucune orientation pour mettre en œuvre les droits culturels. Cette difficulté à cerner les modalités pratiques et à concrétiser les idéaux de dignité et de liberté rappelés dans les textes est sans doute ce qui empêche le plus les professionnels de la culture de s'emparer des droits culturels- si l'on met de côté bien sûr la rupture idéologique avec celles et ceux qui persistent à réduire la culture à la création artistique… Jugés trop intellectuels et pas assez précis, les droits culturels souffrent d'un défaut de connaissance approfondie et d'un manque d'appropriation des responsables et des acteurs des politiques culturelles, alors même que certains y présentent la réponse à leur quête de sens. Conscients des limites de leurs actions, inscrites dans une logique de démocratisation culturelle, de nombreux professionnels cherchent en effet à développer des projets remettant en cause l'approche traditionnelle des publics et tentent de travailler sur le lien entre culture et société. En s'inscrivant dans le contexte des territoires où ils sont implantés, ces opérateurs souhaitent favoriser une participation de la population la plus large possible et (re)donner à la culture une dimension sociale.

Ainsi assiste-t-on depuis plusieurs années à une évolution des pratiques, davantage tournées vers la participation des habitant-e-s à la vie artistique et culturelle, en lien direct avec le développement des principes de la démocratie participative. Nos sociétés, basées sur la représentation des citoyen-ne-s par des hommes et des

[8] Tribune « Qui a peur des droits culturels ? » co-signée par Marie-Christine Blandin, Robin Renucci, Jack Ralite, Catherine Tasca, Sylvie Robert, Brigitte Gonthier-Maurin, Barbara Pompili, Florian Salazar-Martin, Jean-Michel Lucas, Emmanuel Wallon, Jean-Pierre Saez, Valérie de Saint-Do, Nicolas Roméas, et Jean-Michel Le Boulanger, publiée le 17 février 2015 dans *l'Humanité* [en ligne], disponible sur http://www.humanite.fr/qui-peur-des-droits-culturels-565751 (consulté le 30/08/15)

[9] Docteur d'État ès sciences économiques, ancien directeur de la DRAC Aquitaine et conseiller de Jack Lang, Jean-Michel Lucas est aujourd'hui un fervent militant des droits culturels, auteur de *Culture et développement durable* et de nombreux articles sur le sujet disponibles sur son blog [en ligne], sur http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasimir (consulté le 30/08/15)

femmes élu-e-s à qui l'on délègue le pouvoir de décisions, intègrent lentement l'impératif de « démocratiser la démocratie » apparu dès les années 1960. Mais ce n'est qu'en 1992, avec la loi ATR (Administration Territoriale de la République) que la notion de participation de la population aux décisions de la vie locale apparait pour la première fois dans la loi française. La loi du 27 février 2002 sur la « Démocratie de proximité », et la loi ATR 2014 viendront renforcer la reconnaissance d'une nécessaire délibération avec les citoyen-ne-s avec la mise en place notamment de nouvelles instances de concertation. Ces cadres institutionnels restent toutefois insuffisants au vu des réalités observées sur le terrain et notamment de la faible prise en considération des avis des personnes dont la participation se limite souvent à une simple consultation.[10] Mais qu'en est-il de la participation des citoyen-ne-s à la vie culturelle ? Refuser la suprématie d'experts désignés, donner à chacun-e la possibilité de s'exprimer, élaborer et mettre en œuvre des projets de façon collective : les démarches participatives, en vogue dans le secteur culturel, semblent s'inscrire dans ces nouvelles normes d'action qui visent à établir des relations plus horizontales avec les personnes. L'essor des projets culturels impliquant les populations est révélateur d'un mouvement de société qui aspire au changement et à une démocratie réelle mais peut-on seulement les associer à un effet de mode ? Certes, la participation est plus que jamais dans l'air du temps, cependant ne faut-il pas voir dans les projets culturels participatifs le signe d'une transition globale vers une autre façon d'appliquer les politiques culturelles, en lien justement avec la reconnaissance des droits culturels ? Mentionné dans l'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, le « droit de participer à la vie culturelle » est défini ainsi dans l'article 5 de la Déclaration de Fribourg[11] :

> a. Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix.
>
> b. Ce droit comprend notamment :
>
> • la liberté de s'exprimer, en public ou en privé dans la, ou les, langues de son choix ;
>
> • la liberté d'exercer, en accord avec les droits reconnus dans la présente Déclaration, ses propres pratiques culturelles et de poursuivre un mode de vie associé à la valorisation de ses ressources culturelles, notamment dans le domaine de l'utilisation, de la production et de la diffusion de biens et de services ;

[10] « Démocratie participative » in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, 24 juin 2015, [en ligne], disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9mocratie_participative#Les_limites_de_la_d.C3.A9mocratie_participative (consulté le 30/08/15)

[11] Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, op. cit.

• la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits ;

• le droit à la protection des intérêts moraux et matériels liés aux œuvres qui sont le fruit de son activité culturelle.

Le droit de participer à la vie culturelle recouvre ainsi la liberté d'expression, le respect des pratiques culturelles mais aussi la liberté de prendre part à la création. Des droits fondamentaux dont la portée générale et universelle peut sembler difficile à traduire en termes de pratiques professionnelles au quotidien. Peut-on ainsi dire que les projets participatifs, en invitant les habitant-e-s d'un territoire à participer à des démarches artistiques et culturelles, sont une forme de réalisation du droit de participer à la vie culturelle ? Quels sont les enjeux de ces projets pour les opérateurs ou les artistes qui en sont à l'initiative ? Comment ces démarches participatives, en modifiant considérablement les logiques de création, de diffusion et d'action culturelle, impactent-elles le rôle des artistes et celui des médiateurs ? Quelle est la place de l'œuvre artistique et quels effets peut-on observer chez les participant-e-s et sur le territoire ? Les projets participatifs favorisent-ils, comme leurs instigateurs le revendiquent, la création de lien social au service d'un mieux « vivre-ensemble » et peut-on affirmer sans rougir qu'ils participent à la construction d'une société plus juste, plus démocratique ?

Les questions sont nombreuses et d'autant plus complexes que les projets culturels participatifs impliquent généralement de nombreux acteurs et dépendent fortement du contexte dans lequel ils sont mis en œuvre. Pour tenter de dégager quelques réponses, l'observation sur le terrain, au plus près des personnes engagées dans ces démarches, est indispensable. Même si les projets participatifs se sont développés dans toutes les disciplines artistiques, le secteur des arts de la rue apparait particulièrement pertinent du fait de son histoire et de ses spécificités. Difficiles à définir, les arts de la rue rassemblent une multitude d'esthétiques (théâtre, cirque, danse, musique, pyrotechnie, installations plastiques…), de dispositifs (fixe, déambulation, parcours) et de lieux : "on désigne communément par le terme « arts de la rue », les spectacles ou les événements artistiques donnés à voir en dehors des lieux pré-affectés : théâtres, salles de concert, musées… Dans la rue, donc, sur la place du village ou les berges d'un fleuve, dans une gare ou un port et aussi bien dans une friche industrielle ou un immeuble en construction. De la prouesse solitaire à la scénographie monumentale, de la déambulation au dispositif provisoire, de la parodie contestataire à l'événement merveilleux, les formes et les enjeux en sont variés, les disciplines artistiques s'y côtoient et s'y mêlent… " [12] Même si la rue reste importante dans le mythe fondateur du genre, ce qui caractérise les arts de la rue, c'est avant tout la relation de proximité recherchée avec les spectateurs dont la place accordée par les artistes est centrale. Nés il y a quarante-cinq ans environ, les arts de la rue se sont érigés contre les formes théâtrales traditionnelles, jugées trop bourgeoises et élitistes

[12] CLIDIERE, Sylvie, le Goliath, guide annuaire 2005-2006 des arts de la rue et des arts de la piste, Paris, Hors Les Murs, mars 2005

et ont ainsi expérimenté de nouveaux rapports entre les artistes, les territoires et les populations. S'emparant de l'espace public, ils revendiquent leur dimension politique et leur contribution au « vivre-ensemble », et assument fièrement leur image populaire. Il y a donc une forme d'évidence dans les arts de la rue à s'inscrire dans la dynamique des projets participatifs impliquant des habitant-e-s. Et si la participation d'amateurs aux spectacles n'a rien de récent, les créations artistiques construites sur place, à partir du territoire et avec les personnes qui s'y trouvent, font écho au référentiel des droits culturels.

Ainsi, face au besoin ressenti par les professionnels de savoir comment mettre en œuvre les droits culturels et devant les nombreuses questions posées par les projets participatifs, pouvons-nous commencer par étudier ce qui existe déjà en matière de démarches participatives et tenter de voir si l'on peut les inscrire dans le champ d'application des droits culturels. En s'appuyant sur l'observation de divers projets participatifs menés par trois structures labellisées pour les arts de la rue en Midi-Pyrénées (Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) en Haute-Garonne), nous tenterons ainsi de répondre à notre hypothèse : les projets participatifs dans l'espace public s'apparenteraient à une mise en œuvre concrète des droits culturels et plus particulièrement de l'article 5 sur « l'accès et la participation à la vie culturelle » de la Déclaration de Fribourg.

À travers notre étude, nous chercherons à analyser ce que recouvre le terme de participation, les limites voire les écueils de ces démarches, les conséquences sur le statut des artistes et la posture des opérateurs. Nous interrogerons également la responsabilité des élus et la capacité des projets participatifs à inclure les personnes sur un territoire et à valoriser la dimension sociale intrinsèque de la culture. Il ne s'agira pas de juger les projets ou les structures en tant que tel-le-s ou de livrer un guide de bonnes pratiques mais plutôt d'observer un changement des usages professionnels, d'étudier des exemples concrets de projets impliquant des habitant-e-s dans différents contextes (milieux rural et urbain) et de souligner les contradictions voire les tensions rencontrées dans la mise en œuvre de ces projets abordés à travers le prisme des droits culturels.

# I.) DU DROIT À LA CULTURE AUX DROITS CULTURELS : LES ARTS DE LA RUE À TRAVERS L'ÉVOLUTION DES POLITIQUES CULTURELLES EN FRANCE

Même si l'intervention de l'État français dans les affaires culturelles remonte bien avant la Vème République, on considère la création du ministère dirigé par André Malraux comme l'acte fondateur d'une véritable politique culturelle française. Dès lors, l'action publique en faveur de la culture n'aura de cesse de se développer, de se structurer, devenant même un modèle de référence pour les autres pays. La dynamique d'aménagement du territoire des années 1960-1970 verra en effet la construction de nombreux équipements culturels sur les territoires. Mais l'idéologie de démocratisation qui sous-tend cette mise à disposition de moyens financiers et de cadres législatifs sera rapidement remise en question, sans être toutefois jamais abandonnée. C'est à cette époque, et dans un climat général de contestations du pouvoir que les arts de la rue voient le jour, bercés par les idéaux de mai 1968. Pourtant, après dix ans d'existence à la marge des politiques culturelles, l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture en 1981 signe le début de la reconnaissance puis de l'institutionnalisation des arts de la rue. Bien vite, les collectivités territoriales, dont les compétences culturelles se développent au cours des différentes étapes de la décentralisation, feront des arts de la rue un étendard de la « culture pour tous ». Mais depuis le début des années 2000, qui marque le temps fort d'un engagement public en faveur des arts de la rue, la question de l'évolution du secteur reste entière. À moins que les professionnels voient dans l'essor des droits culturels et dans la mise en œuvre de projets de territoire, au plus près des habitant-e-s, un retour aux sources et un nouvel élan nécessaires ?

## 1) La démocratisation culturelle, un modèle à l'œuvre depuis cinquante ans

### 1. La question de l'accès à la culture

Nommé à la tête du ministère des Affaires Culturelles en 1959, André Malraux s'attache à donner la possibilité à tous les citoyen-ne-s de se confronter à l'art, en basant sa politique sur la construction de lieux consacrés à la culture. L'objectif du ministère est de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français. »[13] Avec la création des Maisons de la Culture et des comités régionaux des affaires culturelles, qui

[13] Décret du 24 juillet 1959 créant le ministère des Affaires Culturelles [en ligne], disponible sur http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000299564 (consulté le 30/08/15)

deviendront les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles), Malraux déconcentre les services de l'État pour déployer le service public de la culture en « provinces ». Convaincu du choc esthétique que procurent les œuvres d'art, il développe un discours mystique sur la culture qui éloigne toute tentative d'interférence entre l'œuvre et son destinataire. La vision de l'œuvre est de l'ordre de la révélation et se suffit à elle-même. Il s'agit donc simplement de permettre au maximum de gens d'être en contact avec l'art, considéré comme un moyen de s'élever, et de défendre la création française, outil de rayonnement international et symbole de la grandeur de la nation. La politique culturelle des années Malraux est donc celle d'une démocratisation d'une culture légitime, basée sur l'excellence artistique. Le droit à la culture c'est le droit de pouvoir se nourrir d'œuvres d'art de qualité ; la lutte contre les inégalités d'accès passe donc par une abolition des freins géographiques (irrigation des territoires) et financiers (politiques tarifaires).

Cette conception de la culture et de la mission civilisatrice de l'État a profondément marqué les politiques culturelles françaises. L'aura d'André Malraux était telle qu'il a laissé une empreinte considérable sur ses successeurs. Aujourd'hui encore, on retrouve l'idée de mettre la culture à portée de tous dans la plupart des discours du ministère mais aussi des opérateurs culturels qui ont intégré le référentiel de la démocratisation culturelle. Pourtant, si la politique équipementière de Malraux aura permis la construction de nombreux lieux d'art, encore visibles aujourd'hui, l'idéologie malrusienne aura définitivement installé une vision descendante, sacrée et réductrice de la culture.

Même si les chiffres de fréquentations n'ont cessé d'augmenter avec la multiplication des salles de spectacle, cinémas, bibliothèques, les limites d'une politique axée uniquement sur la multiplication de lieux se sont rapidement fait sentir, et seront confirmées par les premières études sociologiques réalisées dans les années 1970 sur les pratiques culturelles des français[14]. Ainsi, malgré une hausse permanente du nombre de spectateurs, les enquêtes font apparaitre des inégalités sociologiques, plus ou moins fortes selon la pratique, révélant notamment une surreprésentation des classes sociales supérieures dans les lieux de représentation artistique. En 1973 par exemple, seuls 12% des Français interrogés déclaraient s'être rendus au théâtre au cours des douze derniers mois- ils ne sont toujours que 19% en 2008- plus de 70% d'entre eux sont des cadres et plus de la moitié vivent dans Paris.[15] L'idéal de « la culture pour tous » est ébranlé. Les professionnels du monde de l'art se rendent compte qu' « il ne suffit pas d'ouvrir largement les portes pour être ouvert à tous. »[16] Face à ce constat d'insuffisance, pour certains, voire d'échec, pour d'autres, les politiques culturelles vont évoluer et prendre davantage en compte les barrières symboliques qui empêchent les personnes dites « éloignées de la culture » de faire le geste d'entrer dans les lieux qui lui sont dédiée. Remettant en cause les principes de

[14] « Les pratiques culturelles des Français », Départements des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication, [en ligne], disponible sur http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php (consulté le 30/08/15)

[15] Ibid, [en ligne], disponible sur http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/evolution73-08/T12-FREQUENTATION-THEATRE.pdf (consulté le 30/08/15)

[16] LIOT, Françoise (sous la dir.), *Projets culturels et participation citoyenne, Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, 2010, Collection Animation et Territoires, p 29

Malraux, la création de postes de médiateurs culturels, aura pour but d'essayer de faire venir d'autres publics en les accompagnant dans leur découverte et compréhension des œuvres : « la figure du médiateur culturel émerge de cette nécessité éthique et citoyenne de partager les œuvres avec le plus grand nombre, et conjointement, elle affirme que le rapport aux œuvres n'est pas essentiellement de l'ordre de la révélation ou du choc, comme le pensait André Malraux. »[17] L'enjeu est de convaincre celles et ceux qui pensent que l'art n'est « pas pour eux » en travaillant leurs conditions d'accueil et de réception de l'œuvre (rencontres et ateliers de pratiques avec les artistes, visites des coulisses, répétitions commentées…). Plus récemment les « écoles du spectateur » et la mise en œuvre d'une politique d'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) visent à donner à tous les enfants la possibilité de « se constituer une culture personnelle riche et cohérente tout au long de leur parcours scolaire »[18] et tentent ainsi de lutter contre les déterminismes sociologiques au nom de l'égalité des chances.

Les politiques culturelles françaises se développent donc sur une logique de suppression des freins à l'accès aux œuvres artistiques : aménagement du territoire pour lutter contre les disparités géographiques, politiques tarifaires pour lutter contre les inégalités économiques, efforts d'adaptation des lieux pour les personnes handicapées, mise à disposition de moyens de transports pour lutter contre les inégalités en termes de mobilité et développement de la médiation culturelle pour lutter contre les barrières psychologiques. Pourtant dès la fin des années 1960, certains critiquent l'intervention du ministère de la Culture et dénoncent un système de reproduction des élites.

## 2. L'émergence des arts de la rue : culture légitime *versus* culture populaire ?

> « À ceux qui prônent « l'art pour l'art », les arts de la rue répondent « les arts quelque part et pour tous ceux qui s'y trouvent. » [19]
>
> Pierre Prévost

Si les mouvements de mai 1968 ont profondément bouleversé la société française, ils ont également favorisé l'émergence des arts de la rue dans un contexte de révoltes et de rupture avec les traditions. Bercée par les idéaux libertaires de

[17] SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2011, p 10

[18] « L'éducation artistique et culturelle », Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, [en ligne], disponible sur http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.html (consulté le 30/08/15)

[19] Éditorial de Pierre Prévost, ex-président de la Fédération Nationale des Arts de la rue in *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, mémento n°7, Hors Les Murs juillet 2012, p 9

l'époque, influencée par la contre-culture américaine et éprise d'un sentiment de liberté, une jeune génération d'artistes décide alors, comme le peuple, de descendre dans la rue : « les salles de spectacles sont désertées ; rues, usines et universités occupées sont les véritables champs d'un théâtre qui rêve d'une élaboration différente de la culture et d'un rapprochement avec un public populaire. Rejetant les dogmes de l'esthétique dominante, ces compagnies optent pour l' « art action », au plus proche de la vie. »[20] Contre une culture académique et élitiste diffusée dans les lieux consacrés, se développe ainsi le genre du théâtre de rue dont l'ambition est d'ouvrir les portes, au sens propre comme au figuré, en créant des formes populaires visant la conscientisation et l'émancipation des populations. Pour les pionniers, jouer dans la rue est donc avant tout un acte politique, un symbole de contestation du pouvoir et du théâtre bourgeois dont il prend le contrepied.

Ainsi les troupes vont-elles bousculer les codes de la représentation et chercher à désacraliser le rapport à l'art et la culture. Faisant fi de toutes les conventions, elles suppriment le « quatrième mur » qui sépare virtuellement les artistes des spectateurs et développent une tradition d'interpellation et d'échanges avec eux : « les arts de la rue ont fait de l'abolition du « quatrième mur » et de l'adresse directe les premiers leviers de mise en œuvre d'une relation de proximité avec le public. » De plus, l'absence d'obscurité modifie le rapport et par conséquent les ressentis de chaque côté : « contrairement à la salle, les visages des spectateurs de rue ne sont pas cachés. En rue, acteurs et spectateurs se voient, parfois très nettement lorsqu'ils sont proches. Le face-à-face des arts de la rue est un face-à-face en pleine lumière. » Les artistes ne font donc pas semblant d'être seuls « sur scène » et prennent en compte la présence et les réactions du public, ce qui tend à renforcer le sentiment d'adhésion et d'implication des spectateurs.

S'inspirant des modèles dramatiques de l'Antiquité et du théâtre Shakespearien, le théâtre de rue se fonde donc sur la proximité et la participation du public et expérimente de nouveaux dispositifs qui intègrent les spectateurs dans le spectacle et suffisent parfois à faire œuvre car ce qui compte « c'est de trouver comment parler au public. »[21] En investissant les espaces publics et le quotidien des gens, les artistes de rue entendent répondre à la question de l'accessibilité à leur manière et permettre un élargissement des publics, notamment en faveur des classes populaires, quasi-absentes des salles de spectacle à l'époque. Comme le résume Anne Gonon : « historiquement la démarche affirmée vers la population se lit comme une tentative de renouveler les modes d'action d'une démocratisation culturelle essoufflée à travers une double approche : jouer partout et, ce faisant, rendre l'art accessible à tous ; jouer différemment, en l'occurrence transgresser la frontière séparant acteurs et publics. »[22] Dans un sens, les arts de la rue sont les précurseurs d'un travail relationnel qui vise à supprimer la distance avec les artistes : « le projet des arts de la rue, dans leur rapport initial à la population, est politique et audacieux. Il s'agit de créer les conditions d'une possible relation à autrui, d'une confrontation à la diversité, quand tout dans la société conduit à l'entre-soi social, économique et

[20] GABER, Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Paris, Éditions ici et là, 2009, p 25
[21] Propos de Pierre Sauvageot cités par Anne GONON in *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, Éditions L'entretemps, 2011, Carnets de rue, p 127
[22] Ibid, p 82

culturel. »[23] En faisant irruption dans la vie des passants, ils prétendent toucher des personnes qui n'osent pas franchir les portes d'un théâtre et banalisent donc la présence de l'art et des artistes dans la cité.

Les arts de la rue revendiquent ainsi leur singularité par un mélange des publics et une dimension populaire et familiale favorisés par la pluridisciplinarité, la gratuité et l'accès libre qui le caractérisaient dans les années 1960-1970. Alors conçus comme de grandes célébrations, les spectacles de rue sont aussi festifs qu'engagés, les artistes jouant de leur image de « nouveaux saltimbanques » pour militer et défendre des idées autrement qu'à travers des discours politiques. Le festival international de théâtre de Nancy est une formidable vitrine d'exposition pour toutes ces compagnies qui inventent de nouvelles formes théâtrales en revisitant les traditions foraines et manifestent leur engagement contre la Guerre du Vietnam ou pour les luttes ouvrières. En 1973, Jean Digne fait d'Aix-en-Provence une « ville ouverte » à la pratique de la rue et signe avec cette manifestation un acte fondateur de l'histoire du théâtre de rue en France. Mais le secteur émerge lentement, ignoré par les institutions culturelles qu'il rejette. Symboles de la culture populaire, les artistes de rue restent alors considérés comme des animateurs et non comme des créateurs et se voient assimilés à la sphère socio-culturelle par les tenants de la culture légitime.[24] Peu à peu, les compagnies vont ainsi essayer de se défaire de leur image de « jongleurs-cracheurs de feu » et affirmer leur esthétique. La structuration du secteur sera rendue possible par l'essor de la démocratie culturelle dans les années 1980 qui s'ouvrent avec l'organisation de la « Falaise des Fous » par Michel Crespin. Ce grand rassemblant d'artistes dans le Jura, le temps d'un week-end, est l'évènement qui marque en quelque sorte la naissance officielle des arts de la rue en France mais aussi pour certains, le début de la fin, symbolisée par l'annonce d'une institutionnalisation…

## 3. La reconnaissance et l'institutionnalisation des arts de la rue à l'aune de la démocratie culturelle

> « La démocratie culturelle adopte un point de vue critique à l'égard de cette culture dite « cultivée » voire élitiste, et propose des modalités d'action prenant appui sur les pratiques, savoirs et savoir-faire, et la participation de tout un chacun. Ce faisant, elle interroge la hiérarchie des valeurs et promeut une extension du concept d'art. »[25]
>
> Anne Gonon

[23] Ibid, p 82
[24] Ibid, p 27-29
[25] GONON, Anne, *Bienvenue chez vous, Culture O Centre, aménageur culturel du territoire*, Toulouse, Éditions de l'attribut / Culture O Centre, 2013, Boulevard des Utopies, p 29

Développée dans les années 1980, suite au constat répété des insuffisances de la démocratisation culturelle et dans un contexte de modernisation du ministère de la Culture sous l'impulsion de Jack Lang, la démocratie culturelle est une politique de reconnaissance des pratiques artistiques culturelles de la population. Ses défenseurs refusent de réduire la culture à la notion d'excellence artistique et mettent en avant le potentiel créatif de chaque individu. Ainsi, le décret du 10 mai 1982 indique que la mission du ministère est de *"permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix, de préserver le patrimoine culturel national, régional ou de divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière, de favoriser la création d'œuvres de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde"*. Les nouvelles orientations définies par Jack Lang marquent donc une étape importante dans l'évolution des politiques culturelles et une première rupture officielle avec la conception malrusienne de la culture légitime. Il encourage les pratiques artistiques à travers par exemple la Fête de la Musique qui célèbre les musiciens amateurs ou les programmes d'Éducation Artistique en milieu scolaire et élargit le champ d'action du ministère en reconnaissant les pratiques populaires et/ou émergentes comme le jazz, le rock, le hip-hop, la bande dessinée…et les arts de la rue.

Créé par Michel Crespin en 1983, le centre national de création des arts de la rue Lieux Publics obtient ainsi le soutien timide de l'État et lance un vaste mouvement de structuration du secteur : rencontres professionnelles, édition d'une revue, publications d'un guide pour la création dans l'espace public et surtout apparition des compagnies, aujourd'hui qualifiées d' « historiques » : Royal de Luxe, Oposito, Le Phun, Délices Dada… tous voient le jour dans les années 1980. C'est aussi à cette époque que naissent les premiers festivals de rue dont le festival d'Aurillac (1986) et le festival de Châlon-sur-Saône (1987), aujourd'hui reconnus internationalement. Les arts de la rue restent pourtant à la marge des politiques culturelles et ne connaîtront un véritable essor que dans la décennie suivante. Les années 1990 marquent en effet l'âge d'or du secteur avec la poursuite de la structuration amorcée dans les années 1980 et la professionnalisation des artistes. Hors Les Murs, Centre National des Ressources pour les Arts de la rue est créé en 1993, la Fédération des Arts de la rue, en 1997. Le rôle des collectivités est alors déterminant dans ce développement des arts de la rue qui tirent profit des mouvements de décentralisation et du poids grandissant des villes. Celles-ci investissent en effet massivement dans la diffusion de spectacles de rue dans lesquels elles voient le symbole de la culture pour tous mais aussi déjà un bon moyen d' « attirer des visiteurs » et d' « alimenter le commerce local. »[26] La popularité des arts de la rue se nourrit de l'engouement du public et des médias et le nombre d'artistes et de compagnies explose, avec une augmentation de 40% en moins de dix ans.[27]

Finalement, après des années de désintérêt de l'État, les professionnels obtiennent un geste fort de reconnaissance avec le lancement en 2005 du Temps des arts de la rue qui marque l'institutionnalisation du secteur. Le ministère de la Culture développe ainsi une série de mesures sur trois ans représentant un montant de

[26] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 39
[27] Ibid, p 38

3,5 millions d'euros : soutien aux équipes artistiques (hausse des conventionnements et du montant des conventions), lancement de la FAI-AR (Formation Avancée Itinérante des Arts de la Rue) à Marseille pour former la nouvelle génération d'artistes, projets éditoriaux et financement d'études sur les arts de la rue…[28] Surtout, le Temps des Arts de la rue voit la labellisation de neuf lieux en Centres Nationaux des Arts de la rue, aujourd'hui au nombre de douze[29] dont les missions sont le soutien à la création, « la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires » et « la reconnaissance et la qualification des arts de la rue. »[30]

Pourtant, malgré ce temps fort qui a contribué à la consolidation du secteur, les arts de la rue restent le parent pauvre du spectacle vivant avec 10 millions d'euros consacrés par le ministère, soit seulement 1,5 % du budget dédié au spectacle vivant.[31] L'âge d'or est aujourd'hui révolu et la profession s'interroge sur l'avenir du secteur que l'on dit en déclin ou du moins à la recherche d'un nouveau souffle. L'institutionnalisation a laissé à certains un goût amer, regrettant l'esprit subversif et imprévisible des premières époques. Les troubles et le désordre qu'amènent les artistes de rue peuvent toujours déranger, voire irriter, la population mais l'effet de surprise est moindre et l'espace public contrôlé et maîtrisé par les autorités. D'autres défendent l'importance qu'a eu la professionnalisation du secteur pour lutter contre la précarisation des artistes, aujourd'hui rémunérés et non plus payés « au chapeau ». Reste qu'en quelques décennies, les arts de la rue ont trouvé leur place dans le paysage du spectacle vivant, en même temps que « leur » audience. Loin de réaliser le fantasme de mixité du public, les arts de la rue ont fidélisé des spectateurs qui se sont habitués aux nouveaux codes de représentation. Or comme le rappelle Anne Gonon, le public des arts de la rue n'est pas beaucoup plus représentatif de la population française que celui des autres champs artistiques. En effet, même si les arts de la rue peuvent se vanter d'être la pratique culturelle la plus populaire derrière le cinéma (34 % des Français de plus de quinze ans ont assisté à un spectacle de rue en 2008)[32], les études ont montré qu'il demeure une surreprésentation des classes supérieures dans les profils des spectateurs.[33] L'expérience a ainsi prouvé que la gratuité n'était pas systématiquement un facteur d'élargissement du public et qu'elle profitait surtout aux spectateurs déjà habitués à fréquenter les lieux culturels. Surtout, le succès des gros festivals transforme les villes en boites à spectacles temporaires et poussent même parfois les habitant-e-s à déserter ! Le temps où les arts de la rue disaient vouloir

[28] « Le Temps des Arts de la rue », brochure d'information réalisée en 2005 par Hors Les Murs
[29] Le parapluie à Aurillac, L'abattoir à Chalon-sur-Saône, L'atelier 231 à Sotteville lès Rouen, Le fourneau à Brest, Le citron jaune à Port-Saint-Louis du- Rhône, Le moulin fondu à Noisy-le-Sec, La Paperie à Angers, Pronomade(s) en Haute-Garonne à Encausse les Thermes, Les Usines Boinot à Niort, Le Boulon à Vieux-Condé, Les Ateliers Frappaz à Villeurbanne et Quelques p'Arts… à Boulieu-lès-Annonay
[30] Charte disponible [en ligne], sur http://www.federationartsdelarue.org/Cahier-des-Missions-et-des-Charges.html (consulté le 30/08/15)
[31] « Les arts de la rue en quelques mots », brochure d'information réalisée par la Fédération Nationale des Arts de la rue pour la campagne « L'art est public »
[32] DONNAT, Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Paris, La Documentation française, 2009, cité dans la brochure de la Fédération « Les arts de la rue en quelques mots »
[33] Voir l'analyse de l'étude d'Olivier Donnat par Anne Gonon in *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., pp 98-103

happer les passants dans leur quotidien est loin, « la rue [est devenue] une scène comme les autres… »[34]

Malgré sa singularité, le secteur des arts de la rue n'échappe donc pas au constat d'échec des politiques culturelles françaises qui, malgré les efforts, ne concernent toujours qu'une minorité de la population. La démocratie culturelle, même si elle a ouvert le champ d'action, reste dominée par la mise en avant de la création, de l'innovation, et met toujours les artistes au centre des projets culturels.[35] La médiation par exemple consiste souvent à aller chercher les gens « privés » ou « éloignés » de la culture. Qu'elles soient appelées « non-publics » ou « publics empêchés », les personnes sont systématiquement définies par la négation, lorsque qu'elles ne fréquentent pas les lieux d'art. Le problème vient peut-être justement de cette terminologie des publics et d'une conception de la culture réduite à la consommation de biens ou de services culturels. C'est ce que souligne Anne Gonon à la fin de son essai sur les spectateurs des arts de la rue, rappelant qu'à l'origine, les artistes de rue cherchaient à s'adresser à la population, et qu'avec la structuration du secteur, ils « se sont progressivement adressés à un public ». Prenant en exemple quelques projets innovants inscrits sur les territoires, la chercheuse suggère aux arts de la rue de sortir de l'obsession de l'adresse au public et de développer plutôt des projets dynamiques avec les habitant-e-s : « l'avenir ne serait-il pas de revenir à la population ? » Plus qu'un retour en arrière, que certains pourraient voir comme une forme de nostalgie, il s'agit pour les arts de la rue de se renouveler en repensant leurs modes d'intervention dans l'espace public, voire même de parier sur le devenir des droits culturels en l'inscrivant comme référentiel d'action. En s'inscrivant dans cette voie, les arts de la rue ont sans doute une « carte à jouer[36] ».

[34] Ibid, p 53
[35] LIOT Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 66
[36] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op., cit., p 185-186

## 2) Les droits culturels : pour une refondation des politiques culturelles et un nouvel élan pour le secteur des arts de la rue

Les droits culturels apparaissent pour la première fois en 1948 dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, votée au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Dès lors ils seront rappelés, développés puis précisés dans un certain nombre de textes internationaux plus ou moins contraignants pour les signataires. Aujourd'hui cités dans la loi française, ils connaissent un véritable essor et s'imposent comme un des enjeux majeurs pour l'avenir des politiques culturelles. La notion reste pourtant assez floue et l'aspect juridique prête parfois à confusion, certains professionnels les assimilant au « droit à la culture » ou aux droits d'auteurs. Surtout, le débat animé qui a eu lieu au moment du rejet puis de l'adoption de l'amendement a montré les nombreux amalgames possibles et a rappelé qu'une explicitation des concepts et des principes relevant des droits culturels (identité, communauté, *capabilité*, dignité…) était nécessaire. Loin de faire l'unanimité, les droits culturels ont pourtant été soutenus par un certain nombre de professionnels et de groupes représentatifs dont la Fédération Nationale des Arts de la rue. Le secteur semble ainsi avoir pris position en rappelant que les arts dans l'espace public étaient attachés aux mêmes valeurs de liberté, de diversité culturelle et de « vivre-ensemble ».

### 1. Des droits fondamentaux à réaffirmer

> Toute personne « est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques, sociaux et culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité. »
>
> Article 22 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948.

Comme les autres droits de l'Homme fondamentaux, les droits culturels sont reconnus en 1948 par l'Assemblée générale de l'ONU. Souhaitant créer une Charte des droits de l'homme qui aurait davantage de poids juridique, une commission est chargée de rédiger un texte, qui aboutit en 1966 au Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels. Entré en vigueur le 3 janvier 1976, le Pacte indique dans son article[37]15 que les États signataires reconnaissent à chacun-e le droit de participer à la vie culturelle**.**

[37] "Le droit de chacun de participer à la vie culturelle est intimement lié à l'exercice des autres droits reconnus dans les instruments internationaux relatifs aux droits de l'homme. » Paragraphe 1 a) de l'article 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et

On assiste alors dans les années 1970 à une montée en puissance et en reconnaissance de la diversité culturelle grâce au travail de l'UNESCO qui défend la culture comme dimension essentielle du développement de l'humanité et du dialogue entre les peuples. Et dès 1982, lors de la conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico, il est établi que « la culture dans son sens le plus large est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances »[38] et qu'il est nécessaire de « reconnaître l'égalité en dignité de toutes les cultures et le droit de chaque peuple et de chaque communauté culturelle d'affirmer, de préserver et de voir respecter son identité culturelle. »[39] La culture, comprise dans une large acception, est alors considérée comme une condition du développement humain et le non-respect des droits de chacun-e comme une menace pour la paix et la sécurité. En 2001, au lendemain des attentats du 11 septembre, les États présents à la Conférence générale de l'UNESCO, promeuvent la diversité culturelle et défendent le dialogue interculturel et le rapprochement entre les peuples pour lutter contre les conflits dans la Déclaration universelle sur la diversité culturelle. Trois ans plus tard, le réseau mondial *Cités et Gouvernements Locaux Unis* (CGLU) adopte à Barcelone un *Agenda 21 Culture*, posant les bases d'un engagement des pouvoirs locaux en faveur des « droits de l'homme, de la diversité culturelle, du développement durable, de la démocratie participative et de la création de conditions pour la paix ». La culture est alors désignée comme le quatrième pilier du développement durable au côté des piliers économique, social et environnemental.

Mais c'est avec la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2005 que l'enjeu de la protection de la diversité culturelle est véritablement posé. Réaffirmant les principes établis lors des déclarations de 1948 et de 2001, la Convention de l'UNESCO de 2005 est la première à inscrire dans le droit l'objectif de protection de la diversité culturelle comme principe légitime des politiques de développement. Elle énonce ainsi clairement que la diversité culturelle est notre héritage commun et que sa sauvegarde est un enjeu pour l'humanité : « la diversité culturelle est le principal patrimoine de l'Humanité. Elle est le produit de milliers d'années d'histoire, le fruit de la contribution collective de tous les peuples, à travers leurs langues, leurs idées, leurs techniques, leurs pratiques, leurs créations. »[40] Cependant, la portée du texte reste surtout symbolique, les pays signataires étant seulement « encouragés » à reconnaitre toutes les expressions culturelles, contrairement à la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société adoptée en 2005, plus contraignante. La convention de Faro, comme on l'appelle communément, stipule en effet que la

---

culturels de 1966 [en ligne], disponible sur http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx (consulté le 30/08/15)

[38] Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles de 1982 [en ligne], disponible sur http://portal.UNESCO.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf (consulté le 30/08/15)

[39] Ibid

[40] Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2005 [en ligne], disponible sur http://www.UNESCO.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/ (consulté le 30/08/15)

connaissance et la pratique du patrimoine sont un aspect du droit des citoyen-ne-s de participer à la vie culturelle et engage les signataires à adopter des mesures en faveur de son application.

Toutefois, les textes sur la diversité culturelle ont eu davantage de répercussions sur les enjeux économiques des politiques culturelles. Première sur la ligne de défense de l'exception culturelle[41], la France s'est saisie du discours sur la diversité culturelle pour protéger la création artistique nationale et lutter notamment contre l'influence de la culture américaine. La diversité des cultures s'est réduite à une diversité de l'offre culturelle à préserver contre toute forme d'hégémonie, menaçant l'économie de la culture française… Or la diversité culturelle est faite par et pour les êtres humains avant tout et doit d'abord se penser comme une diversité de références culturelles possibles dont chaque individu a le droit de saisir ou non.

Élaboré par un groupe d'experts internationaux, "Le groupe de Fribourg" coordonné par Patrice Meyer-Bisch[42], la Déclaration de Fribourg est à ce jour le texte de référence sur les droits culturels. Rassemblant et explicitant les droits culturels reconnus mais dispersés dans les textes internationaux mentionnés précédemment, elle remet la question de la diversité culturelle en perspective avec l'enjeu éthique des droits de l'Homme : « toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit de choisir et de voir respecter son identité culturelle dans la diversité de ses modes d'expression (…), de connaître et de voir respecter sa propre culture ainsi que les cultures qui, dans leurs diversités, constituent le patrimoine commun de l'humanité ; (…) d'accéder (…) aux patrimoines culturels qui constituent des expressions des différentes cultures ainsi que des ressources pour les générations présentes et futures. »[43] Autrement dit, la diversité culturelle est une richesse pour l'Humanité car elle garantit une multitude d'expressions culturelles pouvant nourrir les identités de chaque personne, considérées comme la synthèse des identifications à ces références culturelles. Davantage axée sur une conception anthropologique que la Déclaration de l'UNESCO sur la diversité culturelle, la Déclaration de Fribourg rappelle donc que la diversité culturelle n'est pas qu'une affaire de variété de l'offre de marchandises culturelles mais bien une éthique de reconnaissance des identités culturelles des personnes et de leur liberté de choisir dans une diversité de ressources culturelles.

Le rappel de l'impératif de respect de la dignité humaine inscrit dans la Déclaration de Fribourg est lourd de sens et de remises en questions pour les politiques culturelles françaises, dont le référentiel principal est resté le même depuis 1959. Défini par le philosophe Paul Ricœur comme « quelque chose [qui] est dû à l'être humain du fait qu'il est humain »[44], la dignité humaine est une exigence de respect inconditionnel de tout être humain. La considération des droits culturels oblige

[41] « L'exception culturelle », défendue ardemment par la France, est un concept juridique créé en 1993 permettant d'exclure la culture des négociations commerciales dans le cadre des accords de libre-échange et donc de protéger la création artistique nationale.
[42] Coordonnateur de l'Institut Interdisciplinaire d'Éthique et des Droits de l'Homme et de la Chaire UNESCO pour les droits de l'homme et la démocratie de l'Université de Fribourg et fondateur de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels.
[43] Article 3 « identité et patrimoine culturels » de la Déclaration de Fribourg, op. cit.
[44] Paul Ricœur, *in Les Enjeux des droits de l'homme* de Jean-François De Raymond, Paris, Larousse, 1988, p. 236-237

par conséquent à détruire un certain nombre d'idées entérinées dont la principale reste la conception étroite du la culture, limitée aux champs artistiques. Contre la logique descendante d'accès à la culture- qui suppose qu'il y a des êtres de culture et d'autres non-, l'approche par les droits culturels implique de reconnaitre les pratiques culturelles des individus comme étant aussi légitimes que celles qui émanent du cadre des politiques publiques. Les politiques culturelles ne peuvent donc pas prétendre s'inscrire dans une vision humaniste en restant cantonnées à une approche sectorielle de la culture et à une logique d'offre de biens culturels qu'il faudrait démocratiser : plus qu'un accès à des œuvres artistiques, l'État et les collectivités territoriales doivent organiser la rencontre entre les identités culturelles, favoriser leur reconnaissance et leur mutuelle compréhension pour « faire humanité ensemble »[45]. Mais c'est aussi la responsabilité de tous les acteurs actuels de se demander en quoi leurs actions favorisent l'expression des droits culturels des personnes et leurs interactions : « le plus d'humanité ensemble n'est pas seulement une affaire d'État car aucune personne n'est dispensée d'être un acteur du « vivre-ensemble » comme enjeu du développement des droits humains de chacun. »[46] Or si l'expression « vivre-ensemble » est largement utilisée par les professionnels du secteur culturel, au point d'être galvaudée, les droits culturels en tant que tels se heurtent à un certain scepticisme voire à quelques résistances.

## 2. Les droits culturels au cœur de l'actualité…et des débats

> « Au début, les idées paraissent toujours déviantes, utopiques ou irréalistes, puis dès qu'un certain nombre de personnes les prenne à cœur et les mette dans leur esprit, elles deviennent des forces dans la société, elles ont le bénéfice de répondre à l'état concret des connaissances et aux besoins réels des gens, c'est-à-dire savoir affronter aujourd'hui l'incertitude, être conscient de la complexité de ce qui nous entoure, se sentir citoyen de ce monde, être capable de compréhension d'autrui. »[47]
>
> Edgar Morin

Malgré le travail de précision des droits culturels fait par ses rédacteurs, la Déclaration de Fribourg, qui n'a aucune valeur juridique, reste un texte soumis aux interprétations de chacun-e. Ses défenseurs ne peuvent donc pas fermer les yeux sur les risques d'une mauvaise compréhension et doivent faire preuve de pédagogie pour déjouer les subtilités ou ambiguïtés que certains pointent du doigt.

[45] LUCAS Jean-Michel, « Pour repenser les enjeux culturels publics », [en ligne], disponible sur http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasimir (consulté le 30/08/15)
[46] Ibid
[47] *Dialogue sur la connaissance*, La Tour d'Aigues, Édition de l'aube, 2002, p 53

L'un des premiers arguments invoqués contre les droits culturels concerne le risque de défendre une forme de relativisme des cultures. Les droits culturels garantissent en effet la reconnaissance de toutes les identités et communautés culturelles, ne considérant pas qu'une référence culturelle soit meilleure qu'une autre. Mais cela ne veut pas dire que toutes se valent, seulement que ce sont les personnes qui choisissent ce qui fait culture pour elles. De plus, la constante référence des droits culturels aux droits humains fondamentaux empêche la légitimation de pratiques culturelles non conformes au respect de la dignité humaine au nom de la diversité culturelle : « toute personne doit pouvoir participer à la vie culturelle de son choix et exercer ses propres pratiques culturelles, dans les limites qu'impose le respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales. »[48] L'exemple le plus cité est celui de l'excision, considérée par les anthropologues comme une pratique culturelle, mais non acceptable et défendable au regard des droits culturels car portant atteinte à la dignité physique et morale des femmes qui en sont victimes.

La menace relativiste que supposeraient les droits culturels est aussi un argument avancé par celles et ceux qui craignent une remise en question de la liberté de création. Reconnaître que chacun-e est porteur-se de culture et décide de ce qui fait culture pour lui/elle reviendrait à nier toute forme d'excellence artistique. N'importe qui pourrait donc contester une œuvre au prétexte que ses valeurs et ses droits culturels ne sont pas respectés. C'est d'ailleurs ce que le SYNDEAC (Syndicat National Des Entreprises Artistiques et Culturelles) a avancé pour s'opposer à l'adoption de l'amendement dans la loi NOTRe et faire pression sur les députés… En faisant référence aux manifestations d'un groupuscule qui aurait exigé l'interdiction d'un spectacle à Paris, au nom de leurs droits culturels, le syndicat s'est officiellement positionné contre le projet d'amendement dénonçant vivement une atteinte à la liberté d'expression. Celles et ceux qui avancent et propagent cette idée ont pourtant tort et il suffit de lire attentivement la Déclaration de Fribourg pour le savoir : la liberté d'expression et de création artistique est l'un des droits humains fondamentaux.[49] Artistes et programmateurs sont donc libres et jouissent pleinement de leurs droits dont la seule limite est le respect de la dignité humaine (en France, la liberté d'expression est ainsi encadrée par les lois sur l'interdiction des propos diffamatoires ou insultants incitant à la discrimination, la haine ou la violence). Même si des personnes se sentent insultées par une œuvre artistique, elles ne peuvent donc pas invoquer les droits culturels pour la condamner puisque ce sont ces mêmes droits qui garantissent aux artistes, et à tous les individus, la liberté de créer et de diffuser leurs créations. Ainsi c'est contre toutes celles et ceux qui menacent la liberté d'expression et pas contre les droits culturels qu'il faut mener une croisade, comme le défend la sénatrice Marie-Christine Blandin, à l'origine de l'amendement : « quand des imbéciles utilisent les droits culturels pour porter des idées stupides, c'est la même chose que quand Marine

[48] Article 5 de la Déclaration Universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle de 2001 [en ligne], disponible sur http://portal.UNESCO.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consulté le 30/08/15)

[49] Voir à ce propos le rapport « Le droit à la liberté d'expression artistique et de création » de mars 2013 de Farida Shaheed, rapporteuse spéciale dans le domaine des droits culturels aux Nation-Unies [en ligne], disponible sur http://on-the-move.org/files/Shaheed%20Rpt%20FR.pdf (consulté le 30/08/15)

Le Pen utilise le mot démocratie, on ne descend pas dans la rue en criant à bas la démocratie, on descend dans la rue en criant à bas Marine Le Pen. »[50]

Enfin, la défense des communautés culturelles dans l'article 4 de la Déclaration de Fribourg est source de polémiques, le modèle français étant très attaché à l'unité de la République. Le mot « communauté » est presque devenu tabou alors qu'il ne désigne au départ qu'un regroupement de personnes ayant quelque chose en commun.[51] La forte conception anti-communautariste française tient à la crainte de voir les minorités culturelles restées entre elles, ne pas « s'intégrer » et menacer l'unité de la Nation, et ne reconnait donc que la communauté nationale.[52] Or les droits culturels rappellent que chaque individu a le droit de se revendiquer d'une communauté parce qu'elle en partage les valeurs mais aussi la liberté de quitter une communauté dont elle a héritée (culture(s) du pays d'origine, histoire familiale, religion...) et de s'identifier à d'autres communautés culturelles.

C'est pourquoi la diversité culturelle, diversité de références pour l'identification des personnes et la construction de leur identité plurielle, est une richesse qu'il faut préserver : « toute personne a la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles, sans considération de frontières, et de modifier ce choix ; nul ne peut se voir imposer la mention d'une référence ou être assimilé à une communauté culturelle contre son gré. »[53] En s'attachant à défendre une vision personnaliste de la culture, les droits culturels rejettent l'idée d'un communautarisme qui enferme les personnes dans des groupes qui ne feraient que coexister. Au contraire, l'accent est mis sur l'autonomie de chaque individu, qui lui seul décide de s'identifier à telle ou telle communauté en conservant, rejetant ou adoptant diverses références culturelles pour se construire. Cette conception est essentielle pour aborder la question de l'identité (autre mot tabou) qu'il est nécessaire de remettre dans les débats publics afin de s'opposer à la monopolisation du sujet par les discours extrémistes… Pour reprendre les mots d'Edward Saïd, « nul aujourd'hui n'est seulement ceci ou cela, Indien, femme, Musulman, Américain, ces étiquettes ne sont que des points de départ. »[54] L'approche par les droits culturels permet de saisir toute

---

[50] Notes personnelles de la rencontre « Droits culturels et démarches participatives : nouveaux gadgets ou transformations profondes ? » organisée par l'Association des Directeurs des affaires culturelles de Midi-Pyrénées le 11 mai 2015 à Roques s/ Garonne. Programme [en ligne], disponible sur http://reseauculture21.fr/wp-content/uploads/2015/04/FLYER-ADMP-rencontre-droits-culturels-11-mai-2015.pdf (consulté le 30/08/15)

[51] « Par « communauté culturelle », on entend un groupe de personnes qui partagent des références constitutives d'une identité culturelle commune, qu'elles entendent préserver et développer », article 2, « définitions », de la Déclaration de Fribourg, op. cit.

[52] La sociologue Sylvie Tissot a dénoncé l'hypocrisie française dans « Qui a peur du communautarisme ? » in *Les mots sont importants*, 7 novembre 2012, [en ligne], disponible sur http://lmsi.net/Qui-a-peur-du-communautarisme (consulté le 30/08/15) : « L'existence d'une préférence pour l'entre-soi, par exemple, quelle que soit son étendue réelle parmi les jeunes banlieusards, immigrés, musulmans et autres « communautaristes », fait difficilement oublier l'entre-soi bourgeois, blanc et masculin qui structure le monde des « décideurs » économiques et politiques. (…) La communauté se voit parée de toutes les vertus quand elle est nationale, et elle appelle une allégeance, un amour, un dévouement impérieux et exclusif (un « bon communautarisme »). Elle devient suspecte dès qu'elle est régionale, sociale, sexuelle, religieuse, ou plus précisément dès que, sous ces différentes modalités, elle est minoritaire. »

[53] Article 4 de la Déclaration de Fribourg sur la référence à des communautés culturelles, op. cit.

[54] SAÏD, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard / Le Monde diplomatique, 2000, p. 464

la complexité des processus d'identification et d'émancipation des personnes, et le monde métissé dans lequel nous vivons. Ils nous obligent à laisser de côté une vision essentialiste de la culture dont on porterait l'héritage de manière absolue et à embrasser celle de personnes et de communautés culturelles qui s'enrichissent mutuellement et qui évoluent nécessairement avec le temps.

On peut donc finalement comprendre que les valeurs très libérales et les notions controversées que l'on retrouve dans les droits culturels aient effrayé certains mais si l'on s'en tient aux textes de référence, aucun des arguments avancés contre l'adoption de l'article 103 n'est recevable. Certes une interprétation hérétique pourrait entraîner des dérives, mais ce risque ne peut en rien justifier la résistance à l'impératif de « faire humanité ensemble ». C'est ce qu'a bien compris la FNCC par exemple qui s'est félicitée de l'inscription des droits culturels dans la loi NOTRe : « l'amendement soutenu par la FNCC et les parlementaires a non seulement mis la législation française en conformité avec les engagements internationaux de la France, mais aussi nourri la notion, jugée parfois trop floue et/ou trop relativiste, de droits culturels des contenus précis que lui donne l'ensemble du corpus de textes de l'UNESCO concernant la culture. »[55] D'autres associations professionnelles représentatives se sont aussi engagées en prenant position pour l'amendement, comme l'Observatoire des Politiques Culturelles, l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles) [56], le réseau culture 21 et la Fédération Nationale des Arts de la rue. Alors qu'elle soutient bien évidemment les artistes et la création dans l'espace public, l'association représentant le secteur des arts de la rue s'est clairement montré favorable aux droits culturels et s'est démarquée par son militantisme en faveur d'une réinvention des politiques culturelles. Mais sur quoi se base cette revendication politique ? Quelle est la place des droits culturels dans les orientations défendues par les arts de la rue ? Surtout, l'engagement de la Fédération Nationale suffit-elle à faire de l'ensemble du secteur- avec sa grande variété de propositions- un modèle d'illustration des droits culturels ?

[55] Communiqué de la FNCC du 9/07/15 « Articles Culture de la loi NOTRe : deux avancées majeures » [en ligne], disponible sur http://fncc.fr/IMG/pdf/Communique_FNCC_Loi_NOTRe_09_07.pdf (consulté le 30/08/15)

[56] « L'UFISC représente plus de 2000 structures développant des projets artistiques et culturels qui conjuguent une pluralité d'activités : création et diffusion de spectacles ou d'événements, action culturelle sur un territoire en relation directe avec les populations, création par l'artistique d'un espace public et citoyen, transmission d'un savoir-faire et soutien au développement de la pratique amateur. » Présentation [en ligne], disponible sur http://www.ufisc.org/l-ufisc.html (consulté le 30/08/15)

## 3. Les arts de la rue, un secteur précurseur sur les droits culturels ?

> « La spécificité des arts de la rue est leur capacité à créer un rapport singulier aux publics et au contexte, dans leur écriture parfois, dans leur mise en œuvre toujours. »[57]
>
> Anne Gonon

Malgré l'avancée législative de juillet dernier, il reste encore beaucoup à faire pour que les droits culturels soient largement reconnus et cherchent à être appliqués dans le cadre de toutes les politiques publiques. La Déclaration de Fribourg reste un texte issu de la société civile qui n'engage les personnes, organisations et les institutions que sur le plan du volontarisme. Concernant le secteur culturel, on a ainsi pu remarquer que certains domaines se sentaient plus concernés que d'autres, ou en tout cas, exprimaient plus ouvertement leur intérêt pour le sujet. C'est le cas du secteur des arts de la rue, le seul à être publiquement intervenu dans le débat au moment du vote à l'Assemblée Nationale.[58] Ainsi, après le rejet de l'amendement par les députés, Lætitia Lafforgue, la présidente de la Fédération Nationale des Arts de la rue a publié un communiqué défendant l'inscription du « principe de la liberté d'expression artistique dans la loi de la République »[59] Et la représentante du secteur d'ajouter : « cet amendement à la loi NOTRe vient à nouveau poser comme indispensable « la responsabilité culturelle publique », analyse que nous partageons avec Jean-Michel Lucas. Ainsi, la liberté d'expression artistique a une valeur publique universelle et doit être un repère déterminant de la République. C'est aux politiques, notamment au niveau local, de relever ce défi de promotion de la diversité culturelle sur les territoires. »[60] La Fédération a donc bien compris que les droits culturels n'étaient pas une menace mais bien une nouvelle garantie pour la création artistique.

Sa prise de position va toutefois bien au-delà comme le montre le communiqué de l'UFISC, organisation co-fondée par la Fédération Nationale des Arts de la rue : « nous saluons ce vote d'importance qui inscrit les droits culturels comme principes fondamentaux pour des politiques culturelles partagées sur les territoires. Cet acte témoigne de la considération des enjeux prégnants que constituent, sur les territoires de vie, la défense de la liberté d'expression, d'une éthique de la relation et du partage culturel entre les personnes et de la participation de tous à la construction, par la culture, de notre « vivre-ensemble ». Il reconnait le mouvement engagé par des réseaux d'acteurs artistiques et culturels, d'élus et de techniciens de collectivités. Le

---

[57] GONON, Anne, « Les arts de la rue, des arts de la relation » in Les Brèves de *Stradda*, Hors Les Murs, n°25, juillet 2012

[58] Voir le résumé des principales mobilisations professionnelles en faveur du maintien de l'amendement sur le portail et réseau social des Droits Culturels [en ligne], disponible sur http://droitsculturels.org/blog/2015/03/02/les-droits-culturels-dans-la-loi-notre-2/ (consulté le 30/08/15)

[59] LAFFORGUE, Laetitia, Communiqué de la Fédération Nationale des Arts de la rue du 27 février 2015 [en ligne], disponible sur http://www.federationartsdelarue.org/Les-droits-culturels-sont-des.html (consulté le 30/08/15)

[60] Ibid

sens des politiques culturelles comme responsabilités partagées sur les territoires doit aller vers un engagement public à garantir et faire vivre ces droits fondamentaux et la dignité des personnes pour faire Humanité ensemble. Nous sommes à un moment de notre histoire où nous devons, de toute force, affirmer et inscrire ces principes comme constitutifs de la société que nous souhaitons aujourd'hui et demain. »[61] Dans leurs déclarations réciproques, la Fédération Nationale des Arts de la rue et l'UFISC défendent donc les valeurs exprimées par les droits culturels en lesquelles elles se reconnaissent et appellent à la mise en œuvre de « politiques culturelles innovantes face aux incertitudes qui pèsent sur la démocratisation culturelle. »[62] En faisant le choix de s'inscrire dans la dynamique des droits culturels, elles entendent donner un nouvel élan au secteur en réaffirmant des principes qui ont forgé son identité dans les années 1970 (lien entre l'art et la démocratie, refus de la catégorisation, esprit coopératif, participation des amateurs, considération de la population…). En 2011, la Fédération mène d'ailleurs une campagne intitulée « L'art est public » pour mieux faire connaître et défendre les arts de la rue. C'est l'occasion pour l'association de rappeler les valeurs républicaines qui sont les siennes :

> « Nous défendons la liberté d'expression, de pensée, de création et de circulation dans l'espace public et ce dans le respect des droits culturels et de la dignité humaine de chaque individu.
>
> Nous promouvons une société basée sur l'égalité culturelle, l'équité territoriale et sociale ainsi que le libre accès aux pratiques artistiques amateurs.
>
> Nous revendiquons une fraternité portée par le lien social, la recherche de l'intérêt général et la défense du bien commun.
>
> Nous portons la réappropriation collective et citoyenne de l'espace public comme lieu de partage et de rencontre, selon les principes de solidarité, de mutualisation et de co-construction. »[63]

En 2014, à l'occasion des élections municipales, la Fédération lance une nouvelle opération « La rue en campagne »[64] visant à sensibiliser les candidats « pour qu'ils prennent en compte la culture dans leur programme et favorisent le « vivre-ensemble » en soutenant les arts de la rue. »[65] En allant au-devant des politiques pour défendre l'art et la culture, la Fédération fait la promotion d'une « politique culturelle réinventée »[66] dont les principes sont ceux que l'on retrouve dans les textes de l'UNESCO et de Fribourg : défense des droits et de la diversité culturels, liberté d'expression et de création reconnue pour tous, politiques culturelles développées

---

[61] Communiqué de l'UFISC du 6 février 2015, [en ligne], disponible sur http://www.lartestpublic.fr/actualites/communiques/item/349-cp-ufisc-adoption-droits-culturels-senat (consulté le 30/08/15)

[62] Programme de la 5ème Université Buissonnière des arts de la rue [en ligne], disponible sur http://www.federationartsdelarue.org/5eme-Universite-Buissonniere-des.html (consulté le 30/08/15)

[63] « Les arts de la rue en quelques mots », brochure d'information réalisée par la Fédération Nationale des Arts de la rue pour la campagne « L'art est public »

[64] Voir le site internet www.rueencampagne.org

[65] « Les arts de la rue en quelques mots », brochure d'information réalisée par la Fédération Nationale des Arts de la rue pour la campagne « L'art est public »

[66] Slogan de la campagne « L'art est public »

avec les acteurs des territoires sur les bases de la consultation et de la coopération, au nom de l'intérêt général.[67] Les arts de la rue, à travers le discours militant de l'organisation professionnelle qui les représente au niveau national, semblent donc être particulièrement engagés dans une approche de la culture basée sur les droits humains. Et ils mettent en avant leur travail de proximité avec les habitant-e-s pour illustrer leur contribution au « vivre-ensemble ».

Dans l'histoire des arts de la rue, la place du spectateur est centrale et le rapport de proximité constitutif du secteur. Selon Anne Gonon, ils pourraient ainsi se définir davantage par une « esthétique de la relation »[68] que par une référence typologique (la rue, l'espace public). Les modalités de représentation en rupture avec le théâtre classique permettent ce que l'auteure appelle « l'intégration dramatique »[69] des spectateurs : l'adresse directe au public appelle parfois des réponses ou une intervention « sur scène » exigeant souvent une part d'improvisation des artistes selon les réactions. Les arts de la rue ont forgé leur champ artistique sur la participation des spectateurs, qui contrairement aux spectacles traditionnels ne les réduiraient pas à être des consommateurs passifs.[70] Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les spectateurs des arts de la rue parlent souvent d' « expérience vécue »[71] comme s'il se passait quelque chose de l'ordre du partage et insistent davantage sur leur ressenti dans la réception du spectacle que du spectacle lui-même. Anne Gonon a relié ses observations au fait que les dispositifs des arts de la rue engagent de manière souvent originale les spectateurs à travers leur corporéité d'où le sentiment d'être doublement « embarqué »[72].

L'auteure reste pourtant très lucide et modère l'importance de la participation dans les arts de la rue en reconnaissant qu'« être physiquement actif ne suffit pas à être acteur. »[73] La relation entre spectateurs et artistes dans les arts de la rue, même si elle est plus horizontale que dans d'autres champs artistiques (et encore tout dépend du dispositif), ne suffit pas à effacer la distance symbolique existant entre celles et ceux qui regardent et celles et ceux qui sont regardé-e-s. Comme le décrit Anne Gonon, la relation qui se joue entre les artistes et les spectateurs est plutôt de l'ordre d'une « association » que d'une réelle participation dans la mesure où les spectateurs ne décident pas ou très rarement du déroulement du spectacle.[74] Même si les arts de

[67] Voir aussi le « Manifeste de l'UFISC pour une autre économie de l'art et de la culture », qui défend les principes de diversité culturelle et de droits culturels, de coopération et d'économie solidaire, et de co-construction citoyenne [en ligne], disponible sur http://www.ufisc.org/l-ufisc/manifeste/44-ufisc/100-manifeste-de-lufisc-pour-une-autre-economie-de-lart-et-de-la-culture.html (consulté le 30/08/15)
[68] Gonon, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 16
[69] Ibid, p 123
[70] « On ne regarde pas, on en fait partie », ibid, p 151
[71] Voir les témoignages de spectateurs recueillis par Anne Gonon, ibid, p 156
[72] Ibid, p 156
[73] Ibid, p 156
[74] Ibid, p 156. Notons l'exception du spectacle « Parlement de rue » du Théâtre de l'Unité, présent cette année au festival d'Aurillac, dans lequel artistes et spectateurs délibèrent ensemble des propositions de lois imaginées par des citoyen-ne-s au cours d'un atelier préalable, [en ligne], disponible sur http://www.lamontagne.fr/auvergne/actualite/departement/cantal/2015/08/21/festival-d-aurillac-

la rue prétendent ignorer les conventions théâtrales, les représentations dans l'espace public n'échappent pas à une distinction claire des rôles : d'un côté les artistes qui sont auteurs et acteurs d'une proposition artistique, de l'autre les spectateurs qui reçoivent, certes avec une variété de réactions, mais qui reçoivent une proposition artistique dont l'impact, sans nier la capacité d'un spectacle à « marquer » une audience, ne peut se comparer à un acte de participation ayant une portée citoyenne. Aussi faut-il accepter de remettre en question l'un des mythes fondateurs des arts de la rue et reconnaître que la gratuité, l'espace public, et la proximité ne suffisent pas à en faire un art plus démocratique.

Conscients de cette réalité, certains professionnels se remettent en question et plutôt que de s'intéresser à la population en tant que public potentiel, cherchent à s'intéresser à elle en tant que citoyen-ne-s. Depuis quelques années, on constate en effet un renouvellement des pratiques dans le secteur avec le développement des formes participatives et des œuvres dites *in situ* et *in vivo*. La nouvelle génération d'artistes de rue tend en effet à inscrire ses créations dans un contexte[75] et un territoire[76] en prenant en compte les réalités géographiques, sociales, économiques, historiques et humaines des lieux investis. Ces œuvres sont donc conçues sur place (en latin *in situ*) et intègrent l'environnement dans l'écriture du spectacle. Elles approfondissent également la question de la réception de l'œuvre et de son appropriation par la population, ce qu'Anne Gonon définit comme le *in vivo*, « littéralement le temps au sein du vivant. »[77] Ainsi, de plus en plus de projets artistiques impliquent directement la population comme le montre la publication d'Hors Les Murs sur les projets participatifs dans l'espace public.[78] Les artistes y sont d'autant plus à l'aise qu'ils ont l'habitude de travailler sur le terrain : « le secteur a une grande expérience dans l'action artistique sur les territoires : plus que la diffusion de spectacles, c'est l'application du principe « d'infusion culturelle », à savoir l'échange entre les artistes et les populations tout au long de l'année. »[79] Pour le sociologue Philippe Chaudoir, il est ainsi naturel que les arts de la rue développent ces démarches participatives et contextuelles : « il y a, chez un certain nombre de compagnies des arts de la rue, une forme d'empathie à l'égard des territoires. Elles ont des atouts forts vis-à-vis de la question de la ville comme objet, comme espace matériel et concret et comme espace de jeu. Elles disposent d'un savoir-faire, d'une réelle capacité à nouer des relations à des populations spécifiques, à se confronter à des situations complexes. » [80] Même s'ils ne sont pas les seuls à suivre la tendance participative[81],

---

le-theatre-de-l-unite-met-les-citoyen-ne-s-au-cur-de-la-democratie_11556040.html (consulté le 30/08/15)

[75] Du latin « tisser ensemble » : « ensemble de circonstances, situation globale où se situe un évènement clé » in GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 69

[76] Défini comme l'« espace géographique qu'un projet prend pour terrain d'ancrage », le territoire désigne aussi « un espace de vie et d'action qui ne correspond pas forcément à une entité administrative et juridique » in ibid, p 69 et 71

[77] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 170

[78] GUILLOT, Gentiane et DE MORANT Alix, *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, mémento n°7, Paris, Hors Les Murs, juillet 2012, 56 p. Voir la banque d'expérience sur www.horslesmurs.fr/Politique-de-la-Ville-banque-d.html?var_mode=calcul

[79] « Les arts de la rue en quelques mots », brochure d'information réalisée par la Fédération Nationale des Arts de la rue pour la campagne « L'art est public »

[80] CHAUDOIR, Philippe, in *Stradda* n°7, dossier « Terrains d'aventures – Écrire pour et avec le territoire, cité dans Sébastien GAZEAU, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, Paris, Autre(s)sPARTfactories, 2012, p 76

les arts de la rue, seraient donc précurseurs d'une forme d'action culturelle construite avec les populations, héritée d'une tradition de proximité et inscrite dans l'émergence du concept des droits culturels. Pour certaines structures œuvrant dans ce domaine, on peut même observer une nette évolution des pratiques voire une réorientation du projet culturel.

[81] Voir les exemples de projets participatifs dans diverses disciplines dans l'article « L'art participatif, urbi et orbi » in *La Scène* n° 65, été 2012 pp 32-33

## 3) Derrière Le Hublot, Pronomade(s) en Haute-Garonne et l'Usine : trois projets culturels distincts, une même volonté d'inscription territoriale[82]

L'histoire est longue entre la Région Midi-Pyrénées et les arts de la rue. Même si la célèbre compagnie Royal de Luxe est aujourd'hui associée à la ville de Nantes, c'est bien à Toulouse qu'elle a fait ses débuts avec la création des « Scènes de rue » en 1984. En 1988, c'est l'un des premiers festivals de rue qui voit le jour à Ramonville juste après ceux d'Aurillac et de Chalon-sur-Saône. C'est aussi dans la Région que la première saison des arts de la rue en France a été créée et que se sont installés des lieux de création, de fabrique ainsi qu'une quarantaine de compagnies aujourd'hui (inter)nationalement reconnues comme Le Phun, La Machine, Carnage Production…

La Région Midi-Pyrénées soutient aujourd'hui les arts de la rue à travers des aides à la création et à la diffusion et participe à la structuration du secteur à travers le co-financement avec le ministère de la Culture du réseau « En Rue Libre ». Ce réseau régional de diffusion des arts de la rue réunit onze structures (dont Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) en Haute-Garonne) et vise à développer les saisons territoriales sur les huit départements et quelques 45 000 km² que compte la Région.

Notons également l'engagement du CESER (Conseil Économique, Social, Environnemental Régional) Midi-Pyrénées qui a récemment voté à l'unanimité l'avis « Culture et lien social » appelant à une reconnaissance des droits culturels et à une reconsidération des politiques publiques comme la mise en interaction des identités culturelles dans l'espace public.[83] Rassemblant les acteurs sociaux et économiques de chaque région, les CESER sont des assemblées consultatives des Conseils Régionaux et dans la mesure où ils donnent leur avis sur les orientations et les budgets votés par les conseillers régionaux, cet avis est un signe encourageant en faveur d'une politique locale respectueuse des droits culturels, le premier émis publiquement par une assemblée régionale en France.

[82] Voir le tableau de présentation succincte des trois structures étudiées en annexe n° 2 p 121

[83] BOÉ Valentine, Avis du Conseil Économique, Social et Environnemental Régional de Midi-Pyrénées adopté le 12 novembre 2014 à Toulouse, [en ligne], disponible sur http://www.cesr-midi-pyrenees.fr/pdf/pdf_nostravaux/CP_Culture_Social.pdf (consulté le 30/08/15)

## 1. Derrière Le Hublot, Pôle Régional des Arts de la rue : « associer la population à son devenir culturel »[84]

Derrière Le Hublot, c'est d'abord une histoire d'amitiés, celle d'un groupe de jeunes originaires de Capdenac-Gare, près de Figeac, désirant construire là-bas ce qu'ils ont vu ailleurs, en prenant en compte la spécificité de leur territoire rural. Fred Sancère, un des fondateurs de l'association créée en 1996, a étudié à l'IUT Carrières Sociales de Bordeaux avant de revenir « au Pays » développer un projet culturel dont il est aujourd'hui le directeur. Se revendiquant de l'héritage de l'Éducation Populaire[85], Derrière le Hublot place la question de la transformation individuelle et collective au cœur de l'enjeu culturel : la culture est perçue et vécue comme une source d'émancipation personnelle et construction de ce qui fait « bien commun. »[86] Ce postulat posé dès les premières actions menées par la structure est essentiel pour comprendre la posture de Derrière le Hublot et sa volonté initiale de faire se côtoyer les cultures, que ce soit à travers le soutien aux artistes ou l'implication des habitant-e-s. La place de la population et l'attention portée aux acteurs du territoire témoignent ainsi d'une façon de travailler de manière plus horizontale et davantage accès sur la mutualisation et le partage des savoirs que sur la simple diffusion de spectacles issus de la création : « même si on est un acteur culturel, la vie de la cité nous intéresse et nous souhaitons contribuer à l'émancipation de chacun-e. On veut être un outil de transformation sociale car on se sent beaucoup plus proche de l'éducation populaire que du culturel. »[87]

L'« éthique et [l'] élan utopique de mixité et de proximité qui caractérisent l'action de Derrière Le Hublot » [88] trouvent toutefois une résonnance dans l'esthétique des arts de la rue choisie naturellement pour la place singulière accordée aux spectateurs. Le travail de l'association repose ainsi sur trois axes principaux :

---

[84] SANCÈRE, Fred in GONON, Anne, *Une utopie de proximité, Petites et grandes histoires d'un territoire*, Derrière Le Hublot, p 2, [en ligne], disponible sur http://www.editions-attribut.fr/IMG/pdf/ANNE-GONON-Livret-Derriere-Hublot.pdf (consulté le 30/08/15)

[85] L'éducation populaire est un courant de pensée issu de la Révolution française, né au XIX$^{ème}$ siècle et développé au début du XX$^{ème}$ siècle à travers divers mouvements (chrétien, laïc et ouvrier notamment) cherchant à promouvoir, en dehors des systèmes éducatifs institutionnels, une éducation permettant une transformation individuelle et collective au niveau social, culturel et politique. Ne se limitant pas à la diffusion de la culture académique, elle reconnaît donc aussi la culture dite populaire et s'intéresse aussi bien à l'art, qu'aux sciences, aux techniques, aux sports, aux activités ludiques, à la philosophie, à la politique.

[86] GONON, Anne, *Une utopie de proximité*, op. cit. p 14

[87] Propos de Fred Sancère dans « Capdenac. Derrière Le Hublot » in *La Dépêche du Midi*, 11/06/2013, [en ligne], disponible sur http://www.ladepeche.fr/article/2013/06/11/1647428-derriere-le-hublot.html (consulté le 30/08/15)

[88] GONON, Anne, *Une utopie de proximité, op. cit.,* p 4

- la diffusion de spectacles, à raison d'une quarantaine de représentations par an dans près de trente communes, à travers L'Autre festival, qui a lieu pendant trois jours chaque année au printemps (mai/juin) à Capdenac-gare et depuis 2000, à travers une saison, de mai à juillet puis de septembre à décembre ;

- le soutien à la création artistique à travers l'accueil en résidences et l'accompagnement d'artistes souvent engagés dans des démarches participatives et les écritures contextuelles et un compagnonnage de longue date avec les artistes Marc Pichelin et Kristof Guez (Compagnie Ouïe/Dire) et Guillaume Guerse, illustrateur et auteur de bande dessinée ;

- des actions de sensibilisation (ateliers, stages de pratiques artistiques, actions pédagogiques…) auprès d'un large public et notamment dans les établissements scolaires dans une perspective d'élargissement des publics.

Mais au-delà de ce tryptique classique des missions de nombreuses structures culturelles, Derrière Le Hublot se démarque par la mise en œuvre de projets construits avec les habitant-e-s et à partir de l'identité culturelle du territoire. Avec un intérêt particulier pour la gastronomie locale (« Le Grand Banquet », « La Trilogie Gastronome »…) et les paysages (« Les Greeters en vallée du lot », « Contre-Nature »…), ces projets célèbrent l'ordinaire et le quotidien des gens qui vivent là-bas tout en révélant la richesse de leur(s) culture(s). L'ambition de l'équipe est donc de proposer un projet global de développement culturel qui soit suffisamment pérenne. C'est un processus d' « irrigation [89] » auquel Fred Sancère est particulièrement attaché car l'art et la culture se pensent avec lui de manière durable et dans une dynamique de partage, ce qui explique sans doute l'appropriation du festival par les habitant-e-s, et la fidélité des bénévoles présents à chaque édition. Soutenu par de nombreux partenaires publics (ministère de la Culture, Région Midi-Pyrénées, Conseils Départementaux du Lot et de l'Aveyron, Communauté de Communes du Grand Figeac, Ville de Capdenac, Union Européenne…), les moyens financiers accordés à Derrière le Hublot restent pourtant très modestes. Composée de seulement trois salariés permanents à l'année, l'association espère malgré tout poursuivre son évolution et réaliser la réhabilitation de la maison du Parc de Capèle, où se trouve ses bureaux, en lieu de résidences permanent.

[89] Propos de Fred Sancère recueillis par Denis Slagmulder dans « Capdenac-gare. DLH. Irriguer plutôt qu'inonder » in *La Dépêche du Midi*, 08/06/2011, [en ligne], disponible http://www.ladepeche.fr/article/2011/06/08/1101521-dlh-irriguer-plutot-qu-inonder.html (consulté le 30/08/15)

## 2. L'Usine, scène conventionnée pour les arts de la rue : « replacer l'œuvre au cœur de la rencontre entre habitant-e-s et artistes »[90]

L'USINE
Scène conventionnée pour les arts dans l'espace public
Tournefeuille / Toulouse Métropole

L'histoire de l'Usine, c'est d'abord celle d'un collectif d'artistes installés il y a vingt-cinq ans dans une ancienne usine d'équarrissage à Blagnac. Parmi eux, une partie de l'équipe de Royal de Luxe qui décide de rester sur Toulouse, mais aussi des ferrailleurs, des chaudronniers, des mécaniciens, etc., qui ont besoin d'un espace pour créer. L'Usine est donc avant tout un lieu fait par et pour les artistes, un ancien squat où ils peuvent construire la matière de leurs spectacles et partager leurs multiples savoir-faire techniques, et même si depuis elle s'est institutionnalisée, il y demeure un esprit informel forgé par la présence ininterrompue des artistes.

En 1994, le collectif cherche un nouveau lieu, plus adapté à leurs activités en développement et s'installe dans une ancienne usine de menuiserie, dans la zone industrielle de Tournefeuille. Il se structure en association et cherche alors à gagner une meilleure visibilité. Après des années de travail, l'Usine obtient la reconnaissance des élus et notamment de la métropole, qui aboutit à la construction d'un bâtiment neuf, inauguré en septembre 2008, entièrement pensé pour les besoins de fabrication des artistes. C'est ainsi que l'Usine, née d'un besoin du milieu artistique, est progressivement devenue un outil intégré à une volonté institutionnelle, en lien avec les stratégies politiques des élus locaux.

Aujourd'hui conventionnée par Toulouse Métropole, la DRAC Midi-Pyrénées, la Région Midi-Pyrénées, le Conseil Départemental de la Haute-Garonne et la Ville de Tournefeuille, l'Usine développe un véritable projet artistique et culturel sur le territoire métropolitain toulousain, composé de trente-sept communes. Ce projet s'articule autour de plusieurs axes de travail :

- le soutien à la création : il reste la première mission et la raison d'être du lieu qui ne saurait renier son identité. Immense lieu de fabrication, l'Usine dispose d'espaces partagés pour les artistes accueillis en résidences et pour les quatre équipes (Le Phun, la Machine, la Ménagerie et les Thérèses) hébergées en permanence, qui font la spécificité de cette scène conventionnée et rappelle son héritage. Avec plus de trente corps de métiers représentés, l'Usine est « un immense laboratoire de création artistique, un lieu de recherche et d'expérimentation. »[91] Des compétences professionnelles qui sont aussi valorisées par la production de nombreux décors et costumes pour d'autres compagnies et structures.

[90] Plaquette de saison L'Usine, revue n° 9 janvier-juin 2015, p 20
[91] Propos de Matthieu Maisonneuve dans « Cultures Toulouse », Mairie de Toulouse, [en ligne], disponible sur http://www.cultures.toulouse.fr/locations?p_p_id=3_WAR_directorylocationsportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_3_WAR_directorylocationsportlet_jspPage=%2Fsearch%2Flocation.jsp&_3_WAR_directorylocationsportlet_locationId=108053 (consulté le 30/08/15)

- le rapport au territoire : le travail sur le territoire s'est développé progressivement comme un prolongement de l'expérimentation artistique, l'Usine définissant les arts de la rue comme des formes esthétiques qui s'inscrivent avant tout dans un contexte. Impulsée avec l'arrivée de Mathieu Maisonneuve à la direction en 2003, la dynamique d'inscription territoriale est pensée à travers une double logique de diffusion et d'infusion. L'Usine programme ainsi une vingtaine de rendez-vous de janvier à juin et de septembre à décembre sur la métropole (Toulouse, Roques, Blagnac, Tournefeuille…) en partenariat avec d'autres structures culturelles et organise chaque année les « Nuits Bleues », sorte de parcours nocturne et thématique dans l'Usine à travers des expériences artistiques créées spécialement pour l'évènement. Quant aux projets d'infusion, ce sont des créations artistiques *in situ* imaginées comme des temps d'interactions entre des artistes, des acteurs du territoire et des habitant-e-s, tous impliqués dans une même démarche d'expérimentation et de découvertes dans la ville.

- la sensibilisation, la transmission et la formation : ce sont des missions complémentaires que développe l'Usine et qui se concrétisent par l'organisation de stages et d'ateliers pour les professionnels, la mise en place de dispositifs de médiation (rencontres, interventions en milieu scolaire…) et le développement de projets d'Éducation Artistique et Culturelle.

L'Usine est donc historiquement un lieu de fabrication pleinement consacré aux artistes et dont le travail de recherche et d'accompagnement de la création est à présent reconnu. L'extension progressive du projet culturel vers une meilleure prise en considération du territoire amène aujourd'hui l'Usine à expérimenter des projets qui décloisonnent les pratiques professionnelles de création, production et diffusion et à « ouvrir les portes de la réflexion autour de créations artistiques où les habitant-e-s sont partie prenante. »[92] L'Usine a été désignée comme l'un des trois « Nouveaux Territoires de l'Art »[93] de Toulouse Métropole en 2003 et se verra attribuer le label de Centre National des Arts de la rue en janvier 2016.

[92] Entretien avec Céline Blanché réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015

[93] Le terme de « *Nouveaux Territoires de l'Art* » désigne des lieux (souvent des friches industrielles ou des endroits abandonnés) dans lesquels des démarches artistiques et des projets culturels innovants ont vu le jour. Même si les « NTA » ne s'apparentent pas à un label institutionnel, ils ont fait l'objet d'une étude commandée par le ministère de la Culture en 2000 et confiée à Fabrice Lextrait dont le rapport intitulé *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets disciplinaires… une nouvelle époque de l'action culturelle*, [en ligne], est disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/lextrait.htm (consulté le 30/08/15)

### 3. Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre National des Arts de la rue : « développer un projet culturel généreux, populaire et exigeant »[94]

Pronomade(s), c'est avant tout l'histoire[95] d'un homme, Philippe Saunier-Borrell, directeur du service culturel et du théâtre municipal de Saint-Gaudens de 1991 à 2000, période pendant laquelle il crée et coordonne le festival de la Saint-Gaudingue, placé sous le signe de l'humour et de la folie. En invitant chaque année une compagnie d'arts de la rue à la co-direction artistique, Philippe Saunier-Borrell fait le pari de « mettre la ville en déséquilibre »[96] et de surprendre les habitant-e-s en cherchant à bousculer leurs regards avec des propositions artistiques décalées. La renommée du festival dépasse très largement les frontières de la ville mais les organisateurs décident pourtant, et dans une nouvelle surprise générale, de passer à autre chose, après la septième édition : sept ans, c'est l'âge de raison et c'est aussi le moment pour Philippe Saunier-Borrell de « penser à d'autres moments et d'autres lieux de diffusion pour le théâtre de rue. »[97]

Après une phase de transition qui voit les premières tentatives de programmation « étendue dans le temps et dans l'espace »[98], c'est en 2000 que nait la première édition de Pronomade(s), première saison territoriale pour les arts de la rue en France. Mais l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle équipe municipale aux élections de 2001 met fin aux fonctions de Philippe Saunier-Borrell, qui, soutenu par un collectif de spectateurs, crée l'association Pronomade(s) en Haute Garonne. C'est le début d'un projet culturel développé sur le territoire du Comminges qui s'articule autour de deux axes :

- l'accompagnement des artistes et des œuvres : à travers la diffusion, avec depuis seize ans une programmation régulière de spectacles allant de mai à juillet et d'août à décembre sur une trentaine de petites communes et à travers le soutien à la création (co-productions et accueil en résidences) des arts publics, définis comme toutes les formes de spectacle vivant (arts de la rue, de la parole, nouveau cirque, chanson,

[94] Rapport d'activités 2010 et présentation du projet artistique et culturel 2011
[95] SAUNIER-BORRELL Philippe in Rapport d'activités 2010 et présentation du projet artistique et culturel 2011
[96] Pronomade(s), « L'historique » [en ligne], disponible sur http://www.pronomades.org/centre-national-des-arts-de-la-rue/l-historique (consulté le 30/08/15)
[97] Propos de Philippe Saunier-Borrell, recueillis par René Solis in « Une Saint-Gaudingue au goût très Zur », *Libération*, le 7/07/1998 [en ligne], disponible sur http://www.liberation.fr/culture/1998/07/07/une-saint-gaudingue-au-gout-tres-zur-le-7e-festival-de-theatre-de-rue-haut-garonnais-a-eu-pour-heros_243244 (consulté le 30/08/15)
[98] Pronomade(s), « L'historique » [en ligne], disponible sur http://www.pronomades.org/centre-national-des-arts-de-la-rue/l-historique (consulté le 30/08/15)

théâtre, danse…) qui interrogent la place du spectateur au sein de la proposition artistique et l'intègrent à leur écriture dans des lieux non dédiés au spectacle ;

- l'accompagnement du territoire et des habitant-e-s : à travers la mise en œuvre de projets d'Éducation Artistique et Culturelle (Contrat Local d'Éducation Artistique autour du cirque contemporain sur le territoire des Trois Vallées) et de Projets Artistiques et Culturels de Territoire (PACT), commande d'écritures spécifiques à des artistes cherchant à inventer des relations complices avec les habitant-e-s.

Soutenu par le Ministère de la Culture, le Conseil Départemental de la Haute-Garonne, la Région Midi-Pyrénées, plusieurs communes et communautés de communes, Pronomade(s) obtient une forte reconnaissance institutionnelle avec le label de Scène conventionnée en 2003 puis celui de Centre national des arts de la rue en 2006. Avec Marion Vian, nommée co-directrice en 2009, Philippe Saunier-Borrell convainc les partenaires de la nécessité d'un lieu adapté à l'ambition du projet. Après plusieurs années de réflexion et de réhabilitation, l'équipe s'installe finalement dans les anciennes Thermes à Encausse, petit village de 680 habitant-e-s. Enfin en 2013, le comité d'orientation du CNAR valide la proposition des co-directeurs d'accroitre l'importance des PACT[99] et donc de rééquilibrer financièrement les moyens alloués à l'action culturelle. C'est ainsi que Pronomade(s) valorise actuellement les propositions artistiques qui « dépassent l'expérience esthétique du spectateur ou l'expérience artistique de l'amateur »[100] et nécessitent l'implication d'habitant-e-s et autres structures du territoire.

Derrière Le Hublot, L'Usine, Pronomade(s) en Haute-Garonne : trois structures, trois histoires, trois labels différents avec comme premier point commun l'esthétique des arts de la rue. On pourrait juger que la présence de deux d'entre elles en milieu rural n'offre pas une image représentative du paysage institutionnel des arts de la rue en France, traditionnellement associés aux problématiques urbaines. Certes, Pronomade(s) est le seul CNAR installé en campagne mais comme le rappelle Anne Gonon, si le rapport à la ville a été « influent au moment de l'émergence »[101], les arts de la rue sont aujourd'hui bel et bien présents en milieu rural avec 17 % des festivals se déroulant dans des villes ou villages de moins de 2000 habitant-e-s.[102] Les contextes et les moyens de ces opérateurs culturels sont variés mais tous sont aujourd'hui installés sur leurs territoires respectifs et témoignent, depuis le début ou plus récemment, d'une volonté de faire ensemble, avec celles et ceux qui les entourent. Alors que le secteur des arts de la rue repose encore largement sur une logique évènementielle, Derrière Le Hublot, L'Usine, Pronomade(s) ont su développer, chacun-e à leur manière, une présence permanente à travers la mise en œuvre de projets au long cours impliquant les populations et à travers une programmation à l'année sans même disposer de lieux propres à la diffusion de spectacles.

---

[99] « La mise en place d'un comité d'orientation en 2013 (…) a souligné que le travail de Pronomade(s) ne se définit plus autour d'un dyptique diffusion/création mais d'un tryptique diffusion/création/médiation » in Rapport moral de l'exercice 2014 présenté lors de l'Assemblée Générale du 14 janvier 2015

[100] Tribune du groupe « On est un certain nombre » [en ligne], disponible sur http://www.onestuncertainnombre.com/. Voir l'annexe n° 3 p 122

[101] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 77

[102] Ibid, p 103

Enfin, il assez marquant de voir l'évolution commune de ces structures culturelles en parallèle de l'évolution des politiques culturelles françaises. D'abord fortement voire exclusivement dédiées aux artistes, leur projet s'inscrivait dans une logique d'offre et une dynamique d'accès à la culture. Mais leur prise en considération du contexte territorial et leur démarche grandissante d'aller à la rencontre des habitant-e-s et de les faire participer à la vie artistique et culturelle est la preuve que certains professionnels se situent davantage, consciemment ou non, dans une filiation de la démocratie culturelle voire des droits culturels. Il est clair en tout cas qu'il y a chez certain-e-s une véritable remise en question et un souhait d'analyser les fondements et les enjeux de ces « projets de territoire ». Il n'est donc pas anodin que Derrière Le Hublot et Pronomade(s) soient membres et co-fondateurs en 2008 du groupe de réflexion « On est un certain nombre ». Regroupant aujourd'hui douze professionnels de structures culturelles de différentes régions, le groupe est un espace de discussions et de réflexions partagées autour des politiques culturelles de territoire et des questions que soulèvent les démarches artistiques impliquant les populations. En échangeant sur leurs pratiques, leurs valeurs et leurs doutes, ces opérateurs culturels cherchent à mettre des mots sur leurs actions, précurseuses d'une nouvelle façon de faire des projets culturels. C'est ainsi qu'en février 2014, le groupe a publié une tribune[103], affirmant collectivement la nécessité de « repenser les politiques publiques en faveur de la Culture, non plus seulement à l'aune des ambitions de la démocratisation culturelle, mais tenant compte des droits culturels de la personne et de la démocratie culturelle. »[104]

Mais l'adoption du référentiel des droits culturels par Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) est pourtant loin d'être aussi clair. Si tous les directeurs-trices en ont entendu parler et sentent bien qu'il s'agit d'un des chantiers majeurs du secteur culturel, on peut noter chez eux une forme de prudence à revendiquer le changement de modèle annoncé. Préférant parler des limites que des échecs de la démocratisation culturelle, ils voient davantage les droits culturels comme une nouvelle étape de la démocratisation, et non comme la substitution d'un modèle à un autre : « on ne peut pas faire table rase de toute cette dynamique quand bien même il reste des grandes cathédrales qui restent toujours fermées »[105] estime par exemple Céline Blanché, directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine. Pour Pronomade(s)[106] et Derrière Le Hublot, même si l'affirmation d'un projet culturel fait pour et avec les habitant-e-s est nette, l'intégration du référentiel des droits culturels dans leurs discours se fait sans pour autant renoncer à ceux de la démocratisation et de la démocratie culturelle.

L'enjeu d'un nouveau paradigme des politiques publiques, et parmi elles des politiques culturelles, est pourtant considérable : le passage d'une logique où l'on apporte LA culture au plus grand nombre à une logique ou l'on permet au plus grand

[103] [En ligne] disponible sur http://www.onestuncertainnombre.com/ Voir l'annexe n° 3 p 122
[104] Rapport d'activité 2014 de Pronomade(s) présenté lors de l'Assemblée Générale du 14 janvier 2015. Dans la tribune, les co-signataires affirment qu'« il s'agit de mieux prendre en compte les besoins culturels de la population et les droits culturels de la personne. »
[105] Entretien avec Céline Blanché réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015
[106] SAUNIER-BORRELL in Rapport d'activités 2007 de Pronomade(s) en Haute-Garonne et perspectives d'évolution jusqu'à l'ouverture des Thermes en 2010.

nombre de partager sa culture est de l'ordre d'une « révolution symbolique »[107] qui n'est pas toujours mesurée comme telle. Ainsi, peut-on s'interroger sur la possible coexistence voire compatibilité de ces différents modèles tant les postures adoptées sont différentes. Si les défenseurs des droits culturels ne remettent pas en cause une politique en faveur des artistes, ils considèrent comme insuffisantes et dépassées des politiques culturelles qui se résumeraient seulement à l'accès à des œuvres artistiques. C'est d'ailleurs en cela que le travail de Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) s'inscrit dans une révolution des schémas de pensées et d'actions : même si leurs discours sur les droits culturels restent mesurés, le développement par ces structures de projets liés au contexte et impliquant les populations semble traduire un élargissement voire une réorientation de leurs missions et de leurs champs d'actions. Mais les démarches participatives qu'ils engagent sont-telles pour autant en adéquation avec les enjeux démocratiques et l'ambition du mieux « vivre-ensemble » que portent les droits culturels ? À quelles limites, voire quelles contradictions la réalité du terrain nous met-elle face à ces évolutions ?

[107] MEYER-BISCH, Patrice, BOUCHARD Johanne, BLOUET, Christelle et FAVERO, Irène, *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, publication Paideia 4D, coordonnée par Réseau culture 21 et l'IIEDH de Fribourg, 2013, p 63 [en ligne], disponible sur http://droitsculturels.org/blog/2014/03/14/publication-paideia-4d-du-droit-a-la-culture-aux-droits-culturels/ (consulté le 30/08/15)

# II.) LES ENJEUX DÉMOCRATIQUES DE LA PARTICIPATION : LES PROJETS CULTURELS PARTICIPATIFS COMME OUTILS DU MIEUX VIVRE ENSEMBLE ?

« PARTICIPER /
1) S'associer, prendre part à quelque chose. *Participer à une manifestation*.
2) Payer sa part, cotiser pour. *Participer aux frais.*
*3)* Avoir part à quelque chose, recevoir sa part de. *Participer aux bénéfices.* »[108]

La participation des citoyen-ne-s est aujourd'hui désignée comme un des enjeux démocratiques majeurs et fait l'objet d'un effet de mode dans bien des domaines de la société. En réaction à une aspiration générale à plus de justice sociale et en réponse à des nouvelles générations qui cherchent à donner du sens à leurs modes de vie, la participation est pourtant désignée par certains comme une forme de démagogie et de populisme, une manipulation des institutions au pouvoir pour éviter et contenir les élans contestataires. Le problème principal est donc d'abord de savoir ce que recouvre exactement le terme participation et à partir de quel moment elle est véritablement au service de relations plus démocratiques. Les projets culturels participatifs n'échappent pas à cette ambiguïté, les dispositifs et les degrés d'implications étant aussi variables que leurs effets sur les participants. Entre instrumentalisation et émancipation, la limite n'est parfois pas si simple à distinguer d'autant que les professionnels se retrouvent face à la difficulté d'évaluer ces démarches participatives dont les contours et les finalités sont compliqués à cerner. Peut-on pour autant tenter d'en dresser une modeste typologie et de définir une méthodologie permettant d'éviter les travers de la participation-alibi et d'œuvrer réellement pour un mieux « vivre-ensemble » ? Le propre de ces démarches participatives n'est-il pas justement d'être non formalisables, car adapté à un contexte et à des personnes en particulier ?

## 1) Typologie des projets participatifs : un seul terme, de multiples réalités

L'observation des projets mis en œuvre par trois structures des arts de la rue nous a suffi à observer la grande diversité des formes que l'on peut qualifier de « participatives ». Consultation publique, ateliers de pratiques, bénévolat, collectes

[108] GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 50

mémorielles, figuration, ect., les modalités d'implication et de participation possibles des habitant-e-s sont nombreuses[109] et co-existent souvent sur un même territoire.[110] Les projets culturels participatifs, auxquels nous nous intéressons, regroupent en eux-mêmes une variété de configurations, malgré quelques caractéristiques communes. En prenant des exemples de démarches participatives réalisées par Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) en Haute-Garonne, il est malgré tout possible d'établir un classement en trois catégories selon le niveau de porosité entre la création artistique et le processus d'implication des habitant-e-s.

## 1. Quand la participation intègre le processus de réalisation

Une des premières modalités d'implication possible consiste à intégrer des amateurs à un spectacle c'est-à-dire à faire se côtoyer des artistes professionnels, vivant de leur métier, et des non-professionnels, plus ou moins habitués au(x) monde(s) de l'art. Ce type de projet est avant tout porté par la démarche artistique d'une compagnie qui choisit, par nécessité ou non, de faire appel à des personnes extérieures. Dans ces cas-là, l'artiste reste totalement maître de sa création, de son sujet et de sa mise en scène, et des conditions de participation des amateurs. Les participant-e-s sont en effet souvent des personnes qui ont une pratique artistique et qui ont l'envie et la curiosité d'entrer en contact avec des artistes au plus près de leur travail de création. Ils intègrent alors un dispositif déjà clairement défini dans lequel les artistes laissent plus ou moins de place à la singularité de chacun-e. Grâce à un travail de répétitions et/ou d'ateliers en amont, ces démarches participatives donnent l'occasion à des personnes de vivre une expérience esthétique en tant qu'acteur, mais seulement dans le sens de celui qui interprète.

Dans le spectacle Suite n°1 « ABC » de Joris Lacoste programmé par Pronomade(s) en mai dernier, onze personnes ont ainsi pris place aux côtés des onze comédiens professionnels dans une pièce chorale et multilingue. Tirée de « l'Encyclopédie de la parole », collection d'enregistrements répertoriant la diversité des formes orales, les participant-e-s ont dû travailler les parties dans lesquelles ils apparaissaient. Après avoir passé des auditions[111], les personnes retenues se sont retrouvées pour des séances de répétitions intensives (vingt-et-une heures sur sept jours) avant de se produire sur scène pour deux représentations. Cet exemple est assez représentatif des spectacles impliquant des amateurs : sélection selon des critères plus ou moins exigeants, projet court et resserré dans le temps, expérience

[109] Voir le travail de catégorisation de Hors Les Murs dans *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 3

[110] Les assises de la Culture lancées en 2008 à Toulouse sont un bon exemple de consultation publique ; Derrière le Hublot par exemple met en place à la fois des ateliers de pratique amateur, des projets impliquant des habitant-e-s et un festival qui ne pourrait exister sans sa petite centaine de bénévoles.

[111] Les personnes sont sélectionnées selon « leur timbre, leur tessiture, leur tonalité » et il est précisé dans l'appel à participation : « il est inutile de pratiquer le théâtre ou le chant de manière intensive depuis plusieurs générations… il vous suffit d'avoir : entre 18 et 75 ans, un accent anglais correct, de la disponibilité pour être présent à toutes les répétitions et représentations. »

centrée sur la démarche artistique et distinction nette entre les professionnels et les amateurs. Même si Joris Lacoste mise sur « le contexte professionnel » pour attirer les participant-e-s[112], certains détails en disent long sur la considération de l'équipe pour celles et ceux qui ont donné de leur temps pour ce spectacle. Ainsi, les répétitions sont-elles considérées comme des « master-class » c'est-à-dire des cours donnés par un sachant à des non-sachants et non comme des temps de travail collectifs consacrés à la production d'une œuvre commune. De plus, les participants, appelés « invités », forment un groupe distinct des comédiens professionnels que ce soit sur scène (participants au second plan et assis derrière et sur les côtés du plateau lorsqu'ils ne performent pas) ou en coulisses (loges séparées pour les comédiens professionnels et les amateurs à la demande de l'équipe de production). S'ils peuvent paraître anecdotiques, ces éléments sont pourtant révélateurs du peu de place accordée à l'individu dans les spectacles participatifs. Surtout, le fait de trier les personnes selon leurs compétences et donc de refuser certaines personnes volontaires[113], s'apparente à une forme de discrimination qui devrait interroger les opérateurs soucieux du respect des droits culturels.

@ Hervé Véronèse

Autre exemple de spectacle participatif, avec la compagnie Sous X, programmée lors de la dernière édition de l'Autre Festival de Derrière Le Hublot. Avec « No visa for this country », la metteuse en en scène Alix Denambride a créé « un parcours sonore et fictionnel dont le fil narratif est la disparition de Jeanne »[114]. Les spectateurs, munis d'un casque, suivent une comédienne repérable à sa valise et à son chapeau de cow-boy à travers la ville tout en écoutant les messages de ses proches laissés sur son répondeur. Dans cette histoire de fuite et de disparition, la quinzaine de participant-e-s nécessaires au spectacle apparaissent à la fin du parcours, tous affutés d'un chapeau de cow-boy, et se dispersent dans les rues, pour symboliser l'évaporation de Jeanne. Dans ce cas, aucune compétence n'est exigée,

[112] Voir l'appel à participation [en ligne], disponible sur http://www.parvis.net/le-programme/spectacle-vivant/appel-a-projet-venez-faire-lexperience-dune-experience-artistique-dans-un-contexte-professionnel (consulté le 30/08/15)

[113] Les personnes ayant été recalé aux auditions ont reçu un mail de retour type « nous n'avons pas retenu votre candidature. »

[114] Site internet de la compagnie [en ligne], disponible sur http://www.compagniesousx.com/#!color-photography/citr (consulté le 30/08/15)

tout le monde peut participer à condition d'assister aux ateliers de répétition (sur cinq jours) afin de repérer les déplacements. Les enfants (représentant près de la moitié des participant-e-s à Derrière Le Hublot) et les adultes qui participent restent donc dans un rôle de figuration où on leur demande simplement de marcher, de rester immobile ou de faire des mouvements simples, sans parler. Comme pour la plupart des spectacles participatifs, un appel à participation est lancé par les structures organisatrices, et envoyé par mail aux contacts proches (bénévoles, spectateurs fidèles, partenaires…) et à des structures relais spécifiques si le spectacle exige des compétences particulières (écoles de danse, groupes de théâtre amateur, clubs de motos…).

@ Centre Presse Aveyron

La participation est donc, dans ces cas-là, centrée sur la pratique artistique et la découverte du monde du spectacle. Et si les participant-e-s apprécient de voir l'envers du décor en vivant une expérience originale, on ne peut ignorer que la démarche reste avant tout bénéfique pour les artistes. Le nombre de spectacles impliquant des amateurs, notamment dans les arts de la rue, nous oblige en effet à interroger le problème de l'emploi dans le spectacle vivant et à voir dans ces démarches un bon moyen pour les compagnies d'économiser des cachets en remplaçant les comédiens professionnels par des amateurs… Cela est d'autant plus pratique pour elles qu'elles peuvent compter sur la capacité des opérateurs à mobiliser des volontaires, permettant ainsi à leurs spectacles d'être diffusés un peu partout, tout en se félicitant de faire participer la population locale. Bien sûr, il ne s'agit pas de reprocher aux artistes de travailler sur des spectacles participatifs déplaçables, surtout quand on sait que l'économie de nombreuses compagnies d'arts de la rue est basée sur la diffusion de leurs spectacles.[115] Il ne s'agit pas non plus de remettre en cause le plaisir de ces personnes à vivre de telles aventures, ou même de juger de la qualité esthétique de l'œuvre dont on peut apprécier, dans le cas de Joris Lacoste par exemple, l'originalité, l'intelligence et l'humour du résultat. Toutefois, il semble nécessaire que les artistes et

[115] « La grande majorité des compagnies a une économie qui repose sur la vente et non sur la subvention directe (50% de ressources propres en moyenne). » in *Le Goliath, Le Guide Arts de la rue 2008-2010*, Paris, Hors Les Murs, 2008, p 16

les opérateurs assument l'intérêt financier qu'il y a toujours à faire appel à des amateurs, en rappelant la réalité économique fragile du secteur, comme on pourrait le faire naturellement en remerciant les bénévoles d'un festival sans lesquels rien ne serait possible. Les professionnels devraient aussi faire preuve de modestie et éviter de brandir en étendard les projets participatifs où la participation se limite à la bonne réalisation d'un spectacle.

## 2. Quand la participation intègre le processus de création

Une grande majorité des démarches participatives observées sur le terrain dépassent le processus de réalisation pour intégrer des personnes dans le cadre de la création. Ce genre de projets se caractérise par un ancrage dans le contexte territorial et par une approche de la population. Il s'agit, soit d'une démarche de la part d'artistes souhaitant se confronter au réel pour nourrir leurs créations, soit d'une commande des opérateurs à des artistes choisis pour leur capacité à aller à la rencontre des habitant-e-s. L'enjeu va alors plus loin qu'un appel à des amateurs puisque le projet de départ n'est pas entièrement figé et va s'adapter en fonction des singularités de celles et ceux qui sont impliqué-e-s. La posture des professionnels est donc différente car il n'y aucun prérequis pour prendre part à l'expérience : l'initiative et la conduite du projet reste entre les mains des artistes mais ceux-ci modèlent leur œuvre à partir des individus rencontrés qui trouvent leur place dans une création partagée. Cette manière de créer peut s'apparenter aux théories sur l'art contextuel, notamment développées par Paul Ardenne. Brièvement, la démarche repose sur une approche sensible des artistes dont le travail d'immersion et d'imprégnation d'une réalité constitue la matière première de la création. Pour Paul Ardenne, l'art contextuel témoigne du souci des artistes de s'intéresser au « monde tel qu'il va »[116] et de privilégier l'expérience plutôt que le concept. On a ainsi pu repérer de nombreux projets fondés sur une collecte de récits auprès des habitant-e-s du territoire de résidence et/ou de diffusion témoignant d'une volonté commune des artistes et des opérateurs de donner la parole à ceux que l'on n'entend pas.

C'est le cas de deux projets de collecte mémorielle menés cette année par Pronomade(s) et Derrière Le Hublot. Le premier est une commande du CNAR aux artistes Emilie Mousset et Delphine Lancel sur le thème de la *Retirada*, mouvement d'exil des républicains espagnols après la victoire de Franco. Pendant une période de résidences de dix semaines environ, répartie sur deux ans, les artistes ont été chargées de rencontrer d'anciens exilés et témoins de cette période dans le Comminges pour voir comment ces migrations ont affecté l'identité du territoire. Depuis quelques mois, elles viennent ainsi régulièrement recueillir des témoignages auprès d'habitant-e-s avec qui elles entrent en relation grâce à l'association *Memoria y exilio* qui rend hommage à la mémoire de l'Espagne républicaine. Si le cadre, le thème et les objectifs sont donc définis, le contenu et les modalités de la restitution finale de ce projet en 2017 reste donc à ce jour inconnus. La seule certitude est qu'il s'agira d'une

[116] ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004, p 82

restitution artistique, probablement composée des matériaux utilisés pour la collecte (enregistrements sonores et photographies) mais la transformation de la matière dépendra nécessairement des histoires entendues et de l'inspiration qu'elles donneront aux artistes.

Dans le même registre, la dernière édition de l'Autre festival a présenté une installation photographique dans la ville de Capdenac sur le thème de la résistance pendant l'occupation allemande. Accueillie en résidence pendant environ dix semaines, de février à mai 2015, la photographe Frédérique Bretin s'est intéressée aux actes de désobéissance aux ordres de Vichy, et plus particulièrement au sauvetage d'enfants juifs cachés et protégés par deux religieuses au couvent de Massip entre décembre 1942 et juillet 1944. En mêlant recherche documentaire et collecte d'informations auprès des habitant-e-s de la ville, l'artiste a dessiné un parcours à travers les espaces habités par le passé en collant des photographies sur les vitrines de onze magasins abandonnés.

@ Vanessa Bérot

Dans un style très différent, le spectacle « Potages et Potagers », également présenté à Capdenac en mai dernier, marque une nouvelle étape dans le projet mené depuis 2008 par l'équipe de Derrière Le Hublot et la compagnie Ouïe-Dire, complice de longue date. Dans la « Trilogie Gastronome »[117] ce ne sont pas des souvenirs mais des savoir-faire que les artistes ont collectés. En s'invitant dans les jardins et les cuisines des habitant-e-s du Rouergue, ils sont revenus avec des sons et des images témoignant de la richesse des recettes et des traditions culinaires locales et donnant lieu à la création de trois cartes postales sonores entre 2007 et 2011. Cette année, l'équipe a décidé de « prolonger l'aventure humaine »[118] en créant une forme

[117] Voir la présentation complète du projet sur http://ouiedire.com/news/cochonaille/
[118] Plaquette de Derrière Le Hublot, mai-juin 2015, p 7

spectaculaire sollicitant l'ouïe, la vue et le goût des spectateurs. L'expérience peut sembler déroutante pour ceux qui découvrent le travail de Derrière Le Hublot : le public est assis confortablement en cercle à l'intérieur duquel « Gérard décroûte les haricots » pendant qu' « Yvette épluche les pommes de terre ».[119] Pendant que ce couple de Capdenac prépare la soupe, Marc Pichelin diffuse les sons enregistrés au préalable pour la carte sonore et en recrée des nouveaux avec les éléments de la scénographie tandis que Kristof Guez installe ses photos et Fred Sancère nous propose de grignoter des produits du terroir. « Potages et potagers » est donc un projet culturel dont l'essence même se situe dans la participation de personnes « ordinaires » à qui il rend hommage en mettant en avant les gestes du quotidien et la culture locale à travers la gastronomie.

@ Vanessa Bérot

Dans un tout autre registre mais dans un même esprit de reconnaissance des personnes, « Do not clean » de la compagnie Komplex Kapharnaüm, programmée par Pronomade(s) en juillet dernier, interroge notre rapport aux exclus de la société en faisant le parallèle avec la gestion des déchets matériels. Pour mettre en œuvre ce parcours urbain multimédia, les artistes ont recueilli les récits de SDF, ex-détenus, mais aussi glaneurs, agents de propreté, responsables d'insertion, sociologues dont certains extraits sont projetés sur les façades de la ville ou sur les éléments de décors (containers, engins de voirie, amas de déchets recyclés…). Le spectacle implique aussi les services de la voirie de la ville dans lequel est diffusé le spectacle. Dans ces deux exemples, les personnes qui participent le font en restant elles-mêmes, sans jouer le rôle de quelqu'un d'autre, en racontant leurs propres histoires qui résonnent avec les propos des artistes.

[119] Ibid

@ Vincent Muteau

Pour le projet « Na capa tanta » en revanche, le territoire et les rencontres *in situ* servent à nourrir une fiction cinématographique dans laquelle les habitant-e-s participent au tournage. Invitée par les trois structures[120], l'équipe NCNC (Nuevo Cinema Neo Cinetico) se revendique comme la nouvelle vague du cinéma italien dont le principe serait de revenir à la dimension humaine du cinéma, sans effets spéciaux, sans décors artificiels, accessoires ni même caméra ! Le film est en effet conçu comme un parcours dans la ville ou le village au fil de photographies collées sur les façades, les portes et à l'intérieur des habitations. C'est donc aux spectateurs de provoquer le mouvement des images et de suivre la narration en déambulant. Chaque film réalisé suit la même procédure : une première phase d'immersion et de repérage où la metteuse en scène et le scénariste s'imprègnent du village ou du quartier choisi, une seconde phase d'écriture du scénario à partir des histoires entendues et des lieux et personnes découverts au cours de la première phase, une troisième phase de tournage avec et chez les habitant-e-s et dans l'espace public et une dernière phase d'installation, répétitions et « projections du film ». Ce cinéma d'un nouveau genre s'inscrit dans la dynamique des créations contextuelles, dont l'écriture dépend des lieux investis et des personnes croisées par l'équipe. Même s'il ne s'agit pas pour les artistes de réaliser un documentaire mais bien de créer une œuvre fictionnelle, l'histoire qu'ils racontent s'inspire de ce qu'ils ont vu, vécu et entendu pendant leur temps de résidence.

[120] En 2012 à Blagnac avec L'Usine (« Le ciel par-dessus les toits »), en 2013 à Cransac-Les-Thermes avec Derrière Le Hublot (« La légende du puits 61 ») et en 2015 à Aurignac avec Pronomade(s) (« La neige en mai »). Voir les affiches des trois films en annexe n°4 p 124

@ Sylvie Bosc

Un mélange entre fiction et réalité qui va encore plus loin dans le spectacle « Sanctum Garageum » de Floriane Facchini, accueilli par Derrière Le Hublot et Pronomade(s). En prenant pour point de départ sa propre histoire familiale (ses souvenirs d'enfance passés dans le garage de son père à Rome), l'artiste s'intéresse à ce qui fait « l'esprit garage », la singularité de ces endroits de transition entre l'espace public et l'espace privé, porte d'entrée dans l'intimité de ses propriétaires. Le spectacle est une création *in situ*, conçue comme une « balade ethnographique et poétique »[121] à travers des garages ouverts par les habitant-e-s le temps de la représentation et dans lesquels, soit ils interviennent directement, soit des scènes sont jouées par des comédiens à partir des récits de vies et des témoignages, recueillis par Floriane. Autrement dit, quand les comédiens jouent, c'est toujours en rapport aux usages et aux différentes appropriations atypiques de garages observés par l'artiste (atelier de barbier, bibliothèque, entrepôt d'une collection de centaines de chaussures ou de tronçonneuses, local de musique ou studio de danse…) grâce à des « enquêtes sur le terrain inspirées des méthodes de l'ethnologie ».[122] Les entretiens menés constituent donc la matière première de sa création (chaque récit et garage étant ensuite plus ou moins mis en scène) et sont même présentés à la fin du spectacle dans un dernier garage abritant une exposition de portraits vidéos réalisés entre la France et l'Italie[123]. Ce projet est donc basé sur l'implication des propriétaires des garages qui acceptent de partager leur histoire, de dévoiler un peu de leur sphère privée, et de laisser rentrer des inconnus, voire d'intervenir pendant le spectacle.

---

[121] Dossier de présentation de « Sanctum Garageum ». Voir sur le site http://www.florianefacchini.fr/project/lesprit-garage/.

[122] Ibid. Voir sur le site http://www.florianefacchini.fr/project/lesprit-garage/. L'ethnographie est une méthode d'observation des peuples sur le terrain visant à décrire leurs mœurs et coutumes.

[123] On peut retrouver ce genre de démarches artistiques basées sur des champs des sciences sociales chez d'autres artistes comme la compagnie Sputnik qui associe la méthodologie anthropologique à l'écriture dramaturgique d'un spectacle de rue (http://www.cie-sputnik.org/presentation/) ou bien le spectacle « Safari intime » de la compagnie Opéra Pagai dont le concept repose sur la visite de « spécimens humains dans leur vie quotidienne » (http://www.operapagai.com/spectacle.php?id_page=3)

@ Alice Ruffini

Tous ces projets s'inscrivent dans une même logique de prise en compte de la réalité physique d'un territoire et de sa dimension humaine dans une création artistique. Dans ces démarches mettant en valeur le « patrimoine humain » des lieux investis, le concept de base est à chaque fois adapté au contexte et exige un certain temps de présence des artistes sur place avant les représentations pour repérer, réécrire le déroulement du spectacle et impliquer la population à différents niveaux de la création. La participation est donc, dans ces cas-là, bien effective même si les personnes impliquées sont davantage sujets et/ou interprètes de l'œuvre qu'acteurs/créateurs. L'artiste est en effet toujours le seul responsable de l'écriture et de la direction artistique de l'œuvre dont la forme et le protocole imposés au départ permettent là encore aux artistes de reproduire l'expérience ailleurs, mais laissent finalement une marge de liberté réduite aux participant-e-s.

## 3. Quand la participation fonde le processus de création

Encore très peu développés, les projets culturels dont le point de départ est la participation d'un ensemble de personnes et non la création d'une œuvre artistique, font figure de véritables expérimentations. Avec ce genre de démarches, prenant la forme de commandes spécifiques d'opérateurs culturels à des artistes, il n'y a pas nécessairement production et représentation d'un spectacle à la fin mais plutôt la restitution d'un processus valorisant un travail mené collectivement sur une période relativement longue. Dans ce genre de projet unique (non déplaçable car conçu dans un espace-temps particulier), le fond impose en effet la forme et l'objectif réside avant tout dans la création d'une dynamique de partages et d'échanges.

Depuis 2007, le dispositif « Fin d'interdiction de stationner » mis en place chaque année par l'Usine est l'action la plus représentative de son travail d'infusion territoriale. Conçu comme une démarche d'expérimentation sur les questions liées à l'espace public, l'enjeu est d'interroger l'évolution et l'identité de la métropole

toulousaine en invitant différents artistes à se confronter à la réalité du territoire. Tous les ans, l'équipe de l'Usine offre ainsi une carte blanche à une compagnie à qui elle donne la possibilité de créer un projet *in situ*, avec pour seul cadre préalable une thématique (l'habitat, les trajectoires, la mobilité, la centralité/ périphérie, la place du végétal, de l'image dans l'espace public..), suffisamment large pour qu'elle puisse s'en emparer de toutes les manières possibles. Chaque nouvel *opus* rassemble donc une équipe artistique, le tissu associatif et les habitant-e-s des villes hôtes autour d'une aventure artistique et culturelle commune. L'*opus* 4 « Topo » par exemple, s'est construit avec la compagnie Komplex Kapharnaüm dans trois communes aux contextes très différents : le quartier Saint-Cyprien au centre historique de Toulouse, la ville de Cugnaux, marquée par de fortes mutations urbaines et Launaguet, ville plus rurale, qui témoignent de la grande hétérogénéité de la métropole toulousaine et qui connaissent notamment les problématiques liées à l'expansion urbaine (processus de *gentrification* des centres et installation des classes moyennes en périphérie). Sur ces territoires en transformation, l'Usine a ainsi choisi, en dialogue avec les artistes, de travailler autour de la question de la mémoire urbaine.

Concrètement, la compagnie a investi les trois communes de juin 2010 à avril 2011, à l'occasion de plusieurs temps de résidences d'une à deux semaines. Ils sont allés à la rencontre des habitant-e-s et ont collecté des témoignages vidéos et sonores, des documents et des récits comme pour explorer et valoriser le patrimoine immatériel de ces communes à partir des anecdotes et des histoires personnelles des personnes qui y vivent. Une approche sensible et de proximité rendue possible par les partenariats mis en place avec de nombreuses structures sociales, éducatives et culturelle- la Coupe d'Or service du troisième âge et le Lycée Henri Matisse à Cugnaux, le club du troisième âge et l'École primaire Jean Rostand et Arthur Rimbaud et la Maison des jeunes à Launaguet et Le Théâtre Garonne à Toulouse- qui ont fait office de médiateurs en établissant le lien entre les artistes et les personnes interrogées. Au final, l'ensemble de la matière collectée a été restitué le temps d'un week-end en avril 2011 dans des formes artistiques conçues selon les spécificités de chaque commune et en associant les habitant-e-s à la conception. A Cugnaux, une marche urbaine originale a été créée à partir des points de vue des habitant-e-s collectés par la fausse « Agence urbaine de sauvegarde des mémoires d'aujourd'hui » montée par Komplex Kapharnaüm tandis que des portraits vidéos étaient projetés sur les façades du quartier Saint Cyprien à Toulouse et que des anamorphoses[124], creusées dans la terre, ont été installées dans les paysages de Launaguet avec la contribution et la complicité des habitant-e-s. Des choix adaptés aux réalités des territoires et des participant-e-s qui se sont investi-e-s, comme en témoignent le traçage des sillons des anamorphoses avec un motoculteur pour symboliser l'urbanisation de la commune et la réalisation des jachères fleuries et des parcours sonores par les personnes impliquées.

[124] Dessins visibles uniquement d'un point de vue particulier. Voir photo ci-dessous.

@ Magalie Rastello

Dans un contexte bien différent, à Saint-Gaudens, petite ville de 11 000 habitant-e-s et sous-préfecture de la Haute-Garonne située en milieu rural, Pronomade(s) a récemment lancé un projet également lié aux problématiques de la ville, en perte d'attractivité et de dynamisme. En faisant appel à l'Agence Touriste, un collectif marseillais de plasticiens et danseurs spécialisés dans le tourisme ultra-local, le CNAR veut proposer un autre regard sur la ville et offrir des temps de rencontre où toutes celles et ceux qui y vivent, travaillent, passent, etc., peuvent échanger leurs points de vue et vivre une expérience en commun. Débuté en janvier 2015, le projet s'achèvera en octobre 2016 après plusieurs semaines de résidences ponctuelles *in situ*. En mai et juillet dernier, Mathias Poisson, Virginie Thomas, et Julie de Muer ont ainsi investi une ancienne boutique (et ancien local des médiateurs de rue) ouverte en permanence la journée dans laquelle ils invitaient les voisin-e-s, les habitant-e-s et les passant-e-s à parler de leur propre vision de Saint-Gaudens et, s'ils le souhaitaient, à tenter quelques expériences sensibles les amenant à faire un « pas-de-côté » et laisser libre court à leur imagination. Par le biais de « marches obliques » (parcours d'une journée en petit groupe ponctué d'expérimentations sur les sens, de rêveries en duo les yeux fermés), de causeries diverses ou de parties de cartes représentant la ville, ils ont proposé aux personnes curieuses de se laisser aller et de « voyager » dans leur propre ville avec pour fil conducteur le parallèle entre la ville et le corps : « si Saint Gaudens était un corps, quelle forme aurait-il ? Où seraient son cœur, ses poumons, sa peau, son odeur, ses abcès, ses grains de beauté… ? »[125] Grâce à ces rencontres et ces expériences, l'Agence Touriste a engrangé de la matière (dessins, récits imaginaires, textes poétiques exposés dans la boutique[126]) qu'elle espère transformer avec les personnes qui souhaitent s'investir davantage et sur toute la durée du projet. Mais pour le moment, le format et les modalités de la restitution en 2016 sont totalement inconnus, le but étant de les définir et de les construire de façon collective. Le projet, qui bénéficie du soutien de la mairie dans le cadre de la Politique de la Ville[127], cherche ainsi à associer un maximum de structures différentes pour faire

[125] Texte du flyer de présentation du projet distribué aux passant-e-s et habitant-e-s.
[126] Voir photo ci-dessous.
[127] Politique interministérielle née dans les années 1980, la Politique de la Ville vise à « réduire les inégalités sociales et les écarts de développement entre les territoires, [et] favoriser la cohésion sociale, en déployant une intervention publique renforcée dans des quartiers urbains en difficulté. » in *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 13. À travers la mise en place de dispositifs comme les Contrats urbains de cohésion sociale

se côtoyer des personnes très diverses : Secours populaire, Centre d'art contemporain, atelier de danse, lycée et école d'infirmières, centre hospitalier. L'Agence Touriste propose donc à celles et ceux qui le souhaitent de participer à l'écriture du projet et de nourrir de leur singularité une création et une expérience communes. Pour reprendre la jolie formule de Christophe Blandin Estournet, ancien directeur de Culture O Centre, ces démarches sont une « tentative d'écriture collective à plusieurs mains où le territoire serait la feuille, les habitant-e-s l'encre, et les artistes l'écriture »[128].

@ Vanessa Bérot

Ce type de projets laisse une vraie place aux participant-e-s qui ne sont pas seulement intégré-e-s à la réalisation ou au contenu d'une démarche artistique mais bien à la conception d'un projet culturel, dont les enjeux dépassent la seule finalité esthétique. A priori, ce sont donc les modalités d'implication qui respectent le plus la liberté et les identités des personnes car elles peuvent décider elles-mêmes des conditions de leur participation. Mais ce sont aussi les plus risquées et les plus complexes pour les artistes et les opérateurs qui doivent accepter de ne pas tout maitriser et de travailler « en aveugle », sans savoir précisément ce qui ressortira du projet. De plus, la démarche ne consiste pas seulement dans ce cas à lancer un appel auquel ne répondraient que les personnes habituées à fréquenter les structures culturelles mais à aller vers celles et ceux qui ne demandent rien en leur montrant qu'ils sont tout aussi légitimes à participer à un projet culturel, ce qui relève d'un vrai défi.

Comme en témoigne ce panorama de projets participatifs mis en œuvre par Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s), il existe de nombreuses manières d'impliquer les populations mais il est possible de les regrouper en trois niveaux : soit les participant-e-s permettent la bonne réalisation d'un projet artistique et/ou culturel, soit ils en sont la matière, soit ils œuvrent à sa conception, la différence essentielle étant leur marge de manœuvre plus ou moins importante dans le cadre défini par les artistes et les opérateurs. Chaque projet peut toutefois, et c'est même souvent le cas,

(Cucs), elle est conçue comme une intervention transversale dans les zones classées prioritaires par l'association de multiples acteurs, publics et privés.

[128] GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 73

mélanger différents degrés d'implication : dans le spectacle « Sanctum Garageum » par exemple, une petite fille joue le rôle de Floriane Facchini petite et des habitant-e-s prêtent leur garage (réalisation) tandis que des habitant-e-s font eux-mêmes visiter leurs garages et racontent leur histoire (matière). Les projets culturels participatifs sont donc caractérisés par leurs formes hybrides et la variété des situations qu'ils produisent. On peut aussi remarquer dans notre panel d'exemples qu'il y a d'un côté les projets dont la participation est à l'initiative des artistes et de l'autre ceux dont la participation est à l'initiative des opérateurs. Dans les premiers cas, les besoins des artistes priment le plus souvent sur la prise en compte du contexte alors que lorsqu'il s'agit d'une commande, le projet vient en réponse à un diagnostic des problématiques et des réalités d'un territoire. Mais il est intéressant de remarquer que les projets faisant participer les populations ne sont jamais à leur propre initiative. Comment s'assurer alors que la démarche dans laquelle elles s'engagent les amène à une meilleure reconnaissance quand ils ne la revendiquent même pas ? Suffit-il de créer un espace en commun pour faire communauté ? Peut-on d'ailleurs mesurer les effets des projets culturels participatifs sur les personnes et sur le territoire ?

## 2) Des effets proportionnels aux degrés d'implication : de l'instrumentalisation à l'émancipation des participant-e-s

De plus en plus employé, le terme participation est presque devenu synonyme de démocratie, son premier sens évoquant le fait de prendre part et de faire partie de quelque chose. Mais la question de la gouvernance et du partage du pouvoir reste trop souvent mise à l'écart lorsqu'il s'agit de faire participer les citoyen-ne-s, provoquant la méfiance, la suspicion où même le rejet de la participation, perçue par certains comme une mascarade. Jugée trop large, trop galvaudée, potentiellement trompeuse voire dangereuse, l'expression « projets participatifs », est chez de nombreux professionnels de la culture remplacée par un autre lexique (implication, infusion, co-construction…). Dans ces nouvelles démarches, à l'intersection entre l'artistique, le culturel, le social et le politique, le risque de l'instrumentalisation est en effet dans tous les esprits et à tous les niveaux : instrumentalisation des artistes par les opérateurs, des opérateurs par les politiques, des participant-e-s par les artistes…[129]

### 1. Le principe de réciprocité : quand la participation n'est plus une illusion

« Si tu fais quelque chose pour moi et que tu le fais sans moi, tu le fais contre moi. »

Proverbe africain

La participation au service de l'inclusion des citoyen-ne-s dans la vie démocratique est une idée particulièrement au goût du jour, à tel point que certains trouvent absurde la notion de « démocratie participative ». La démocratie serait, par définition, participative puisqu'il s'agit d'un régime politique fondé sur la souveraineté du peuple et son droit de prendre part à la vie publique.[130] D'autres critiquent au contraire la naïveté d'une association systématique entre démocratie et participation, comme le sociologue québécois Jacques Godbout dès 1983 dans *La participation contre la démocratie.*[131] A contre-courant des idées actuelles, il explique en effet dans ce livre que la participation n'a pas toujours des effets positifs et qu'elle peut même parfois diminuer la démocratie. Grâce à des recherches basées sur des expériences de participation des usagers dans divers organismes (syndicats, services

[129] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., éditorial de Julien Rosemberg, directeur et Gentiane Guillot, coordinatrice du projet Hors Les Murs, p 6

[130] CRÉPON, Michel et STIEGLER, Bernard, *De la démocratie participative. Fondements et limites*, Paris, Mille et une nuits, 2007 : « toute vie politique est participative, et toute démocratie est elle-même participative », p 10 « proposer comme objectif politique [...] une démocratie participative [...] ne peut que constituer un pléonasme. » p 16

[131] GODBOUT, Jacques, *La participation contre la démocratie,* Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1983, 190 p

sociaux, commissions de consultation, groupes populaires…), il analyse la participation comme une technique professionnelle pour maximiser le pouvoir, utilisée par toutes celles et ceux qui l'ont obtenu autrement que par un processus démocratique et conclut que la participation sert davantage à légitimer les actions des institutions qu'à donner du pouvoir aux citoyen-ne-s. Un sévère constat que partage un certain nombre de personnes dénonçant les consultations publiques et autres débats où les citoyen-ne-s sont invités à donner leur avis sans que cela n'impacte réellement les décisions déjà prises par les élus. Il y a en effet dans la participation un risque permanent de créer des espaces de discussion (ou des projets culturels) dans lesquels ce sont toujours les mêmes qui osent s'exprimer et où il n'y a pas vraiment de délibération à partir de points de vue divergents mais davantage une mise en avant d'un point de vue auquel les participant-e-s adhèrent ou non.

Pour Patrice Meyer-Bisch, « le processus de participation est souvent compris comme une consultation dont les résultats sont confiés au cercle d'experts. » [132] Un constat que partage Joëlle Zask, maître de conférences en philosophie politique et spécialiste des formes démocratiques de la participation. Dans son ouvrage de référence[133], elle montre ainsi la difficulté de faire participer sans instrumentaliser puisque les personnes appelées à participer ne maitrisent ni les buts ni les finalités du dispositif. Certes, elles sont mieux informées et peuvent prendre la parole, mais leurs avis ne peuvent peser dans telle ou telle décision que s'ils sont pris en considération. Trop souvent la société civile voit en fait dans ces démarches participatives des « artefacts » de la démocratie et les rechignent, craignant de se faire leurrés[134]. La participation s'apparenterait donc à une technique de manipulation des personnes à qui l'on donne l'illusion d'agir sur la vie publique. En dépit de ces effets pervers, contre lesquels elle nous met en garde, Joëlle Zask défend une revalorisation des actes participatifs qui sont la condition d'une vraie société démocratique et développe en trois points les conditions d'une participation constructive : prendre part, apporter une part et recevoir une part.[135] La philosophe insiste tout d'abord sur la distinction entre « prendre part » et « faire partie ». Elle explique ainsi que prendre part signifie « être membre d'un groupe dont la raison d'être est d'organiser une activité en commun » et résulte donc du choix de l'individu d'intégrer une démarche collective alors que « faire partie » suppose la préexistence du groupe à l'individu et donc une forme d'affiliation qui déterminerait les individus en fonction de leurs appartenances à des communautés[136]. Or dans une logique de respect des libertés individuelles, en lien avec le droit de chaque individu d'appartenir ou non à des communautés culturelles, la participation doit s'envisager comme une démarche volontaire et autonome des personnes qui choisissent individuellement de prendre part à une activité commune. Une fois intégrés dans le processus, les individus doivent pouvoir contribuer à cette activité et en bénéficier, ce qui nécessite que le cadre soit suffisamment perméable

[132] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 26
[133] ZASK, Joëlle, *Participer, essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2011, 326 p
[134] RODET, Diane, « Loïc Blondiaux, Le nouvel esprit de la démocratie. Actualité de la démocratie participative », *Lectures, Les comptes rendus*, 2008, [en ligne], disponible sur http://lectures.revues.org/609 (consulté le 30/08/15)
[135] ZASK, Joëlle, *Participer*, op. cit.
[136] Ibid, pp 17-18

pour intégrer ce que chacun-e apporte mais aussi que l'on s'assure qu' « aucun des membres ne soit exclu par une attente à laquelle il ne pourrait répondre. »[137] Une personne qui ne maîtrise pas la langue parlée au sein du groupe par exemple sera limitée dans sa contribution d'où la nécessité d'un accès aux savoirs en parallèle. Pour Joëlle Zask, la participation ne doit pas se limiter à une intervention dans des situations où les règles sont prédéfinies. Pour éviter de tomber dans les travers d'une participation illusoire voire manipulatrice, elle défend donc un schéma articulant ces trois critères (prendre part, apporter et recevoir une part) de manière symbiotique. S'il y a un déséquilibre entre la part donnée et reçue par exemple, le participant est « exploité » alors que s'il reçoit sans contribuer, il est « profiteur ». Il faut donc veiller à une juste proportion des échanges pour arriver à construire une relation de réciprocité.[138]

Ces théories, même si elles traitent davantage de la question de la participation sur le plan politique, sont particulièrement intéressantes à croiser avec nos observations sur les différentes modalités d'implication des personnes. Là où certains projets participatifs se contentent de faire intervenir des amateurs dans un dispositif déjà entièrement établi, d'autres s'efforcent d'établir un cadre souple permettant aux participant-e-s d'être reconnu-e-s comme des acteurs-ices à part entière. Toutefois le principe de réciprocité pose problème lorsque l'on tente de définir le statut des participant-e-s. Avec les démarches participatives, les artistes et les structures culturelles entendent donner l'occasion aux personnes d'être plus que de simples spectateurs et de vivre une aventure au même niveau que les professionnels. En réalité, ce n'est pas parce qu'elles participent à un projet artistique qu'elles cessent systématiquement d'être des consommateurs aux yeux des opérateurs. Comme en témoignent les questions problématiques de la tarification et des droits d'auteur dans ces contextes.

Même si la gratuité a été un principe fondateur des arts de la rue, et reste encore un objet de débat, le fait est que ce n'est pas parce qu'il s'agit de propositions dans l'espace public que celles-ci sont forcément en entrée libre. Il y a donc aujourd'hui un certain nombre de spectacles d'arts de la rue payants, y compris ceux faisant intervenir des non-professionnels. Or, quelles que soient les raisons du choix des programmateurs, on peut tout de même s'interroger sur la pertinence de faire payer les personnes ayant contribué à la réalisation voire au contenu d'un spectacle ou d'un projet, quand bien même leur contribution était volontaire et minimale. Est-il légitime de justifier l'invitation de certains participant-e-s et pas des autres en fonction de leur degré d'implication ? N'est-ce pas remettre en cause la valeur collective de ce qui a été réalisé et qui appartient à tous, comme les films de l'équipe NCNC, qui même si tous les habitant-e-s n'y ont pas participé, sont l'œuvre d'un village ou d'un quartier ? Ou bien alors est-ce une façon de ne pas survendre leur participation et d'assumer qu'ils restent des spectateurs, juste un peu plus impliqués que d'habitude ? Autant de nouvelles questions auxquelles sont confrontés les professionnels qui s'engagent dans

[137] Ibid, p 138

[138] Notes personnelles de la rencontre « Écritures contextuelles, participatives, écrire le réel » organisée par l'Usine et la Grainerie le 18 avril 2015 à la librairie Ombres Blanches à Toulouse. Voir le programme [en ligne], disponible sur http://www.ombres-blanches.fr/prochaines-rencontres/rencontre/rencontre/2840/c--rulhes-j--zask/creer--produire--diffuser.html (consulté le 30/08/15)

les démarches participatives. De la même manière, la question de la propriété intellectuelle des participant-e-s est presque toujours omise : même s'il est le résultat d'un processus collaboratif, le projet reste l'œuvre des artistes, seuls à disposer des droits d'auteurs alors même que l'article 5 de la Déclaration de Fribourg rappelle que toute personne a « le droit à la protection des intérêts moraux et matériels liés aux œuvres qui sont le fruit de son activité culturelle ». La plupart du temps, les conditions de participation et la définition des rôles, responsabilités et des droits des participant-e-s ne sont jamais évoqués oralement. Autant dire que la rédaction de conventions ou de chartes est extrêmement rare, ce que l'on peut comprendre car la formalisation écrite, au-delà de prendre du temps, peut effrayer certaines personnes et les dissuader de participer. Or, même si le problème se pose rarement d'un point de vue juridique[139], une approche éthique basée sur le respect des droits culturels implique nécessairement de réfléchir à la question du statut des œuvres participatives et à celui de ses contributeurs non-professionnels.

Dans la revue de l'Observatoire des politiques culturelles consacrée à la participation à la vie artistique et culturelle, le professeur de droit Xavier Daverat, rappelle que la loi protège les œuvres de l'esprit au nom du critère d'originalité et de créativité et que « dans le cadre de dispositifs participatifs, il ne suffit donc pas que la création implique les habitant-e-s pour que ceux-ci acquièrent la qualité d'auteur, mais il faut que leur participation induise une *créativité*. »[140] Ce principe exclut donc une grande majorité des projets participatifs principalement axés sur de la figuration, de l'aide à la réalisation et de la contribution aux idées[141]. En revanche, dans le cas d'une création partagée, conçue par les artistes et les participant-e-s, le droit d'auteur s'applique : « dès qu'une part d'originalité peut être relevée, le participant a vocation à devenir auteur. »[142] Au regard de la loi, les personnes ont alors le droit d'être mentionnées comme co-auteures de l'œuvre, ce qui a parfois du mal à être accepté par les professionnels comme le souligne Xavier Daverat : « la manière dont les réalisations sont présentées par les opérateurs culturels dévoile une appropriation de paternité par ces derniers. Les professionnels qui ont conduit le projet se prévalent donc, sans peut-être en avoir conscience, de la qualité d'auteur quand, sur le site ou dans un *press-book*, leur seul nom vient au regard de la manifestation qu'ils ont conduite (…). Tout se passe donc comme si l'œuvre participative ne l'était vraiment

[139] Notons toutefois l'exemple du film documentaire *Être ou avoir* de Nicolas Philibert sorti en 2002 qui a fait l'objet d'une polémique après que l'instituteur a réclamé des bénéfices en revendiquant un droit d'auteur sur les cours donnés à ses élèves dans le documentaire, en tant qu'auteur du texte parlé et des droits en tant qu'artiste-interprète du film (http://www.sacd.fr/L-instituteur-du-documentaire-Etre-et-Avoir-deboute.1065.0.html)

[140] DAVERAT, Xavier in *La participation des habitant-e-s à la vie artistique et culturelle*, Grenoble, Revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles, n°40, été 2012, p 38

[141] Dans ces cas la définition juridique d'œuvre collective est la plus adéquate : « l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom, (…) et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé » in article L 113-2 alinéa 3 du Code de la Propriété Intellectuelle [en ligne], disponible sur http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/beneficiaires.htm (consulté le 30/08/15)

[142] DAVERAT, Xavier, *La participation des habitant-e-s à la vie artistique et culturelle*, Grenoble, Revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles, n°40, été 2012, p 39

que le temps de sa gestation et de son exécution, paradoxe insoutenable du point de vue du droit d'auteur… »[143]

Les conséquences de la participation ne sont donc pas anodines sur le plan juridique, et même s'il existe très peu de cas dans la jurisprudence, on pourrait imaginer qu'une personne qui se fait interviewée soit considérée comme auteure de son témoignage et conteste la transformation du récit (montage, mise en scène, réécriture…) par les artistes. Les professionnels ont donc tout intérêt à s'interroger sur la nature juridique de l'œuvre (œuvre collaborative ou collective) et à s'assurer qu'ils sont les seuls à disposer de la paternité de l'œuvre pour pouvoir l'exploiter. Au vu de la multiplication des démarches participatives, il peut même leur sembler bon d'élaborer des conventions précisant la nature des interventions de chacun-e pour éviter tout malentendu. Toutefois, les personnes qui participent se posent elles-mêmes rarement ces questions et s'investissent souvent davantage dans un projet pour ce que cela leur apporte humainement et parce qu'elles ont envie de donner. Béatrice Carme, qui tenait bénévolement le rôle principal du film NCNC tourné à Aurignac, aux côtés d'un comédien professionnel, affirme ainsi ne s'être jamais sentie instrumentalisée, car son « métier ce n'est pas d'être artiste mais d'être prof » et, consciente des réalités des coûts de production d'un spectacle, défend l'idée que l'on puisse encore faire des choses gratuitement tout en se sentant très investi-e : « c'est bien de faire des choses gratuites, de savoir donner parce que sinon tu [ne] fais rien si tu ne sais pas donner de toi, ou alors tu restes dans un monde où tu es consommateur »[144]. La satisfaction et l'intérêt qu'ont certaines personnes à s'impliquer d'une manière ou d'une autre dans la vie artistique et culturelle ne relèvent donc pas d'un fantasme de « jouer à l'artiste » mais d'un sentiment d'en retirer une forme d'enrichissement personnel et de partager une expérience collective.

## 2. La participation au service d'une meilleure appropriation du territoire

> « Dis-moi et j'oublie. Enseigne-moi et je me souviens. Implique-moi et j'apprends. »
>
> Benjamin Franklin

Bien connu des pédagogues, cette citation de Benjamin Frankin illustre la plus grande capacité des êtres humains à s'approprier des savoirs lorsqu'ils sont investis dans leur propre apprentissage. De la même manière, les projets culturels participatifs dans l'espace public, parce qu'ils s'inscrivent dans les problématiques d'un territoire, permettent aux habitant-e-s de se sentir davantage concerné-e-s et de se fédérer

[143] Ibid, p 39
[144] Entretien avec Béatrice Carme, participante du projet « Na capa tanta » à Aurignac, réalisé dans le cadre de notre étude le 10/07/2015

autour d'une ambition commune. L'essor des démarches participatives et contextuelles sont le signe de l'évolution en cours des politiques culturelles : « l'heure n'est plus à la consommation mais à l'appropriation, à la prise en compte des individus dans leurs désirs de partage et contraintes. »[145] Même si elle est encore largement partagée, la vision du développement culturel basé sur une offre artistique garantissant le dynamisme, l'attractivité et le rayonnement des territoires s'étiole et l'on cherche davantage aujourd'hui à faire de la culture un outil de cohésion sociale. La portée symbolique des arts se trouve accentuée lorsque les habitant-e-s portent un nouveau regard sur les espaces qui les entourent et créent du sens en convoquant leurs propres identités culturelles au nom d'un imaginaire commun.

Dans nos sociétés mondialisées, où l'on parle de crise(s) d'identité(s), les projets culturels participatifs nourrissent la « conscience d'appartenir à une communauté de destins. »[146] Comme le décrit Anne Gonon, les structures qui développent des projets pour les populations, et non pour les publics, cherchent à favoriser une forme de réappropriation du territoire par ses habitant-e-s, début d'un engagement vers le mieux « vivre-ensemble » : « il s'agit (…) de prendre à bras le corps la problématique de l'appartenance territoriale, en pariant sur la capacité de l'art à créer du lien entre les habitant-e-s, y compris à une échelle qui les dépasse largement. Ainsi conçue, l'action culturelle est connectée de manière étroite avec le territoire et ceux qui y vivent, pensée comme un vecteur de développement et d'agir sur la société. »[147] Le fait de revendiquer son appartenance à un territoire ne dépend pas uniquement du fait d'y habiter physiquement, cela passe par un processus d'attachement personnel dans lequel les habitant-e-s apprennent à connaitre le territoire, le reconnaitre et s'y reconnaitre. Se l'approprier, le faire sien, nécessite de développer un sentiment de proximité avec la manière dont on y vit. Les projets culturels participatifs, du moins ceux qui accordent autant d'importance à l'expérience qu'à l'esthétique, contribuent justement à créer de l'attachement en modifiant les regards que portent les habitant-e-s sur leur propre territoire. En favorisant une présence durable des artistes, ils donnent aux personnes la possibilité de percevoir autrement les espaces publics qu'ils côtoient tous les jours, tant sur le plan architectural, social, géographique, historique, qu'humain.

Lorsque l'équipe NCNC passe un mois dans un village ou dans un quartier et qu'elle réussit à fédérer des centaines de personnes pour le tournage d'une fiction écrite à partir, avec et pour les habitant-e-s, c'est aussi une page de l'histoire du lieu qu'elle écrit. En transformant la ville en plateau de cinéma, elle offre une approche nouvelle et sensible du territoire en travaillant sur ce qui fait sa singularité et en trouvant des résonnances possibles entre la réalité et la fiction : « il s'agit d'absorber les détails les plus enfouis d'un territoire commun, de travailler sur les lignes d'intercession existant entre inconnus dans l'acte de partager un espace public, de dévoiler la force du vécu qui favorise le sentiment d'appartenance, le partage d'un

[145] PLANSON, Cyrille, « Des droits culturels aux lois de l'hospitalité », Dossier « Tisser de nouveaux liens avec le public » in *La Scène*, n°70, Automne 2013, p 81
[146] BAZIN, Huges in *La participation des habitant-e-s à la vie artistique et culturelle*, op. cit., p 131
[147] GONON Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 16

passé et d'un présent. »[148] Il suffit alors d'écouter les impressions des habitant-e-s d'Aurignac par exemple, qui constituaient la majeure partie du public, après les « projections » en juin dernier, pour comprendre comment ce parcours photographique *in situ* et *in vivo* donne l'occasion de « (re)découvrir la ville » et de « voir les choses autrement ». Parfois même, il révèle des lieux inattendus comme ce *dancing* situé en plein cœur d'Aurignac mais laissé à l'abandon par son propriétaire, le boucher du village, depuis des décennies. En l'intégrant dans l'histoire et dans le parcours, la metteuse en scène Prisca Villa et le directeur technique de Pronomade(s) sont parvenus (difficilement !) à faire ouvrir ce lieu incroyable, figé dans le temps, permettant ainsi aux Aurignacais-es de savoir enfin ce qui se cachait derrière ces portes et aux plus anciens de revoir avec émotion l'un des endroits de leur jeunesse…

L'influence des projets culturels participatifs sur le sentiment d'appartenance est aussi un des effets recherchés dans les quartiers populaires où la vision des habitant-e-s sur leur propre quartier est souvent péjorative : « ces démarches ont à cœur de détourner les représentations négatives des quartiers en difficulté et incitent à une réappropriation des lieux de vie par leurs habitant-e-s. Elles contribuent à transformer des espaces négligés en des territoires vécus et revendiqués. »[149] Comme le montre Sébastien Gazeau dans son étude des projets participatifs en milieu urbain, les démarches artistiques qui impliquent la population permettent de dépasser les stéréotypes sociaux et culturels et de rappeler qu' « un quartier n'est pas seulement un espace bâti, il est aussi un espace imaginaire et symbolique. »[150] Non seulement elles permettent de donner une autre image de ces quartiers, trop souvent traités sous l'angle de la violence dans les médias, mais aussi de revaloriser le regard que les personnes elles-mêmes projettent dessus. Le travail de l'Agence Touriste à Saint-Gaudens est du même ordre que celui mené par des artistes dans les banlieues. En proposant de transformer en matière artistique les perceptions plutôt négatives des habitant-e-s (les fumées de l'Usine, le nouveau centre commercial qui tue les petits commerçants...) et en leur proposant de regarder et de vivre les espaces publics de manière décalée, en faisant « un pas de côté » (expériences de marches obliques, rêveries...), les artistes favorisent une réappropriation de la ville. Leur capacité à développer nos imaginaires est alors très précieuse.[151]

Pour un certain nombre de philosophes et de sociologues, le monde occidental moderne est marqué par une montée de l'individualisme contribuant à l'émancipation des personnes mais aussi à une crise démocratique due à la fin des « grands récits »

[148] Dossier de présentation du projet « Na capa tanta ». Voir sur le site www.ncnc-film.com
[149] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 16
[150] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 56. Focus sur Banlieues d'Europe, un réseau culturel européen réunissant des projets culturels impliquant les habitant-e-s des quartiers populaires.
[151] L'Agence Touriste a ainsi fait le pari d'un parallèle entre la ville et le corps permettant aux personnes croisées d'aborder les problématiques de Saint-Gaudens par le biais d'un récit imaginaire : « supposons qu'une ville est un organisme vivant, elle a des artères fluides ou bouchées selon les heures. Un cœur à double vitesse, des poumons plus ou moins encombrés, une transpiration odorante selon ce qu'elle a mangé. Matière mouvante, elle est faite de ceux qui l'habitent, autochtones de longue date ou touristes de passage. Elle a ses zones de résistance, ses diagnostics, ses réflexes, ses émois. St-Go serait cette ville vivante. Nous en cherchons la forme et la contenance » in texte de présentation, flyers de Pronomade(s).

(religions, idéologies politiques…).[152] Or la culture peut justement apparaitre comme un moyen de ré-enchanter le monde. De plus en plus, les élus comprennent à quel point les artistes, en racontant et en écrivant des histoires liées à l'imaginaire commun contribuent à forger l'identité d'un territoire. Et cela est d'autant plus vrai avec les arts de la rue qui investissent les espaces naturels et urbains et laissent autant de traces sur les pavés que dans l'imaginaire des habitant-e-s. Conscients de l'intérêt d'investir dans la culture pour les retombées économiques et le rayonnement qu'elle apporte à un territoire, certains élus revendiquent également la culture comme un levier de développement humain essentiel à la cohésion sociale comme l'explique Janine Soumet, ancienne maire de Galié, petit village du Haut-Comminges et secrétaire de l'association de Pronomades(s) : « ce patrimoine imaginaire et poétique collectif, ces rencontres chez les uns et les autres, ces images en surimpression contribuent à créer entre les habitant-e-s de ce territoire un socle de vie commun et une culture commune sans lesquels le sentiment d'appartenance ne peut exister. Et en cela Pronomade(s) fait aussi œuvre politique en participant à l'identité et à l'identification du Pays de Comminges. Les Pronomade(s) font, certes, connaître le Comminges hors de nos frontières mais je suis intimement persuadée qu'elles ont aussi redonné confiance au Comminges en renforçant l'estime de soi sans laquelle il est difficile de vivre ensemble et de faire des projets…structurants. »[153] La force des démarches participatives, dont s'emparent aujourd'hui beaucoup d'artistes de rue tient à leur capacité à convoquer des personnes très différentes et à agir sur leurs imaginaires et donc sur leur rapport au monde. Elles revalorisent la faculté unique des êtres humains à rêver et à se projeter dans d'autres réalités. Or rêver ensemble, c'est déjà construire le début d'une nouvelle réalité.

Enfin les projets culturels participatifs permettent aussi de modifier le regard des habitant-e-s sur des structures culturelles qu'ils ne fréquentent pas. En cherchant à travailler avec la population et les autres acteurs professionnels du territoire, les opérateurs donnent une image plus ouverte et inclusive des politiques culturelles. Ils créent des espaces où chacun-e peut se sentir légitime même si il ou elle ne vient pas voir les spectacles comme l'explique Stéphane, éducateur sportif, qui a progressivement changé d'avis sur les projets culturels grâce au travail de proximité de Derrière Le Hublot : « quand Derrière Le Hublot a commencé à programmer des spectacles à Capdenac, je faisais partie des sceptiques. J'avais une certaine réticence, j'ai pas honte de le dire aujourd'hui. J'avais une idée complètement erronée de la culture et je ne me rendais pas compte des échanges que ça pouvait générer entre des artistes et un public. »[154] Les démarches participatives contribuent ainsi à créer un nouveau rapport plus horizontal et plus proche, entre les professionnels, les artistes et les personnes. Même si cela ne doit pas être la première ou la seule motivation des structures, l'effet d'adhésion au projet culturel que permettent les démarches participatives n'est pas négligeable. L'appropriation et la reconnaissance d'une structure culturelle sur son propre territoire est en effet un gage de sécurité et de pérennité. Alors qu'un projet culturel dit « hors sol », dont le seul lien au territoire est l'occupation d'un bâtiment ou d'un terrain, pourra plus facilement être remis en question lors d'un changement politique, un projet culturel qui réussit à fédérer un

[152] Voir notamment *Un monde désenchanté ? de* Marcel GAUCHET, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2004, 253 p
[153] SOUMET, Janine in Rapport moral et culturel 2008 de Pronomade(s) en Haute-Garonne
[154] Propos cités dans la plaquette de Derrière Le Hublot de mai-juillet 2013, p 9.

ensemble d'acteurs et à les convaincre de l'importance de ses actions sur la durée sera garanti d'obtenir les soutiens escomptés en cas de menaces d'abandon par les collectivités locales. Le collectif créé après l'éviction de Philippe Saunier-Borrell de la mairie de Saint-Gaudens, dont sont issus les neuf premiers membres du conseil d'administration de Pronomade(s), ainsi que la présence de sept cent personnes manifestant pour la poursuite du projet dans les rues de la ville le 16 juin 2001 en sont de bons exemples.

La question de l'appropriation est donc intimement liée à la participation des personnes aux projets culturels. Elle est même le signe pour Françoise Liot d'une action culturelle « appropriée », qui « se devrait d'être simultanément bien adaptée et bien adoptée »[155]. Les démarches participatives contribuent à la formation d'un imaginaire commun et donc à la construction de l'identité d'un territoire, tout en renforçant le sentiment d'appartenance des habitant-e-s. Mais là encore, l'appropriation ne peut se faire qu'à condition que les participant-e-s se reconnaissent dans les termes et les modalités du projet, sans quoi ils ne sauraient se l'approprier.

### 3. Émancipation des individus et fabrication du lien social : de la difficulté de mesurer les impacts des projets participatifs

Alors qu'aux débuts de la démocratisation culturelle, le simple accès à l'art était considéré comme une élévation de l'esprit et les professionnels de la culture étaient presque dotés d'une mission civilisatrice, l'évolution des politiques culturelles, et notamment le rapprochement progressif avec le secteur de l'animation socio-culturelle, a fait place à l'idée d'émancipation. Il ne s'agit plus d'instruire ou de cultiver les citoyen-ne-s à travers la diffusion descendante de savoirs mais de donner à chacun-e les conditions possibles d'apprentissage et de partage des connaissances. L'essor de la démocratie culturelle, puis aujourd'hui des droits culturels conforte cet héritage de l'Éducation populaire[156] qui « place l'égalité non pas comme le but à atteindre mais comme le point de départ du processus d'émancipation. »[157] Les mouvements d'Éducation populaire reconnaissent en effet la capacité de tous d'apprendre et de progresser et promeuvent la création d'espaces de partage, de dialogue et de formation pour permettre aux citoyen-ne-s de devenir des acteurs-ices de la vie publique et de trouver leur place dans la société. La culture et l'éducation y sont perçues comme la condition d'une réalisation de soi, grâce auxquelles chaque individu devient plus libre et plus digne. Une conception de la culture et des valeurs qui se rapprochent sans aucun doute du référentiel des droits culturels puisqu'il s'agit dans les deux cas de « faire de la culture un travail et une *praxis* au service de la puissance démocratique d'agir. »[158]

---

[155] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 100
[156] Voir la brève définition en note de bas de page 84 p 32
[157] NOSSENT, Jean-Pierre, « L'émancipation, entre l'éducation permanente et l'aide sociale » in *ITECO*, 2012, [en ligne], disponible sur http://www.iteco.be/antipodes/Emancipation/L-emancipation-entre-l-education (consulté le 30/08/15)
[158] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit, p 33

Toutefois, si certains sont tentés de voir dans l'essor des droits culturels une réactivation des principes de l'Éducation populaire, il faut rappeler quelques différences majeures entre les deux concepts. Alors que les droits culturels défendent la reconnaissance mutuelle des identités culturelles, l'Éducation populaire revendique un accès aux savoirs et à la culture pour tous dans une logique d'autonomisation et d'épanouissement personnel et de luttes contre les inégalités et les déterminismes sociaux. On retrouve donc l'idée d'une nécessaire instruction des citoyen-ne-s dont l'éducation politique encouragerait la « transformation sociale ». La traditionnelle rupture entre les secteurs de l'animation socio-culturelle et celui de la culture, marquée par l'arrivée de Malraux en 1959, n'est donc pas si évidente car, comme le souligne Françoise Liot, les mouvements d'Éducation populaire s'inscrivaient dans une idéologie de démocratisation : « dans la propagation de cette vision descendante, l'éducation populaire a sans doute sa part de responsabilité (…). Jean Zay et Léo Lagrange, même s'ils ont impulsé des actions de grande valeur, étaient imprégnés de cette idée qu'il est du devoir de la puissance publique de combler des manques en matière culturelle. (…) L'opposition bien commode entre culture et socio-culturel permet d'occulter assez largement le fait que la démarche descendante sinon condescendante des médiateurs a également fonctionné dans le secteur socio-culturel par le truchement d'équipements et de dispositifs très normés. »[159]

L'Éducation populaire s'inscrit donc dans une logique de besoins du peuple auxquels les pouvoirs publics doivent répondre alors que les droits culturels s'inscrivent dans une logique de développement des capacités. Elle s'inscrit dans la tradition républicaine française basée sur le bien commun et la primauté de l'intérêt public sur les intérêts particuliers. Les droits culturels, au contraire, sont issus d'une vision libérale, plutôt anglo-saxonne, basée sur le respect des libertés fondamentales et la primauté du droit individuel sur celui de la collectivité. C'est d'ailleurs ce qui permet de penser la capacité des personnes à s'émanciper, c'est-à-dire à bâtir leur autonomie vis-à-vis des groupes ou des communautés culturelles, sans pour autant nier l'enjeu de « faire humanité ensemble » puisque les droits culturels revendiquent autant les libertés que les responsabilités des personnes.[160]

Cependant, quel que soit le référentiel adopté, la question de l'impact des projets culturels participatifs est particulièrement délicate car les effets significatifs que leur attribuent les professionnels dans leurs discours sont, paradoxalement, difficilement mesurables sur le terrain. Les témoignages de personnes « émancipées » grâce à leur participation à un projet culturel sont rares, mais est-ce parce que l'on entend rarement les participant-e-s s'exprimer et qu'il faut se contenter de croire les opérateurs qui chapotent le projet sur parole, ou est-ce parce qu'il n'y a pas de véritable processus d'émancipation à observer ? Les quelques retours sur le terrain que nous avons pu obtenir de la part des participant-e-s étaient en tout cas

[159] Ibid, p 210

[160] Voir le travail collaboratif mené par Jean-Michel Lucas avec la fédération des MJC de Bretagne pour donner un nouvel élan aux enjeux d'émancipation promus par l'Éducation populaire grâce à une approche par les droits culturels des personnes. Voir la note de travail de Jean-Michel Lucas du 2 avril 2014 [en ligne], disponible sur http://collectifmdm-idf.com/wp-content/uploads/2015/01/Les-MJC-architectes-de-la-dignit%C3%A9-des-personnes-12-avril-2014.pdf (consulté le 30/08/15)

généralement positifs, la plupart d'entre eux/elles évoquant le plaisir de participer à une aventure artistique, la fierté de raconter son histoire, l'intérêt de rencontrer de nouvelles personnes et la prise d'assurance. Pour Cécile Castelle, directrice adjointe de l'association Tremplin[161] à Aurignac, la participation de certains bénéficiaires du centre au tournage du film NCNC a offert « une parenthèse enchantée à ces personnes pour lesquelles la préoccupation quotidienne est généralement très primaire, (…) des personnes qui sont souvent isolées de toute vie sociale. Je sens que ces adhérents ont une autre estime d'eux-mêmes, ils sont heureux de pouvoir discuter de cette expérience, ça nous permet d'échanger sur d'autres sujets, plus légers. »[162] Malia Louis, la petite fille de onze ans qui a joué le rôle de Floriane Facchini dans le spectacle « Sanctum Garageum », elle, s'est « bien amusée » et a autant apprécié les représentations que les moments partagés avec la compagnie, au point qu'elle se dit prête à partir en tournée avec eux, et dit aussi avoir gagné en confiance en elle après cette première expérience artistique.[163] Quant à Jean-Louis Eschen et Gérard Pouyatos, les jardiniers ayant participé à « Potages et Potagers » et « Sanctum Garageum », ils apprécient de pouvoir « transmettre un peu de leurs savoirs »[164] et de faire connaitre leur culture. Pour autant, l'idée d'une émancipation, qui pourrait se traduire par l'impression qu'il y a eu pour les personnes « un avant » et « un après » n'apparait pas de façon évidente.

En revanche, la convivialité et les espaces de dialogues, souvent appréciés et recherchés par les participant-e-s laissent penser que les projets culturels participatifs sont bien générateurs de lien social, autre effet revendiqué par les professionnels. Utilisée en sociologie, la notion de lien social désigne l'ensemble des relations qui unissent les personnes ou les groupes sociaux entre eux. Les sociologues ont ainsi montré que tout être humain socialisé vit dans une relation d'inter-dépendance avec les autres « non seulement pour assurer sa protection face aux aléas de la vie, mais aussi pour satisfaire son besoin vital de reconnaissance, source de son identité en tant qu'homme. »[165] Les expressions « vivre-ensemble » ou « faire humanité ensemble » interrogent cette idée d'une force qui relierait les individus entre eux et les rassemblerait au sein d'une même communauté. Dans un contexte de profondes mutations et de récurrence des questions identitaires, le lien social invite d'autant plus à réfléchir sur les rapports entre les personnes et la société et sur la permanence des relations de solidarité : « il n'est pas rare d'entendre parler de « crise du lien social » et de la nécessité de « retisser » ou de « renouer le lien social » (…) son usage courant peut être considéré comme l'expression d'une interrogation sur ce qui peut faire encore société dans un monde où la progression de l'individualisme apparait comme

[161] L'association Tremplin mène depuis vingt-quatre ans des actions d'insertion professionnelle, d'accompagnement dans l'accès et le maintien au logement, et d'animation socio-culturelle. Elle gère un centre social, une cyber-base, et quatre accueils de loisirs et intervient sur trois départements (Haute-Garonne, Ariège, Aude). Voir le site http://www.tremplinaurignac.fr/

[162] CASTELLE, Cécile in mail de remerciements envoyé à Prisca Villa et Pronomade(s) en juin 2015

[163] Entretien avec Malia Louis, participante au projet « Sanctum Garageum » à Aspet, réalisé dans le cadre de notre étude le 05/07/2015

[164] Entretien avec Jean-Louis Eschen, participant au projet « Sanctum Garageum » à Aspet, réalisé dans le cadre de notre étude le 09/07/2015

[165] PAUGAM, Serge, *Le Lien social*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, Que sais-je ?, p 4

inéluctable. »[166] Dans la bouche des professionnels de la culture, l'expression est donc employée « pour désigner tout à la fois le désir de vivre ensemble, la volonté de relier les individus dispersés, l'ambition d'une cohésion plus profonde de la société dans son ensemble. »[167] En rassemblant autour d'un projet participatif des personnes d'horizons très divers, les professionnels rentrent dans cette logique de rassemblement et de création de sens commun visant à améliorer la qualité et l'intensité des rapports sociaux.

La meilleure preuve de ces relations sociales tissées grâce aux projets participatifs est certainement de constater que deux personnes, qui ne s'étaient jamais parlé malgré leur proximité géographique, ont noué et gardé contact après une participation commune. C'est le cas de Jean-Louis Eschen, le jardinier et de Jean Louis Travers, le collectionneur de tronçonneuses qui vivent à quelques rues l'un de l'autre et, qui, grâce à leur rencontre sur le spectacle de Floriane Facchini, ont décidé de se rendre des services mutuels. Quant aux permanences menées avec l'Agence Touriste à Saint-Gaudens, elles ont permis des rencontres improbables entre des hommes désœuvrés qui trainaient dans la rue, des anciens ouvriers de l'Usine et des amateurs de marche. Le fait que des personnes, venues pour des raisons très différentes à la boutique, s'y retrouvent régulièrement et décident de se réunir pour une balade, même après le départ des artistes, est un premier signe positif d'une mise en interaction réussie. La question du lien social dans les projets culturels participatifs doit en effet se penser sur le long terme, comme un des effets durables à valoriser et à revendiquer auprès des élus soucieux de faire de la culture un outil de développement humain du territoire. Certains politiques ont en effet bien cerné ces enjeux et défendent les projets culturels participatifs comme outils de rapprochement entre les personnes : « des liens se sont tissés entre des personnes, des nouveaux habitant-e-s se sont rencontrés. (…) j'ai découvert des gens que je croyais connaître sous d'autres facettes. C'est du lien social durable qui se crée. Ces expériences ont été très fortes pour moi. En tant qu'élu, je trouve formidable de faire découvrir autre chose que les façades qu'on voit de la rue, d'aller derrière… Symboliquement c'était faire en sorte que les gens se découvrent entre eux. »[168]

Pourtant, même si l'on constate certains effets positifs des projets culturels participatifs sur le lien social, il faut reconnaitre la réelle difficulté qui demeure à impliquer les personnes et à ne pas se contenter d'en faire des propositions originales pour un public d'habitués. Or s'il est facile d'intéresser celles et ceux qui fréquentent déjà les structures culturelles ou qui ont une pratique artistique, parvenir à capter, ne serait-ce que l'attention, de tous les autres, et les inciter à prendre part à un projet alors même qu'ils n'ont rien demandé, relève souvent du défi. Le projet « À la recherche du corps de Saint-Gaudens » en était à cette première phase d'immersion et de rencontres avec les habitant-e-s au printemps dernier et le collectif qui animait la permanence s'est heurté à l'indifférence d'une grande partie des passant-e-s et des voisin-e-s de la boutique. En effet, même si beaucoup étaient intrigués par ce nouveau

[166] Ibid, p 3
[167] Ibid, p 3
[168] Propos de, Gilbert MAROIS, élu du conseil municipal de Bou (région Centre) impliqué dans des projets participatifs proposés dans le cadre du festival Excentrique in *Bienvenue chez vous,* op. cit., p 49

dispositif en plein cœur de la ville, la plupart s'arrêtait à peine, ou repartait très vite en disant que ça ne les intéressait pas ou qu'ils avaient des choses à faire. Même lorsque des conversations sur la ville, sans parler de « projet artistique », étaient engagées avec les artistes, un certain nombre des personnes croisées restaient dans un discours critique et dans une position fermée qui laissaient peu de place aux propositions. Même frustration pour le projet du « Grand Banquet », repas scénographié célébrant la gastronomie aveyronnaise, organisé par Derrière Le Hublot : « il n'y a pas beaucoup de salariés ou d'agriculteurs de la coopérative qui sont venus. Comment faire en sorte de ne pas toucher toujours les mêmes. Il faut que la rencontre se fasse entre les deux mondes. »[169] S'installer dans l'espace public, même en proposant un espace gratuit et convivial d'échanges informels, ne suffit pas à faire voler en éclats les nombreuses barrières symboliques qui gardent la plupart des personnes à l'écart des projets culturels.

Or, l'un des intérêts des projets participatifs, clairement revendiqué dans les objectifs des professionnels, c'est d'associer des personnes très différentes et qui ne se sentent pas concernées par le projet général de la structure (ne fréquentent pas les spectacles voire ne connaissent pas l'existence du lieu). Alors comment susciter la curiosité et l'envie à des personnes qui ne demandent rien et que l'on vient chercher parfois directement chez elles ? L'injonction à participer des opérateurs est parfois insistante tant leur volonté de fédérer un maximum de gens est grande. Or, une démarche soucieuse des droits culturels des personnes doit envisager leur participation comme un désir réciproque et respecter leur liberté de s'impliquer ou non et de choisir leur degré d'implication, quelles que soient leurs raisons. La responsabilité des opérateurs est de créer les conditions pour rendre possible la participation mais le choix final de se saisir ou non de cette opportunité n'appartient qu'aux personnes. Les professionnels devraient donc accepter que l'« on ne peut pas tous se rencontrer »[170] et qu'il y aura toujours plus de non participant-e-s que de participant-e-s.

Là où les professionnels peuvent s'interroger malgré tout, c'est sur la façon de communiquer et de s'adresser aux personnes, qui doivent nécessairement entendre parler du projet pour décider de s'y impliquer. Les projets culturels participatifs, de par leurs spécificités, posent en effet de nouvelles questions concernant les choix de communication. Comment en parler ? Faut-il mettre en avant le processus participatif ou la création artistique s'il y en a une ? Faut-il présenter le projet avec la programmation « classique » des spectacles ou lui accorder une place spéciale dans les documents de communication ? L'adoption d'un discours adapté, débarrassé du « jargon cultureux », les démarches de proximité (porte à porte, présence dans les lieux de passage fréquentés…) et les partenariats avec des structures relais font partie des réflexes professionnels. Mais cela reste toujours délicat par exemple de communiquer sur la restitution d'un projet culturel participatif, notamment auprès de ceux qui n'y ont pas participé. Pour les professionnels qui revendiquent l'action culturelle au cœur de leur projet, ces projets ne peuvent restés dans la confidentialité

[169] Propos de Guillaume BACH in *Une utopie de proximité*, op. cit., p 3
[170] LEVI-STRAUSS, Claude cité par Joëlle Zask, Notes personnelles de la rencontre « Écritures contextuelles, participatives, écrire le réel » organisée par l'Usine et la Grainerie le 18 avril 2015 à la librairie Ombres Blanches à Toulouse.

du groupe plus ou moins important de participant-e-s. L'invitation du « grand public » à voir le résultat d'une démarche participative ne peut cependant pas être la même que pour un spectacle programmé dans un festival ou une saison au risque de décevoir ou de déconcerter certains. Comme l'explique Céline Blanché, en charge de la communication de l'Usine, il est très important de ne pas dissocier la présentation finale du processus qui a permis d'y aboutir car « ça n'a pas de sens »[171] de communiquer sur un projet participatif uniquement à travers son résultat. Travailler à la visibilité et à la lisibilité de tels projets est essentiel pour la reconnaissance de leurs multiples enjeux et donc leur légitimité. C'est pourquoi le sociologue de la culture Philippe Henry insiste sur l'importance de leur valorisation par les participants eux-mêmes auprès des autres personnes via les médias, le bouche-à-oreille et les réseaux sociaux : « la reconnaissance que le projet acquiert ainsi joue fortement dans sa capacité à mobiliser de nouvelles ressources, à aller au bout de sa durée prévue et en particulier de sa phase de réalisation, voire dans la possibilité de réamorcer après son achèvement une nouvelle proposition, sur un terreau social déjà sensibilisé. (…) Une bonne visibilité sociétale reste encore aujourd'hui le meilleur garant pour la pérennité de ce type de démarche. »[172]

Les projets culturels participatifs sont donc problématiques car les effets qu'ils produisent sur les personnes et sur les territoires sont mouvants et dépendent nécessairement du contexte dans lequel ils sont réalisés et des personnes impliquées, ce qui rend leur évaluation, leur visibilité et donc leur reconnaissance particulièrement difficiles. Peut-être faut-il alors accepter que leur complexité soit souvent prétexte à des raccourcis mais garder à l'esprit les enjeux fondamentaux qu'ils nourrissent pour les personnes et pour la société, comme l'écrit Sébastien Gazeau : « dans tous les cas, la participation souffre de deux travers : la discrétion et l'ostentation. Qu'ils se focalisent sur quelques personnes ou qu'ils embarquent tout un quartier, et l'on suspectera ces projets d'élitisme ou de populisme. Les nuances sont évidemment nombreuses entre ces deux extrémités qui ont cependant l'intérêt de mettre en lumière le double mouvement recherché dans la participation : l'épanouissement individuel et la consolidation collective. »[173] Sans oublier de préciser que l'articulation nécessaire entre l'individuel et le collectif est justement au cœur des droits culturels et que la participation des individus à un projet collectif n'est pas nécessairement source d'émancipation ; elle peut même parfois être source d'humiliation ou de tensions comme le rappelle Jean-Michel Lucas en faisant référence à un pièce de théâtre écrite à partir de récits de vie où les personnes se sont senties trahies par les artistes.[174]

---

[171] Entretien avec Céline Blanché, Directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine, réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015

[172] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2014, La culture en questions, p 142

[173] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 63

[174] Propos de Jean-Michel LUCAS in « Équipes artistiques, acteurs culturels, projets de territoire… Quelle place pour les droits culturels ? », atelier des Journées d'Études sur les droits culturels du 10/04/15 à Bordeaux, [en ligne], disponible sur http://www.msha.fr/jedc/actualite.php. Voir aussi le mémoire *Les projets participatifs dans l'espace public : la réconciliation de l'art et du social ?* d'Eloïse BRAETS, qui décrit les tensions identitaires induites par les projets menés par la compagnie Friches Théâtre urbain dans des quartiers populaires.

De façon générale, on peut conclure que les effets positifs des projets culturels participatifs sont proportionnels aux degrés d'implication des personnes et qu'ils émergent plus facilement lors de démarches dont la méthode est basée sur le respect et la reconnaissance réciproque des personnes. Pour faire des projets culturels de véritables outils démocratiques et éviter l'écueil de la participation-instrumentalisation, l'utilisation d'une méthodologie adaptée est donc indispensable.

## 3) La co-construction : une méthode complexe mais nécessaire pour répondre à l'exigence démocratique des projets culturels

> « Le faire ensemble [est] la condition du vivre ensemble. »[175]

En octobre 2012, la démarche interdépartementale d'observation et évaluation des politiques publiques au regard des droits culturels, appelée démarche *Paideia*, a été lancée dans quatre départements (Nord, Ardèche, Gironde, Territoire de Belfort). Suivant l'initiative de l'IIEDH (Institut Interdisciplinaire d'Éthique et des Droits de l'Homme) et du réseau Culture 21, les élus départementaux de ces territoires se sont engagés à étudier sur leur propre territoire la mise en œuvre des droits culturels. Associant des acteurs des secteurs de la culture, du social, de l'éducation et de l'aménagement du territoire, le processus de recherche-action[176] s'est développé à travers l'analyse de cent dix cas d'écoles et l'organisation de quinze rencontres réunissant près de neuf cents participant-e-s. Les résultats de cette première année d'observation ont été publiés en 2013 et donnent des pistes concernant les conditions méthodologiques à la mise en œuvre des droits culturels. Dans une volonté de développer des politiques publiques plus horizontales, les manières de travailler se trouvent nécessairement impactées, ce qui explique l'essor du terme co-construction. Or les démarches participatives et les arts de la rue, s'inscrivent, par principe, dans de nombreux champs de la vie publique et expérimentent, non sans difficultés, ces méthodes de travail collaboratives.

### 1. Les projets participatifs dans l'espace public, modèles de transversalité ?

L'essor actuel des droits culturels en France permet une redéfinition de la culture et une évolution vers une acception plus large que le domaine artistique. L'idée que la culture ne peut se réduire à un champ d'activités (artistiques) mais qu'elle traverse en réalité tous les secteurs de la vie publique fait son chemin, nourrissant la question de la transversalité des politiques culturelles. Définie au sens figuré comme quelque chose « qui recoupe plusieurs disciplines ou secteurs », la transversalité remet en question la tendance du secteur culturel à se penser et à agir de façon autonome. Certes, comme le rappelle Françoise Liot, l'ouverture des professionnels de la culture et des artistes à d'autres domaines n'est pas nouvelle mais elle s'est d'abord limitée à un « souci d'économie », motivée par « la recherche de nouveaux moyens

[175] Tribune du groupe « On est un certain nombre », op. cit.
[176] Méthode de recherche pratiquée sur le terrain où l'étude vise à la fois la production de savoirs et la production de changement social.

dans un contexte global de restriction budgétaire. »[177] Aujourd'hui cependant, les droits culturels et la diversité culturelle offrent de nouvelles perspectives en faisant de la transversalité un des principes de la participation à la vie culturelle et en balayant toute conception légitimiste de la culture.[178] La culture est partout où il y a de l'humanité et ne doit donc pas se concevoir comme quelque chose qui se donne mais comme quelque chose qui se partage, ce qui implique le plus de synergie possible entre tous les acteurs de la vie publique. Un sentiment partagé par un certain nombre de professionnels comme Palmira Picòn, directrice de Quelques p'Arts…, Scène Rhône-Alpes/Centre National des Arts de la rue, impliquée dans la démarche *Paideia* qui selon elle « met en évidence la valeur universelle des droits culturels et montre à quel point ils peuvent donner un sens commun à nos actions, qu'elles relèvent du domaine public, civil ou privé. Ils nous relient en tant qu'humains et nous incitent à travailler pour et dans le plus grand respect de la personne. Ils nous aident à voir qu'on peut aussi conjuguer nos forces et porter un regard plus global sur notre environnement, à comprendre que tout est lié, et que donc, tout mérite notre attention afin de permettre un développement humain et culturel durable. »[179]

Or cette volonté de décloisonnement résonne particulièrement dans le secteur des arts de la rue, dont l'inscription historique dans l'espace public est un symbole de coopération entre différents secteurs. La simple mise en place d'un spectacle dans la « rue » demande en effet la mobilisation de différents acteurs de la vie publique. Ainsi, quand une ville accueille un spectacle de rue, différents services de la mairie sont impliqués : les services administratifs pour les autorisations de jouer dans l'espace public, les services techniques pour le montage et le barrage des routes, les services de communication/relations publiques pour la diffusion des informations et l'accueil du public… Même si le spectacle est organisé par un opérateur culturel, celui-ci devra forcément travailler en collaboration avec les agents et les élus de la ville ou village hôte, ce qui n'est pas le cas pour des spectacles diffusés dans des lieux dédiés et aménagés pour la représentation. De plus, le secteur des arts de la rue a su évoluer en s'ouvrant à d'autres disciplines que le spectacle vivant (arts plastiques, architecture, urbanisme…) et l'on voit donc aujourd'hui des projets qui intègrent différents acteurs liés aux questions de l'espace public. Cela explique d'ailleurs le « glissement sémantique » [180] entre arts de la rue et arts dans l'espace public observé par Anne Gonon, qui note la prise de conscience progressive des professionnels que « la rue n'a pas le monopole de l'espace public » mais observe toutefois que les passerelles entre « ces praticiens de la ville et les arts de la rue » restent rares malgré leur « terrain de

[177] *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 19. Françoise Liot note ainsi que la transversalité des politiques culturelles qui apparait dans les années 1970 « est envisagée comme une inter-ministérialité, on prend conscience que le ministère de la Culture ne sera jamais très riche et que les moyens doivent venir d'ailleurs » et regrette que les intérêts économiques conditionnent encore un certain nombre de démarches transversales : « de ce point de vue les dispositifs ministériels : culture et santé, culture en prison, culture éducation ou les actions qui s'inscrivent dans le cadre de la Politique de la Ville constituent de nouvelles ressources. Ce sont de nouveaux marchés de la subvention et parfois ce ne sont peut-être que ça. »

[178] Ibid, p 18

[179] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 72

[180] GONON, Anne, *In Vivo*, *les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit, p 71

jeu commun. »[181] Le développement des démarches participatives inscrites dans un contexte territorial est pourtant source d'une plus grande coopération et de plus de croisements entre les métiers, comme dans le spectacle « Do not clean » de Komplex Kapharnaüm, qui fait participer des agents de voirie, ou le projet « Abris » qui sollicite les services techniques de la ville de Carbonne aux côtés de l'artiste sculpteur Laurent Cadilhac.[182] Les arts de la rue inscrivent ainsi la transversalité de l'action public et la construction des projets culturels avec les acteurs et les habitant-e-s des territoires comme des principes essentiels à la réalisation du « vivre-ensemble ».[183] Laetitia Lafforgue rappelait ainsi récemment la volonté de la Fédération Nationale de défendre « l'idée d'une politique culturelle réinventée selon un principe de co-construction » et « une réflexion transversale de différents ministères sur l'espace public. »[184]

Néanmoins, les projets culturels participatifs ne sont pas toujours des modèles en matière de transversalité, et souffrent souvent de la difficulté à faire évoluer les pratiques professionnelles. Les partenariats construits dans le cadre de ces projets ne sont pas exempts des rapports de force et des jeux de pouvoirs que l'on retrouve dans les relations professionnelles : on y retrouve bien souvent un cadre hiérarchique où les artistes dépendent des opérateurs commanditaires qui eux-mêmes dépendent des politiques décisionnaires et financeurs. Alors même que l'un des enjeux des démarches participatives est d'instaurer des gouvernances partagées, peu de projets sont véritablement conçus et mis en œuvre de manière collective et prennent plutôt la forme d'initiatives lancées par une structure auxquelles viennent se greffer d'autres acteurs, dans une logique classique de partenariat. L'adoption du référentiel des droits culturels, qui permet de penser l'articulation des politiques publiques entre elles, est donc une première étape pour œuvrer au dépassement des clivages sectoriels. Il s'agit en fait de reconnaitre l'existence de normes et de valeurs spécifiques dans chacun des secteurs et de chercher à les faire dialoguer.

À la notion de transversalité, qui tend à nier cette réalité voire à légitimer la baisse des budgets alloués au secteur culturel, certains préfèrent ainsi parler d'inter-sectorialité et développer, comme le fait la démarche *Paideia*, des dynamiques d'échanges qui respectent la diversité des acteurs et des pratiques : « la notion de transversalité tue la réflexion. Ce qui a vraiment été travaillé avec l'ensemble des professionnels de tous les domaines, c'est bien d'avoir chacun sa place et de travailler ce qu'il y a « entre » chaque place par la compréhension des dimensions culturelles de son champ d'action, même pour la culture qui croit trop facilement qu'elle y est

[181] Ibid, p 69

[182] Spectacle programmé en juillet 2015 et projet de territoire développé en 2014-2015 par Pronomade(s).

[183] « Par nature l'espace public suppose de nombreuses instances de négociation, car se mettent en jeu des responsabilités ou des intérêts divers, voire contradictoires, en raison de l'usage partagé d'un espace commun. La qualité même de projets élaborés *in situ* (avec ou sans implication) accroît cette nécessité d'échanges et de collaborations entre équipes artistiques, opérateurs culturels, élu-e-s, services des collectivités, acteurs du territoire ou habitant-e-s... »[183] in Synthèse de l'atelier de la MNACEP « L'art dans l'espace public : un levier pour refondre une politique culturelle du territoire » du 5/05/2015 à Paris, [en ligne], disponible sur http://mnacep.fr/wp/wp-content/uploads/2015/06/Synth%C3%A8seParis.pdf (consulté le 30/08/15)

[184][184] LAFFORGUE, Laetitia, « Une nouvelle dynamique doit être impulsée pour les arts de la rue » in *La Scène*, n°70, Automne 2013, p 128

déjà ! »[185] Autrement dit, même si en théorie l'on considère que la culture est transversale car imprégnant tous les domaines de la société, en réalité sur le terrain, il faudrait essayer de penser davantage les projets en termes de co-construction entre différents secteurs. Pour que les projets culturels participatifs soient véritablement issus d'un travail collectif, un processus de reconnaissance mutuelle des compétences et des savoir-faire de chacun-e devrait donc être engagé.

## 2. La construction d'un référentiel commun

Contrairement aux idées communément répandues dans le secteur culturel, l'art et la culture ne sont pas systématiquement facteurs de paix et de solidarité. Les projets culturels participatifs, parce qu'ils impliquent des personnes diverses, aux métiers, représentations et valeurs différentes, peuvent souvent générer des tensions voire des conflits.[186] Pour qu'ils soient sources d'émancipation et de lien social, leur construction doit donc se faire avec tous les participant-e-s : que ce soient les artistes, les élus, les institutions, les opérateurs culturels, les professionnels des structures socio-éducatives, les personnes et organismes de la société civile, etc., tous doivent pouvoir trouver leur place et prendre part à un processus délibératif. Or, plus il y a de personnes impliquées, plus le dialogue est complexe, du fait de la « diversité des cultures de la culture. » [187] Comme l'explique Philippe Henry dans son dernier ouvrage : « c'est donc toute la problématique sociopolitique des situations et des échanges inégaux entre humains qui se trouve souvent (ré)activée dans les démarches de co-construction de projets artistiques. Dans tous les cas, la question de la diversité culturelle des acteurs impliqués se trouve posée. Chaque projet partagé se trouve ainsi plus ou moins, mais d'emblée, entraîné dans une dynamique spécifique de rencontre et de brassage d'identités culturelles diverses. »[188] Ainsi les projets culturels participatifs qui se construisent réellement de manière collective se heurtent aux différentes identités culturelles des personnes et à leur conception de la culture. Pour un opérateur culturel dont l'une des premières missions est le soutien à la création, l'attente et le regard porté sur le résultat d'une démarche artistique participative ne seront certainement pas les mêmes que ceux d'un travailleur social dont la première mission est d'accompagner les personnes dans la vie en société.

Pour dépasser ces ambitions paradoxales, la mise en place d'un référentiel commun, basé sur l'adoption d'un langage et de références partagés par toutes les parties prenantes est nécessaire pour chaque projet. Concrètement, il s'agit de se mettre d'accord sur un ensemble de valeurs et une définition de la culture qui sous-entendront le projet et sur des objectifs communs auxquels chacun-e adhère. Dans le

[185] COLLIN, Jean-Damien, directeur du développement culturel, Conseil Départemental du Territoire de Belfort in *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 62

[186] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 24

[187] « La diversité culturelle, c'est aussi la diversité des cultures de la culture », propos de Marc Villarubias in ibid, p 33

[188] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture*, op. cit., p 135

rapport de la première année d'observation de la démarche *Paideia*, il est ainsi recommandé d'établir une charte des valeurs « qui lie les participants, à un même niveau d'équivalence, proposant un référentiel de bonnes pratiques, à réinterroger constamment pour adhérer aux valeurs présentées »[189] et une carte d'interaction des parties prenantes, cartographie schématique permettant d'identifier tous les acteurs du projet et de visualiser la dynamique de leurs relations[190]. Deux outils méthodologiques qui visent à clarifier les enjeux et la place de chacun-e dans le projet afin d'éviter au maximum les malentendus et les désaccords de principes. Le référentiel commun sert en quelque sorte de guide pour toutes les actions mises en œuvre dans le cadre du projet et favorise le sentiment de cohésion entre les participant-e-s.

Toutefois, si la carte des parties prenantes doit être recomposée à chaque fois, en fonction des acteurs impliqués, il est difficile en réalité d'imaginer que chaque projet participatif fasse l'objet d'un temps initial réunissant les acteurs autour de l'écriture d'une charte de valeurs communes. Comme le suggère Jean-Michel Lucas, il suffit peut-être aux acteurs à l'initiative du projet d'exposer leur propre système de valeurs et de garantir aux autres acteurs de la co-construction la « possibilité de rentrer en délibération s'ils estiment qu'il y a une mise en indignité. »[191] Chaque personne participant au projet, devrait ainsi être autorisée et même encouragée à prendre la parole et à proposer de débattre lorsqu'elle juge que les valeurs défendues par le projet ne sont pas respectées.

La co-construction des projets culturels participatifs suppose donc la création d'un cadre suffisamment défini pour fédérer différents acteurs, mais assez souple pour permettre à la démarche d'évoluer en fonction des apports des participant-e-s. Il n'y a donc pas de manuel de co-construction des projets culturels mais seulement une même nécessité d'expérimenter et de prendre des risques collectivement, ce que Philippe Henry décrit comme un « art de composer » ou une approche du « bricolage »[192]. Mais selon lui, « trois phases sont fréquemment repérables » dans la mise en œuvre spécifique des « démarches artistiques partagées. »[193] La première phase serait celle de la rencontre, « où les divers partenaires pressentis entrent en contact, apprennent à se connaître et à préciser autant leurs enjeux que leurs apports respectifs, autour d'un projet commun qui ne se précise qu'au travers de cet apprentissage relationnel. »[194] Un temps important car il instaure une relation de confiance et de reconnaissance mutuelle des identités et des compétences de chacun-e. La seconde phase serait celle de la réalisation d'actions concrètes et collectives « par lesquelles le projet prend une existence réelle, matérielle et visible » et « où chacun accepte d'abandonner pour partie certains de ses repères identitaires et familiers. »[195] C'est en effet souvent au moment de la mise en pratique que les moments de tension apparaissent et que des temps de délibération sont nécessaires

[189] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 44
[190] Ibid, p 40
[191] Entretien avec Jean-Michel Lucas, réalisé dans le cadre du chantier « Droits culturels » du master « Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels » en janvier 2015
[192] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture*, op. cit., p 138
[193] Ibid, p 141
[194] Ibid, p 139
[195] Ibid, p 141

pour parvenir à des compromis. Enfin la troisième phase serait celle de la synthétisation des compétences dans « un temps où chacun va être en capacité d'assumer sa part spécifique d'un projet désormais réellement commun, d'y trouver encore plus nettement une place et un sens qui participent à son enrichissement personnel. »[196] Un processus qui s'applique aux projets culturels co-construits en lien avec le contexte et en dialogue avec les acteurs du territoire mais qui, encore une fois au vu de la diversité de ce que recouvrent les projets culturels participatifs, est loin d'être la norme. Au regard des droits culturels, ces projets devraient en effet d'abord chercher à « instaurer une relation suffisamment symétrique entre artistes professionnels et autres acteurs sociaux, pour que chacun-e puisse y trouver un lieu d'expression, d'ouverture et d'enrichissement de son identité culturelle. »[197] Les démarches réellement partagées relèvent avant tout d'une volonté de collaborer et de construire ensemble, en tenant compte des volontés qui se sont exprimées et qui s'expriment pendant le projet mais aussi des divergences voire des résistances qui émergent. Définir ce qui fait culture à l'échelle de leur territoire n'est pas un processus évident pour les participant-e-s et c'est pourquoi il est indispensable que le projet soit fondé sur un socle de valeurs communes à partir duquel les personnes vont tenter de « faire humanité ensemble ».

## 3. Redéfinir l'espace public pour « faire humanité ensemble »

> « La puissance du vote dans un régime démocratique ne repose pas sur le vote en lui-même mais sur l'existence de véritables débats publics. » [198]
>
> Amartya Sen

Traditionnellement défini comme l'ensemble des espaces communs à tous, s'opposant ainsi aux espaces privés, l'espace public tient une place importante dans les arts de la rue, qui en a fait son terrain d'expérimentation, et dans les projets participatifs co-construits où il s'agit de bâtir un mieux « vivre-ensemble ». L'espace public est ainsi le lieu d'expression de nos libertés fondamentales (circuler, manifester, s'exprimer, commercer…) et constitue les espaces de vie collective des personnes, ce qui le place en symbole de la démocratie. Pourtant l'espace public s'est nettement dépolitisé et il reste très peu d'endroits physiques de rassemblements citoyen-ne-s ouverts à la discussion et à la négociation, où s'organise la vie en société. Les modèles romain et grec du forum et de l'agora appartiennent à d'autres temps et d'autres cultures, aujourd'hui remplacés par l'espace public virtuel qu'est internet. Les lieux publics se font de plus en plus rares, grignotés par les vagues successives de privatisation qui brouillent la frontière entre espaces publics et privés (les centres

[196] Ibid, p 141
[197] Ibid, pp 136-137
[198] SEN, Amartya cité par la Fondation « Ceci n'est pas une crise », [en ligne], disponible sur http://www.cecinestpasunecrise.org/fr/evenements (consulté le 30/08/15)

commerciaux, au statut privé mais d'usage public en sont les meilleurs exemples).[199] Le philosophe Jürgen Habermas, grand théoricien de l'espace public, a décrit cette évolution dans son œuvre intitulée *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*[200]. Situant la naissance de l'espace public dans l'Angleterre du XVIII[e] siècle, à l'époque du développement de l'urbanisation et de l'émergence de la bourgeoisie dans les villes, Habermas montre comment la multiplication des lieux de discussion (salons, cafés) a contribué à l'organisation de débats politiques indépendants du pouvoir. Ces espaces de rassemblement valorisant les questions d'intérêt commun et l'usage critique de la raison ont ainsi constitué une sphère intermédiaire entre la société civile et l'État où se formait l'opinion publique. Or selon le philosophe, l'espace public a décliné au XXème siècle avec le remplacement de la publicité critique (comprise comme la diffusion d'informations et des sujets de débats via les médias) par une publicité démonstrative au service d'intérêts privés.

Face à un espace public, au sens où l'entend Habermas, de plus en plus restreint, normé, encadré, surveillé, les arts de la rue se sont développés comme un acte de résistance en défendant sa réappropriation à travers des moments festifs, des spectacles engagés, puis à travers des démarches de création partagées mettant aussi bien en évidence les espaces de vie, les interactions sociales que les espaces vécus qui le composent. Pour les artistes de rue, investir l'espace public c'est choisir « d'en questionner les codes, les représentations mais aussi les usages et les pratiques. Sur le terrain, au plus près des habitant-e-s et des usagers de la ville, leurs propositions et interventions permettent à chacun, au moyen de rituels partagés, de se réapproprier les lieux publics, en les transformant en espaces de convivialité, de vivre ensemble, de prise de parole individuelle et collective. »[201] Pourtant, même s'il est toujours revendiqué par le secteur, le lien supposé entre la création dans l'espace public et l'instauration de débats publics entre les citoyen-ne-s[202] est critiquable et même critiqué. Anne Gonon fait ainsi état d'un décalage entre les discours et la réalité [203] reconnaissant aussi la part de responsabilité des chercheurs dans la survalorisation des propositions innovantes alors que la majorité des créations de rue conserve les mêmes codes et les mêmes dispositifs.[204] Les artistes qui s'aventurent dans des démarches contextuelles non spectaculaires, et non transposables restent minoritaires et l'espace public a encore trop tendance à servir de décor à des spectacles en plein air, auxquels sont conviés les *aficionados* : « les rues des festivals n'ont de toute façon plus rien d'un espace passant où rencontrer la population.

---

[199] Voir *L'espace public*, de Thierry PAQUOT, Paris, La Découverte « Repères », 2009, 128 p

[200] HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997.

[201] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, éditorial de Julien Rosemberg, directeur et Gentiane Guillot, coordinatrice du projet Hors Les Murs, op. cit., p 6

[202] « C'est par excellence le lieu de l'échange et du dialogue, de l'expression des diversités et de l'émancipation individuelle » en cela les arts de la rue « sont un maitre d'œuvre idéal pour la mixité et le croisement des public » in « Les arts de la rue en quelques mots », brochure d'information réalisée par la Fédération Nationale des Arts de la rue pour la campagne « L'art est public »

[203] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 75

[204] « Un décalage persiste entre le discours produit et la réalité de la qualité de la production artistique. Ce décalage est entretenu par les chercheurs qui, s'ils théorisent à juste titre les singularités de la pratique artistique, omettent de souligner que les compagnies et les artistes dont ils parlent sont minoritaires » in ibid, p 75

Elles deviennent un espace neutralisé par la manifestation où les artistes rencontrent du public. »[205] Malgré leurs revendications[206], l'idée selon laquelle les arts de la rue sont plus démocratiques et plus citoyen-ne-s que les autres, parce qu'ils occupent l'espace public, relève donc du mythe. La simple présence dans une foule, même « active », ne saurait suffire à transformer l'espace public en espace de délibération citoyenne car, comme le note justement Anne Gonon, « on peut douter du fait qu'être interpellés ensemble suffise à constituer un collectif. Il est plus juste de parler d'un « effet d'attroupement » où des individus sont susceptibles de partager ponctuellement des émotions. »[207]

Les projets participatifs dans l'espace public qui s'inscrivent dans la durée et dans un rapport singulier aux personnes et aux territoires, redonnent donc de la matière aux idéaux portés par les arts de la rue qui deviennent réellement, en plus d'un théâtre de l'expérimentation pour les artistes et de l'expérience pour les spectateurs[208], un support de construction du « vivre-ensemble ». Mais pour respecter la définition de l'espace public comme lieu de fabrication de sens commun grâce à la discussion, le partage et la confrontation de points de vue, ces projets doivent se construire sur des relations plus symétriques entre professionnels et non-professionnels de la culture et mettre les questions d'interculturalité et de droits humains au cœur de leurs démarches. Autrement dit, l'enjeu démocratique de ces projets ne peut se réaliser qu'à condition de créer au préalable les conditions d'un espace public, qui est « avant tout un espace symbolique, qui requiert du temps pour se former, un vocabulaire et des valeurs communes, une reconnaissance mutuelle des légitimités ; une vision suffisamment proche des choses pour discuter, s'opposer, délibérer.»[209] Pour que les projets participatifs soient facteurs de cohésion et d'émancipation des personnes, il est nécessaire d'organiser un contexte favorable au partage et à la reconnaissance des cultures des participant-e-s[210]. L'espace public, qui incarne la liberté, l'ouverture vers l'extérieur et la prise de risque (par opposition à la sphère privée, symbole des traditions, de la famille et du confort) doit donc se redéfinir comme le lieu privilégié d'expression des contradictions et de négociation de compromis, qui forment les deux

---

[205] Ibid, p 76

[206] La démarche des artistes de rue « est révélatrice d'une volonté farouche de réactiver l'espace public comme espace fédérateur, la ville comme espace de « vivre-ensemble » in ibid, p 82

[207] MARTIN-LAHMANI, Sylvie, « Les dessous de la ville. Entretien avec Philippe Chaudoir », cité par Anne Gonon in, *In Vivo, les figures du spectateur des arts de la rue,* op. cit., p 89

[208] « Les arts de la rue rassemblent aujourd'hui toutes ces propositions artistiques qui se jouent du contexte et instaurent une relation particulière avec le spectateur. Il ne s'agit pas d'un art expérimental – intéressant au demeurant du point de vue de l'artiste, mais d'un théâtre de l'expérience pour le spectateur » Propos de Philippe Saunier-Borrell in « Qu'est ce qui caractérise pour vous les arts de la rue ? ».

[209] WOLTON, Dominique, « Espace public », [en ligne], disponible sur http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article67 (consulté le 30/08/15). L'espace public ne va pas de soi et ne saurait d'ailleurs se penser sans une réflexion sur les questions d'égalité hommes-femmes, de laïcité, du rapport à l'image et à la publicité…

[210] Dans un entretien réalisé dans le cadre du chantier « Droits culturels » du master « Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels », Jean-Michel Lucas rappelait que l'émancipation n'était « pas qu'une question de volonté » et nécessitait « un contexte qui fait qu'on peut s'émanciper » : « l'espace public ouvert à délibérations est un outil de l'émancipation, c'est à dire la capacité de négociation de la personne de sa propre situation sociale. »

conditions de la démocratie, et le lieu des échanges interculturels qui contribuent à nourrir et émanciper les personnes.

La volonté affichée du secteur des arts de la rue de contribuer au « vivre-ensemble » ne saurait donc se faire sans une remise en question de sa pratique de l'espace public. Sans renier le plaisir et les émotions partagées par les foules de spectateurs, le développement des projets participatifs co-construits avec les personnes et dans un contexte territorial sont une orientation indispensable pour réaliser l'enjeu démocratique de l'action culturelle. Comme le résume Anne Gonon, « les projets participatifs se veulent des espaces-temps éphémères de rassemblement et d'articulation entre les singularités, les personnalités et les trajectoires de chacun et un collectif emmené par l'artiste sur le terrain de l'imaginaire et du récit partagés. »[211] Les opérateurs qui revalorisent les démarches collectives et développent des synergies entre les personnes s'inscrivent donc dans une vision politique (au sens noble) de la culture où chacun-e est reconnu-e dans sa liberté et dans sa dignité. La méthode de co-construction, qui garantit ces principes, nécessite pourtant une adaptation des professionnels et un ajustement des projets en fonction de chaque situation. En effet, les projets participatifs ont aussi des incidences importantes sur les représentations, les pratiques et la vision des rôles des artistes et des opérateurs culturels.

[211] Gonon Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 64

# III.) LES DROITS CULTURELS : UNE BALISE INDISPENSABLE POUR LA MISE EN ŒUVRE DES PROJETS PARTICIPATIFS

Le lien entre la culture et la démocratie est au cœur de la notion de droits culturels et l'un des enjeux des projets culturels participatifs. Comme le montre Françoise Liot dans l'ouvrage qu'elle coordonne « l'art et l'expression des identités culturelles peuvent contribuer à un devenir citoyen, et (…) des expériences esthétiques partagées peuvent contribuer à revivifier une culture de la démocratie » mais cela « suppose de reconsidérer les définitions de nos métiers, de nos positions sociales, de nos représentations culturelles de l'idée même de culture. »[212] L'approche par les droits culturels permet en effet de dépasser l'éternel clivage entre le culturel et le socio-culturel et d'inscrire la participation des personnes à la vie culturelle comme principe essentiel de la vie publique. Or il existe toujours un certain nombre de réticences, voire de résistances dans le secteur culturel dont l'action reste encore très largement centrée autour des artistes. Ainsi, dans un dossier spécial du magazine *La Scène* consacré aux démarches participatives, la journaliste Marie-Agnès Joubert conseille d'adopter « une approche artistique rigoureuse afin de ne pas tomber dans la démagogie ou l'animation socio-culturelle »[213] qui serait l'écueil principal des projets participatifs. La peur de voir la création artistique « réduite » à de l'animation est récurrente dans les discours des professionnels de la culture et des artistes. Que dire alors des projets participatifs dans l'espace public qui défendent plus qu'une démarche artistique ? Y a-t-il un nouveau risque d'instrumentalisation des artistes de rue après des décennies de combat pour leur reconnaissance et leur professionnalisation ? Quelle est la conséquence de la reconnaissance du droit de chacun-e de créer et de participer à la vie culturelle sur la création artistique ?

## 1) Les incidences esthétiques des projets participatifs sur la création artistique.

> « Celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. » [214]
>
> Albert Camus

[212] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 112
[213] JOUBERT, Marie-Agnès, « Créations participatives : quels enjeux, quels écueils ? » in *La Scène* n°58, Automne 2010, pp 70-71
[214] CAMUS, Albert, Discours de Suède, extrait du « Discours du 10 décembre 1957 » in *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 81

## 1. Le rôle de l'artiste et la place de la création dans notre société en débats

Même si l'on peut considérer que les arts de la scène sont par essence participatifs, parce qu'ils ne prennent vie que devant un public, les démarches de créations partagées donnent lieu à des modes de production et de diffusion coopératifs inédits qui remettent en cause le mythe de l'artiste-créateur bohème, isolé du monde. Alors que l'acte créatif est traditionnellement l'expression singulière et subjective d'un individu, les projets participatifs exigent une forme d'altruisme de la part des artistes, dont l'intérêt ne se porte plus uniquement sur l'œuvre mais également sur les personnes impliquées dans sa démarche artistique. Anne Gonon note ainsi qu'à l'ambiguïté de la participation des habitant-e-s s'ajoute le paradoxe de celle des artistes dont les motivations et les attentes peuvent nettement varier.[215]

Pour de nombreux artistes de rue, sans revenir sur les raisons économiques qui peuvent les pousser à faire appel à des figurants, l'expérimentation est une des principales raisons de s'engager dans des démarches participatives. Cherchant à innover sur les questions de proximité et de relation au « public », un certain nombre de compagnies cherche à sortir des logiques évènementielles et festivalières et à (ré)inscrire les arts de la rue dans le quotidien en s'adressant à « la population » ou « aux habitant-e-s ». Philippe Saunier-Borrell note ainsi « une vraie évolution du secteur : les artistes veulent aller plus loin dans leur démarche en tenant compte de l'endroit où ils sont et en concevant leur création dans un rapport étroit au territoire. »[216] Une mutation également repérée par l'équipe de l'Usine qui a développé sa logique d'infusion il y a quelques années comme « un prolongement de la dynamique de création, d'expérimentation, qui ne peut pas se faire hors sol, hors considération de tout un pan qui fait et qui participe de la définition et du vécu de la matière vivante que constitue un territoire, c'est-à-dire les personnes qui sont là, qui travaillent, qui vivent, qui arrivent, qui partent avec ce qu'ils laissent là, etc. »[217] L'espace public n'est plus alors seulement considéré comme un théâtre à ciel ouvert mais comme « une matière vivante, en évolutions, en mutations, dans toutes ces caractéristiques économiques, sociologiques, historiques… et cette matière-là est vivante parce qu'elle est habitée par des personnes ». En somme, les artistes expérimentent avec ces démarches participatives de nouvelles formes de création avec les personnes qui se trouvent sur leur « aire de jeu ».

Mais pour beaucoup d'artistes, travailler sur des projets participatifs relève avant tout d'un véritable engagement personnel et de fortes convictions sur le rôle de l'art et de la culture dans la société. Contrairement à ce que certains pourraient penser, les artistes ne s'impliquent pas dans ces démarches par opportunisme, parce qu'ils y verraient une source de financements multiples et un moyen de remédier aux baisses

[215] GONON, Anne, *Une utopie de proximité, op. cit.,* p 8

[216] Propos recueillis par Virginie Peytavi in « La rue complice », Ramdam Magazine, n° 114, mai-juin 2015, p 30, [en ligne], disponible sur http://www.ramdam-magazine.com/index.php?contenu=magazine&id=138 (consulté le 30/08/15)

[217] Entretien avec Céline Blanché, Directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine, réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015

des subventions culturelles. Ces expériences sont en effet pour eux souvent intenses sur le plan émotionnel et affectif et nécessitent une implication sincère sans laquelle le projet ne pourrait se réaliser dans la durée : « le choix de travailler dans des quartiers dits sensibles, au plus près de leurs habitant-e-s, n'est pas un choix d'opportunité. Il est souvent coûteux, en investissement personnel, en énergie et en temps. Qu'il s'agisse du projet intime de l'artiste ou de la matière même de la création, c'est un engagement qui répond à un besoin viscéral de rencontre et d'échange avec ces populations. »[218] De plus, les artistes qui mettent en œuvre des démarches réellement partagées et situées rentrent dans une logique de commandes et non plus d'achat de spectacles de la part des opérateurs. Là où une création, produite sur plusieurs mois, voire plusieurs années, pourra être programmée et diffusée dans un réseau plus ou moins large de lieux culturels (et donc se rôder et dans le meilleur des cas rapporter des bénéfices permettant de financer une autre création), une création située et co-construite s'apparente à un *one-shot*, non diffusable autre part que dans le lieu où elle a été imaginée. Cette nouvelle logique économique pose ainsi certaines questions aussi bien pour la pérennité des compagnies de rue que pour les budgets des opérateurs culturels.[219]

Pour les artistes de rue, il s'agit donc toujours de répondre à cette obsession de comment faire du théâtre autrement, au plus près des gens. Lui aussi habité par cette question, Fred Sancère soutient ces artistes « qui aiment se coltiner la réalité des territoires habitués », « ceux qui renouvellent et interrogent les rapports délicats et fondamentaux entre les actes artistiques, la culture de chacun et les espaces communs ».[220] Et parmi eux cette année, Alix Denambride, metteuse en scène de « No visa for this country » qui explique son souhait d'« intégrer des gens pour qu'ils transforment leur regard sur leur propre territoire » mais aussi parce qu'elle aime travailler avec les amateurs dont elle apprécie « la fragilité des corps, la fébrilité, la tension, l'imprévu, et la présence qui capte l'attention comme lorsque des animaux ou des enfants rentrent sur un plateau. »[221] Pour les artistes qui intègrent les participant-e-s dans leur processus d'écriture, les échanges et les rencontres nourrissent leur inspiration et forment une matière collectée et puisée directement dans le réel.

Pourtant ce type de créations contextuelles, ancrées dans une réalité spatio-temporelle locale peut entrer en contradiction avec l'image d'une œuvre d'art universelle et intemporelle dont l'intérêt réside dans le fait qu'elle nous raconte quelque chose du monde et de l'humanité. Or le travail de ces artistes, c'est justement de mieux approcher le réel, de s'immerger dans le monde des autres pour raconter des

[218] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, éditorial de Julien Rosemberg, directeur et Gentiane Guillot, coordinatrice du projet Hors Les Murs, op. cit., p 6

[219] Les projets non « transposables » devraient ainsi bénéficier de financements à la hauteur de l'implication spécifique qu'ils exigent des artistes. Ces derniers, s'en sortent souvent en travaillant à la fois sur des projets participatifs et sur des spectacles aux formes plus classiques, avec des artistes professionnels uniquement. Quant aux opérateurs, ils sont souvent contraints de financer ces projets sur les postes budgétaires d'aide à la création, réduisant de fait la part accordée à la création « hors sol ».

[220] Plaquette de Derrière Le Hublot, mai-juillet 2013, p 14

[221] Notes personnelles de la rencontre « Instant critique » animée par Anne Gonon dans le cadre de l'Autre festival, le 24 mai 2015 à Capdenac

histoires qui ne touchent pas seulement les personnes concernées mais aussi, par empathie, celles qui ne le sont pas a priori. Les projets sur la *Retirada* de Pronomade(s) ou sur l'occupation de Derrière Le Hublot sont certes enracinés sur un territoire et dans une époque bien particuliers et parleront certainement aux personnes dont la vie a été marquée par ces évènements, mais la transformation artistique des témoignages collectés permet « quelle que soit la méthode employée (…) de dépasser l'anecdote pour atteindre l'universel et toucher les gens au plus près. »[222] C'est un aspect essentiel des projets participatifs car il ne s'agit pas de demander aux artistes de jouer les journalistes ou les sociologues mais bien de donner leur vision sur un thème choisi, d'être « le[s] dépositaire[s] d'histoires individuelles qui toutes ensemble, forment un récit collectif. »[223] Les matériaux collectés ne sont donc pas restitués de manière brute mais traités et diffusés via différents supports ou à travers l'écriture d'une fiction car comme le dit Pierre Duforeau, co-directeur de la compagnie Komplex Kapharnaum, « rediffuser la parole des gens ne suffit pas à faire un spectacle. Il faut affirmer un point de vue. »[224] Même lorsque les personnes impliquées participent à l'écriture, l'artiste peut orienter la création en décidant d'aller dans telle ou telle direction. Cela permet de rejeter les accusations de démagogie envers les participant-e-s et d'instrumentalisation des artistes : les projets participatifs ne sacralisent pas la parole du *quidam* dont la valeur est estimée en fonction du propos artistique et respectent donc la liberté de création des artistes.

En revanche, les démarches participatives véritablement co-construites remettent effectivement en question le statut de l'artiste, comme celui de tous les autres participant-e-s. Au regard des droits culturels, ce sont avant tout des personnes, avec leur identité culturelle, leur personnalité, leurs histoires, leurs rêves, leurs blessures…qui choisissent de faire cause commune. L'intérêt de ces projets est d'ouvrir les champs des possibles et de permettre aux personnes d'être plus libres et plus dignes. Dans ces processus d'émancipation et de reconnaissance, les artistes et l'œuvre ne sont plus au centre du projet mais les artistes y ont malgré tout leur place ! Or pour certains, détourner l'artiste de sa mission créatrice relève d'une forme de manipulation dans la mesure où l'on attendrait de lui un impact social et une utilité de son travail contraires aux principes de « l'art pour l'art ». Les vieilles tensions entre la figure de l'artiste créateur et celle de l'artiste animateur[225] persistent en effet et toute tentative d'effectuer un rapprochement est souvent malvenue.[226] Défendre la fonction sociale de l'art et la nécessité de penser les projets culturels dans une dynamique de développement humain local reviendrait à condamner les artistes à une fonction de médiation ou d'animation dont la vision péjorative vient d'une volonté de distinguer l'art du loisir et de l'occupationnel. Le débat est toujours aussi vif et les critiques sévères, certains condamnant l'influence de la tendance participative sur la création : ces

[222] Propos cités dans « Arts de la rue, l'envers du décor » in *Stradda*, numéro spécial n° 6, Paris, Hors Les Murs, octobre 2007, p 9
[223] GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 75
[224] Propos cités dans « Arts de la rue, l'envers du décor » in *Stradda*, numéro spécial n° 6, Paris, Hors Les Murs, octobre 2007, p 8
[225] Voir les trois fonctions (production, facilitation, régulation) de l'animateur dont se rapprochent les artistes dans les démarches participatives, définies par J-C Gillet et résumées par Françoise Liot, in *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit. p 79
[226] « Les artistes ou théoriciens de l'art se défendent souvent d'un tel rapprochement avec l'animation. Lorsque le terme est lâché, c'est pour être nié, regretté, articulé à la dépendance du pouvoir », ibid., p 79

« dispositifs [sont] plus proches de la télé-réalité que de l'art.»[227] L'approche par les droits culturels permet ainsi de prendre de la hauteur et de considérer que l'art n'est qu'un sous-domaine de la culture, qui englobe tout un tas d'autres domaines qui s'entrecroisent et se complètent. Les projets culturels participatifs opèrent en effet une désacralisation de l'art[228] et une rupture de la distance entre les artistes et le reste du monde tout en reconnaissant les compétences artistiques des professionnels de l'art. Il ne s'agit pas de dire ou de faire croire que « tout le monde est artiste » mais simplement de reconnaitre que chacun-e possède un potentiel créatif, une culture et une sensibilité qu'il ou elle peut invoquer et développer au contact d'autres personnes, et notamment des artistes, et surtout que chacun-e a sa place autour de la table où se décide ce qui fait culture commune. Comme le résume Françoise Liot, la réactivation des enjeux démocratiques de la culture nous oblige à renoncer à « penser la place de l'artiste à la marge ou au centre de la société ( ce qui relève d'une même conception romantique de l'artiste), mais plutôt envisager l'artiste en immersion dans le monde, alternativement séparé et relié à ses contemporains, et d'autre part, [reconnaitre] à chacun une égale capacité à exprimer sa sensibilité et à faire œuvre de traduction des formes sensibles qui viennent à sa rencontre. » [229]

Les artistes embarqués dans des projets participatifs s'inscrivent donc dans une démarche bien plus large que celle de la création, ce qui demande des compétences particulières sur lesquelles les opérateurs doivent être vigilants. La participation d'autres personnes que les professionnels exige une forte capacité d'écoute, d'attention, de patience et de générosité de la part des artistes, qui doivent pouvoir se rendre disponibles physiquement et mentalement pour les accueillir et recevoir leurs propositions, témoignages mais aussi leurs critiques… Dans ce genre de projets, les artistes vont sur le terrain et s'exposent à toutes sortes de situations face auxquelles ils doivent pouvoir s'adapter. Des qualités de souplesse et d'improvisation, mais aussi une énergie suffisante pour fédérer et créer une dynamique chez les participant-e-s, que l'on ne retrouve pas chez tous les artistes. C'est pourquoi le choix de l'équipe artistique par les opérateurs est essentiel à la réussite de tout projet participatif.

Pour les co-directeurs de Pronomade(s), le succès du film NCNC à Aurignac est ainsi en grande partie dû à la personnalité pétillante de Prisca Villa, la metteuse en scène. Sa générosité et sa spontanéité lui permettent en effet d'aller très simplement vers les habitant-e-s d'un quartier ou d'un village et de nouer avec eux une relation de complicité. L'intérêt sincère qu'elle porte à leurs histoires lui permet d'établir une confiance réciproque et de laisser aux personnes qui jouent dans le film une certaine marge de liberté.[230] Surtout, Prisca a cette faculté de faire « attention à l'autre » et

[227] BARBÉRIS, Isabelle, « La figure subversive de l'artiste s'efface » in *La Scène*, n°75, décembre-janvier-février 2015, p 24

[228] Pour Philippe Saunier-Borrell, associer les habitant-e-s « n'est pas une façon d'augmenter les publics mais de désacraliser le statut de l'artiste. C'est une nécessité au cœur de notre projet culturel qui est pensé pour et par les habitant-e-s. » Propos recueillis par Virginie Peytavi in « La rue complice », Ramdam Magazine, n° 114, mai-juin 2015, p 30, [en ligne], disponible sur http://www.ramdam-magazine.com/index.php?contenu=magazine&id=138 (consulté le 30/08/15)

[229] LIOT Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit, p 112

[230] Sur le tournage, Prisca et son équipe travaillent beaucoup dans l'improvisation et s'appuient sur ce que chacun-e des participant-e-s peut et à envie de donner. Lors d'une scène tournée avec des danseuses amateures pour le film « La neige en mai », Prisca s'est contentée de

même si elle reste concentrée sur son objectif de réaliser un film, elle prend le temps de communiquer avec les participant-e-s, de les remercier et de les féliciter après chaque scène tournée, de répondre aux questions et d'essayer au maximum de les mettre à l'aise, en faisant par exemple sortir toutes les personnes non indispensables au moment du tournage d'une scène plus intime entre Bastien, le comédien professionnel et Béatrice, la comédienne amateure. Celle-ci confie d'ailleurs à propos de Prisca qui l'a « dirigée » pendant près d'une semaine : « c'est ça qui est joli chez elle, la manière dont elle fait attention aux gens, elle a l'air tout feu tout flammes mais en fait elle est toujours hyper soucieuse de savoir si les gens sont biens et ça, pour avoir côtoyé éventuellement d'autres artistes qui sont à fond dans leur truc et qui n'ont pour objectif que leur création… je pense que c'est pour ça qu'elle arrive à faire passer des émotions aussi, parce qu'elle est très à l'écoute du ressenti des gens… »[231] Une empathie naturelle qui fait souvent la différence dans le rapport avec les participant-e-s et sans laquelle on peut difficilement imaginer une approche par les droits culturels qui implique de savoir respecter la singularité et la sensibilité de chacun-e des personnes qui participent, de savoir uniquement « prendre chez [eux] ce qu'ils sont capables de donner ». Autrement dit, et de manière très simpliste, les professionnels reconnaissent qu'il faut pour ces projets participatifs des artistes « qui aiment les gens »[232], qui s'intéressent autant, voire plus, à l'expérience qu'à l'expérimentation et qui sont capables de s'effacer pour mettre en valeur une aventure commune. Afin de s'assurer d'une certaine éthique dans la mise en œuvre des projets participatifs, les programmateurs et commanditaires ont donc un devoir de sélection des artistes, qui ne sont pas tous faits pour ces démarches. Ce qui ne signifie pas pour autant accompagner seulement les compagnies expérimentées dans les projets participatifs, l'Usine insistant sur la nécessité d'offrir aux artistes de nouvelles opportunités de création, dont la participation fait partie, en allant « vers [ceux] qui ont envie, qui n'ont pas forcément l'expérience, mais qui ont envie de tenter ce genre de projets : c'est très important pour nous de pouvoir permettre ou offrir en tout cas un cadre dans lequel une compagnie va tenter un renouvellement ou une expérimentation. »[233]

Le rôle de l'artiste dans la société a toujours été source de débats et de multiples questions auxquelles il n'existe surement pas de réponse univoque. Une chose est sûre, c'est que le nouveau paradigme des droits culturels et la tendance participative encouragent une posture de l'artiste impliqué, concerné - et pas forcément engagé au sens où il devrait revendiquer un discours politique. Ni simples animateurs au sens d'amuseurs publics, ni simples figures contestataires, les artistes de rue posent avant tout leur regard sur le monde qui nous entoure et proposent grâce aux

---

raconter le scénario, l'ambiance et l'enjeu qu'elle souhaitait donner à la scène laissant les figurantes faire plusieurs propositions « en action » avant de donner des indications plus précises et de valider la proposition correspondant le plus à l'esprit voulu.

[231] Entretien avec Béatrice Carme, participante du projet « Na capa tanta » à Aurignac, réalisé dans le cadre de notre étude le 10/07/2015

[232] PERREAU, Camille in GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 67. Même formule prononcée par Philippe Saunier-Borrell lors du discours de remerciements aux participants du film « La neige en mai ».

[233] Entretien avec Céline Blanché, Directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine, réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015. Dans le dernier opus de « Fin d'interdiction de Stationner », l'Usine a ainsi confié sa carte blanche au chorégraphe Toméo Vergès, plus habitué à travailler en frontal dans les théâtres que dans l'espace public avec des habitant-e-s.

démarches participatives de faire « le pas de côté qui change le point de vue »[234] en jouant sur l'équilibre entre le réel et l'imaginaire. Un travail symbolique mais nécessaire qui permet de réaffirmer la légitimité du métier d'artiste et sa place dans la société. Avec les projets participatifs, l'artiste n'est plus « réduit à un producteur de biens culturels » et c'est davantage sa présence durable sur les territoires que la diffusion de son œuvre qui est recherchée.[235] Une évolution nette des mentalités et des pratiques en lien avec la remise en cause de politiques culturelles fondées sur l'accès aux œuvres, qui là encore, ne fait pas que des émules. L'une des principales questions qui revient dans la mise en œuvre des projets culturels participatifs concerne en effet le devenir de l'œuvre artistique et l'impact de la participation de non-professionnels sur la qualité esthétique de la production finale.

## 2. « L'important c'est de participer » : la fin de l'excellence artistique ?

« Il s'agit donc de faire une société, après quoi, nous ferons peut-être du bon théâtre. »[236]

Jean Vilar

Les projets participatifs co-construits font le pari d'associer les participant-e-s au processus et au résultat du projet qui reste encore très souvent la production d'une œuvre (aux formes très variables) qualifiée de « restitution ». Or ce genre de démarches se démarque bien évidemment d'une démarche artistique « classique » où les artistes sont les seuls décisionnaires et se concentrent sur l'œuvre à créer. Impliquer les personnes dès le début du projet manifeste une forte volonté de coopération mais augmente aussi fortement la part d'incertitude quant à ce qui va ressortir de l'expérience commune. Pour les artistes, les projets participatifs relèvent d'une double exigence puisqu'il s'agit pour eux d'aboutir à une démarche artistique qui soit à la hauteur de leur travail mais aussi de parvenir à créer un lien avec et entre les habitant-e-s : « l'exigence artistique se conjugue avec l'exigence relationnelle »[237]. Pourtant, au regard des droits culturels, si la liberté de création de chacun-e est reconnue, ce qui compte dans ces démarches collectives, c'est d'abord la dimension humaine qui passe par la circulation du sens et le partage des cultures. L'idée qu'il faille malgré tout conserver un critère de qualité et un regard critique sur l'objet produit en commun est-elle compatible avec le désir de privilégier la reconnaissance des

[234] GONON, Anne, *Une utopie de proximité*, op. cit., p 12
[235] « La présence artistique sur un territoire s'inscrit moins dans un lieu, un équipement, mais davantage dans des projets. A la présence des œuvres se trouve substituée la présence des artistes. Preuve en est sans doute l'importance que l'on donne aujourd'hui aux résidences » qui « implique une présence de l'artiste au-delà du seul temps de la représentation. » LIOT, Françoise in *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit. p 19
[236] Cité par Michel CORVIN in *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, Que sais-je ?, p 122
[237] Tribune du groupe « On est un certain nombre », op. cit.

personnes au jugement des œuvres ? Cette question se pose systématiquement aux artistes et aux opérateurs engagés dans des démarches participatives, et la plupart du temps, le choix est impossible à faire comme l'avoue le sculpteur Laurent Cadhilac[238] : « je me souviens dit-il, qu'une des premières choses que j'ai demandé lors de ma rencontre avec Excentrique était : pour vous, le plus important, c'est l'aventure, ou le résultat ? Ils n'ont pas su me répondre à l'époque. C'est une question compliquée. Ils me l'auraient posée à moi, je n'aurais pas été capable de répondre non plus. On a évidemment envie de répondre : les deux ! »[239]

L'un des enjeux revendiqués dans les projets participatifs est de sortir d'une vision de la culture réduite à la production et la diffusion d'œuvres et de créer davantage de cohésion sociale sur un territoire en impliquant la participation de la population. À partir de là, c'est bien le moment de la rencontre et tout ce qui se passe pendant la réalisation du projet qui compte, le processus faisant presque office d'œuvre et le résultat passant au second plan. L'œuvre ne serait donc qu'un prétexte pour fédérer et donner une finalité au projet et devrait donc être jugée par rapport à la qualité de la démarche co-construite et non de façon autonome. Une conception qui fera certainement bondir les puristes mais qui au fond n'est pas si nouvelle puisque déjà en 1995, le critique français Nicolas Bourriaud définissait « l'esthétique relationnelle ou l'art relationnel » comme une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent. »[240] Un principe que semblent avoir adopté certains professionnels comme Benoît Guillemont, conseiller pour l'action culturelle à la DRAC Rhône-Alpes, qui confie à propos des propos participatifs : « je juge la qualité du processus, de la rencontre entre un artiste et des habitant-e-s. Tant mieux si la production artistique est forte, mais ce n'est pas le critère premier. Je vais surtout veiller à ce que les partenariats soient en place, à la manière dont les ateliers avec les habitant-e-s sont bâtis, à la qualité des intervenants. On juge le résultat quand il s'agit d'une production artistique, mais pas quand c'est dans le cadre d'un projet de territoire. »[241] Un avis tranché qui reconnaît donc la spécificité des projets co-construits avec les habitant-e-s d'un territoire et appelle à adapter son regard et ses exigences qui ne peuvent être les mêmes que ceux portés sur une création dont l'enjeu est purement artistique.

Mais en réalité, les professionnels de la culture qui estiment que le processus est plus important que le résultat sont minoritaires, la plupart restant en effet attachés à la qualité de l'œuvre « restituée ». Céline Blanché reconnait ainsi que « l'objectif final n'est pas tant de faire un spectacle que de vivre ensemble tout ce processus » mais trouve « légitime d'avoir une exigence artistique car les artistes sont avant tout engagés dans une démarche artistique ». En rappelant l'historique et les priorités de l'Usine qui influencent leur mise en œuvre des projets participatifs, elle conclut ainsi que « ce qui guide l'essentiel du projet, c'est le projet artistique de la compagnie ». À Pronomade(s), la question est au cœur des réflexions sur le développement des

[238] Artiste plasticien actuellement engagé par Pronomade(s) pour le projet « Abri(s) », et qui a travaillé à plusieurs reprises pour le festival Excentric organisé par Culture O Centre.
[239] CADHILAC, Laurent in *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 59
[240] BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p 117
[241] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 72

projets participatifs et leur incidence sur le projet global de leur structure : « les discussions au sein de l'équipe et au sein de nombreux groupes de travail quant à la pertinence de ces PACT sont fréquentes. Et notamment la question de l'exigence à avoir sur le rendu. Elle est consciente que la focale est avant tout sur la manière de faire, le processus, la mise en œuvre et en partage du projet, même si la proposition finale ne doit pas être abandonnée. »[242] Conscients des nouveaux enjeux qui se jouent dans les démarches participatives, les co-directeurs cherchent malgré tout à conserver cette image d'une culture populaire et exigeante qui nous fait réfléchir plus qu'elle nous divertit : « l'un des enjeux de l'art et par là-même l'une des missions du CNAR, [est] de provoquer des réactions, de susciter du débat, voire du malaise et pas seulement d'occuper agréablement le temps de loisir des classes moyennes supérieures »[243].

Le maintien d'une exigence artistique par les opérateurs vient donc souvent de leur craintes de voir l'identité de leur structure diluée et associée à de l'animation[244]. Le fait que les projets culturels participatifs contiennent (presque) toujours une dimension artistique permet aux professionnels de la culture de se distinguer des animateurs sociaux et révèle la difficulté pour les opérateurs de penser la culture en dehors du champ artistique. Ils considèrent que c'est leur rôle de veiller à la qualité des œuvres produites et qu'ils ont une « promesse à tenir » vis-à-vis du public fidèle qui les suit et a confiance en leur expertise mais aussi vis-à-vis des participant-e-s qui ont le droit de voir leur action reconnue pour leur qualité esthétique.[245] Ne pas juger une œuvre co-construite avec des habitant-e-s de la même façon qu'une œuvre uniquement issue du travail de l'artiste serait une forme de condescendance où l'on nierait la capacité de ces personnes à créer du beau et du sens. Préserver une exigence de qualité est donc aussi pour certains la garantie de ne pas voir le projet instrumentalisé par les institutions qui ne se focaliseraient que sur les enjeux sociaux, sans voir le potentiel créatif des personnes impliquées. Beaucoup de professionnels revendiquent donc la compatibilité d'un processus co-construit et d'un résultat artistique exigeant, certains défendant même l'idée que la restitution doive être considérée comme une « œuvre à part entière, avec une réelle exigence esthétique, qui peut tout aussi bien revendiquer le terme d'excellence et une grande valeur humaine. Les artistes évoqués ici allient donc une dimension civique, citoyenne, éthique, à leur propre engagement esthétique. »[246] Dans son dossier sur les démarches participatives, le magazine *La Scène* conseille même de « considérer un projet participatif comme toute autre

[242] Compte-rendu du Conseil d'Administration de Pronomade(s) du 4/12/14

[243] Rapport d'activité 2014 de Pronomade(s) présenté lors de l'Assemblée Générale du 14 janvier 2015

[244] Dans *Et si on partageait la culture ?*, op. cit., p 106, Serge Saada cite l'exemple d'un théâtre parisien qui souhaite travailler avec des acteurs sociaux mais qui assure faire « de la médiation avant tout (…) pas du socioculturel » et note la « volonté du lieu de s'ouvrir sans pour autant diluer son identité. (…) Comme si une action à visée sociale pouvait remettre en cause l'identité si « culturelle » du lieu ».

[245] Pour Prisca Villa de l'équipe NCNC, l'exigence artistique est ainsi recherchée pour « être à la hauteur de la générosité reçue », comme « une obligation de bon résultat envers tous ceux qui (…) ont donné de leur confiance et de leur temps, et livré leurs secrets… » in Entretien avec Prisca Villa, metteuse en scène de l'équipe NCNC, réalisé dans le cadre de notre étude, août 2015.

[246] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 44

production professionnelle et l'inscrire dans une perspective de diffusion. »[247] Un autre avis tranché qui, cette fois, semble antinomique à la conception de projets participatifs qui sortent des modes de production et de diffusion habituels en privilégiant la co-construction et le rapport au territoire. Le problème est, qu'à force de conserver la création d'une œuvre à l'horizon, on risque de passer à côté de tout ce que ces démarches peuvent apporter en termes d'échanges et de sacrifier le processus de reconnaissance et d'émancipation des personnes. Pour sortir de l'impasse, peut-être faut-il poser la question autrement et poser le respect des droits culturels comme le prisme principal à travers lequel juger les projets participatifs. Si l'on considère l'exigence de la mise en dignité des personnes, les projets participatifs ne peuvent dissocier le résultat du processus qui l'a précédé et engendré. Une œuvre participative peut être de grande qualité esthétique et ne pas rendre compte de conditions de création ou de réalisation respectueuses des participant-e-s, ce qui n'est pas acceptable du point de vue d'une approche par les droits humains. De plus, s'il y a une exigence à maintenir sur le résultat en lui-même, ce n'est pas pour répondre aux attentes esthétiques des professionnels mais pour s'assurer que les personnes elles-mêmes se reconnaissent dans la production finale, avec dignité. Ce qui n'est pas toujours le cas, puisqu'elles n'ont pas toujours un droit de regard et d'opinion sur les choix effectués par les artistes, d'où les sentiments possibles de déception, d'amertume ou de manipulation lorsque les participant-e-s découvrent a posteriori l'œuvre à laquelle ils ou elles ont participé. S'ils souhaitent inscrire les projets culturels dans une approche basée sur les droits culturels, les professionnels devraient donc considérer le processus et le résultat comme indissociables et juger avant tout de l'impact du projet sur les participant-e-s.

Même si l'on peut tout à fait comprendre la difficulté des opérateurs et des artistes à évacuer la question de l'exigence artistique, surtout lorsque des labels et donc des financements sont en jeu, les enjeux démocratiques et humanistes des projets culturels participatifs obligent à adopter un autre regard que celui porté habituellement sur les démarches artistiques : « les projets artistiques participatifs ont en commun de faire le choix de partir d'un principe de réalité. Dans un même élan, pour venir toucher du doigt des réalités sensibles, pour tisser des liens avec les habitants, il faut pouvoir renoncer au seul pouvoir du résultat, pour mettre en valeur un processus et inscrire la rencontre au cœur même d'une proposition. »[248] Sans remettre en cause l'importance des artistes dans la société, ces projets marquent la fin de la primauté de l'œuvre et de la notion excluante d'excellence artistique[249] qui renvoie à une vision sacrée de l'art « produit par des professionnels et présenté dans des établissements labellisés. »[250] Sans tomber dans le relativisme pour autant puisque cela n'empêche pas les professionnels de juger les œuvres en fonction de leur qualité et d'avoir une exigence artistique dans leur programmation. Mais il s'agit de

[247] JOUBERT, Marie-Agnès, « Créations participatives : quels enjeux, quels écueils ? » in *La Scène* n°58, Automne 2010, p 71
[248] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 34
[249] La position de l'UFISC est claire à ce propos : « refuser tout type de hiérarchie entre les formes d'expression artistique et culturelle et toute référence à la notion d'excellence artistique. » in « Manifeste de l'UFISC pour une autre économie de l'art et de la culture », p 7, [en ligne], disponible sur http://www.ufisc.org/l-ufisc/manifeste/44-ufisc/100-manifeste-de-lufisc-pour-une-autre-economie-de-lart-et-de-la-culture.html (consulté le 30/08/15)
[250] GAZEAU, Sébastien *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 44

reconnaitre aussi la valeur de ces créations partagées qui établit un lien de réciprocité entre toutes les parties prenantes et rappelle l'interdépendance des êtres humains, très joliment résumée par la formule d'un enfant impliqué dans un projet avec Laurent Cadhilac : « Laurent il avait besoin de nous pour qu'on lui amène nos idées et nous on avait besoin de lui pour qu'il nous aide à les faire ».[251] La richesse des échanges ainsi exprimée entre artistes et participant-e-s est le signe du lien entre culture et social qui se repense et se réaffirme à travers les projets culturels participatifs.

## 3. La réconciliation du culturel et du social

> « Traiter le social par le social permet de subsister, traiter le social par le culturel permet d'exister. » [252]

Même si des partenariats entre des structures culturelles et des structures sociales, éducatives ou de santé existent depuis maintenant de nombreuses années, les droits culturels, dans la théorie, et les projets participatifs, dans la pratique, tendent à brouiller les frontières et à faire converger les objectifs des professionnels des différents secteurs. Dans son ouvrage[253], Françoise Liot remarque ainsi une double tendance d'ouverture chez les opérateurs de la culture qui cherchent à réactiver le lien entre culture et démocratie à travers la participation des habitant-e-s et les projets de territoire et chez les travailleurs sociaux qui ne souhaitent plus se contenter de répondre à des besoins d'ordre matériels ou de jouer les prestataires de services. On retrouve ainsi une envie commune de développer des projets favorisant le développement des personnes et du lien social qui a pour conséquence naturelle un rapprochement entre deux mondes qui ignoraient jusque-là leur connivence : « entre l'animation qui est vie et créativité et l'art qui travaille avec la vie et lui offre un sens par la création, la frontière n'a sans doute jamais été si mince. »[254] Et pourtant « l'hybridité de ces actions situées à l'intersection du culturel et du social »[255] est encore difficile à faire valoir, et se heurte à l'étanchéité des secteurs de l'action publique française.

Dans le rapport d'Hors Les Murs consacré aux projets participatifs dans l'espace public, le professeur de Sciences Politiques Jacques de Maillard note malgré tout un dépassement progressif de l'opposition social/culturel grâce à ces nouvelles formes d'actions croisées, développées notamment dans le cadre de la Politique de la Ville.[256] Il rappelle ainsi que la division classique entre le social et le culturel est d'abord idéologique car fondée sur deux conceptions de la culture radicalement différentes. D'un côté, l'approche « relativiste » qui valorise « les formes d'expressions culturelles

[251] Propos cités dans *Bienvenue chez vous*, op. cit. , p 59
[252] Formule d'un « Président de Maison de la Culture et des Loisirs d'Alsace » citée par Françoise Liot in *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 31
[253] Ibid
[254] Ibid, p 85
[255] Ibid, p 184
[256] Voir la brève définition en note de bas de page n° 122 p 51

amateures, sans établir de hiérarchisation entre les projets du point de vue de la qualité culturelle ou artistique des projets. Les *leitmotive* en sont « participation », « lien social », « autonomie » : il s'agit par l'intermédiaire des activités culturelles d'aider à la « refabrication » du lien social, à l'insertion des individus. L'artiste fait partie du monde social qui l'entoure, et s'efface pour permettre des créations culturelles autonomes. »[257] De l'autre, une approche « légitimiste » de la culture qui « valorise au contraire la place des professionnels reconnus. Ce sont les notions de « qualité culturelle et artistique » ou encore de « plaisir esthétique » qui sont au fondement des projets : les habitant-e-s des quartiers doivent avoir accès à une programmation culturelle de qualité. L'artiste est un créateur, dépositaire d'une forme de transcendance, et son rôle pédagogique et/ou d'animation n'est que secondaire. » [258] Deux visions de la culture qui seraient celles de l'animation socio-culturelle pour la première, et de la médiation culturelle pour la seconde mais qui, si elles ont existé, ne rendent plus vraiment compte de la réalité des pratiques actuelles. De manière générale, l'action culturelle a évolué et développé de nouvelles méthodes plus proches de l'idéologie relativiste. Un certain nombre de professionnels de la culture, comme Fred Sancère par exemple, se réclame davantage de l'héritage d'avant-guerre et des mouvements d'éducation populaire que de la politique légitimiste des institutions culturelles. Même si les vieilles querelles persistent un peu partout, les projets culturels participatifs développés dans le cadre de projets de territoire tendent à désamorcer la dichotomie entre médiation et animation.[259] Et cela est d'autant plus vrai pour les arts de la rue, qui, dans les années 1960-1970, revendiquaient leur appartenance à « l'animation culturelle » liée à leur « désir d'agitation du monde social »[260] et dont l'esprit libertaire des origines a nourri un refus de la catégorisation.[261]

Les projets participatifs dans l'espace public témoignent donc aujourd'hui d'une réactivation de la fonction sociale de la culture. Il ne s'agit pas dans ces démarches de réduire les projets culturels à leur seule dimension sociale mais de « signifier non pas que l'art peut créer du lien social mais que le lien social est la matière même des arts »[262], autrement dit d'en reconnaitre la dimension intrinsèque : « permettre à chacun de donner forme et sens à son expérience de vie, aussi humble soit-elle, de retrouver sa dignité et son identité, d'accéder aux moyens d'appréhender le monde, donner ou redonner l'envie de s'exprimer, de prendre en charge son destin. Telle est depuis toujours la fonction sociale de la culture. »[263] En brisant les stéréotypes de l'animation récréative et de l'action culturelle élitiste, les projets culturels participatifs réactivent les valeurs de l'animation socio-culturelle et prolongent leurs méthodes avec le référentiel des droits culturels.[264] Ils permettent donc d'en finir avec la conception

[257] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 12
[258] Ibid, p 12
[259] « La dichotomie première médiateur/animateur n'est plus opératoire dans les pratiques où une personne qui se dit issue de l'éducation populaire et de l'animation socio-cuturelle va pratiquer de la même manière qu'une personne issue du secteur de la médiation. » LIOT Françoise in *Projets culturels et participation citoyenne*, *les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 157
[260] Ibid, p 28
[261] Gonon, Anne, *In vivo*, *les figures du spectateur des arts de la rue,* op.cit., pp 76-77
[262] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, éditorial de Philippe Laurent, président de la FNCC, op. cit., p 8
[263] Propos de Bernard Latarjet dans *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 22
[264] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., pp 16-19

très française d'une culture universaliste limitée à la question artistique et déconnectée des réalités sociales et appellent à reconsidérer la « valeur d'échange » de la culture, c'est-à-dire ce qui « la relie à l'ensemble du monde social » et le contexte socio-économique dans lequel elle se développe, et non plus seulement sa « valeur d'usage » définie comme « la valorisation du sensible, (…) l'enrichissement des imaginaires individuels et collectifs par le biais de pratiques artistiques. »[265] L'inscription dans une démarche basée sur les droits culturels finit d'achever les débats et impose de dépasser la rupture entre culturel et socio-culturel, culture légitime et culture populaire, en nous imposant de penser les projets culturels de manière complexe et fluctuante, toujours à la croisée de l'artistique, du social, du culturel et du politique lorsqu'ils remettent l'humain au centre des préoccupations.

[265] Ibid, p 217

## 2) Bousculer les représentations et faire évoluer les pratiques professionnelles

> « Observer une situation au regard des droits culturels, c'est déjà les mettre en œuvre. »[266]
>
> Patrice Meyer-Bisch

Les projets participatifs ont des incidences importantes sur la manière d'envisager l'art dans la société et sur la posture des artistes qui choisissent de s'engager dans ces démarches collaboratives par conviction. S'il ne s'agit pas de contraindre tous les artistes à s'investir dans des créations partagées, et encore une fois de garantir leur liberté de création, il est évident que l'adoption du référentiel des droits culturels irrite ceux qui se satisfont d'une politique culturelle définie comme une « politique des artistes »[267] et d'un ministère organisé en fonction des différents types de biens et services culturels (direction générale des Patrimoines, direction générale de la création artistique, direction générale des médias et des industries culturelles)… Choisir comme paradigme le respect des identités culturelles et de la dignité humaine implique en effet de déplacer le curseur sur les personnes et par conséquence, pour les professionnels de la culture, d'ajuster leurs pratiques en fonction de l'évolution des représentations.

### 1. Remettre les personnes au centre des projets culturels

> « Il n'y a pas des gens qui ont de la culture et d'autres qui n'en ont pas. Chacun est porteur de ses propres représentations, de sa propre culture. Reconnaître la culture de l'autre, celle qui va vous interroger, c'est d'abord reconnaître sa propre culture et ne pas la dévaloriser au profit d'une culture de l'élite- fut-elle celle des artistes créateurs. »[268]
>
> Françoise Liot

Les projets culturels participatifs réalisés dans le cadre d'une approche basée sur les droits culturels et dans une démarche de co-construction instaurent comme principe de base l'égalité entre les personnes, qui malgré son universalité, est loin d'être réelle, ne serait-ce que dans un certain nombre d'esprits. L'idée selon laquelle il y aurait d'un côté les experts-sachants, et de l'autre les incultes-ignorants, persiste, y

---

[266] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 3
[267] FOURMENTRAUX, Jean-Paul in *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 88
[268] LIOT, Françoise, Ibid, p 145

compris dans le secteur culturel où certains professionnels restent enfermés dans cette vision salvatrice de la culture qu'ils apportent, en toute bonne foi, dans les « déserts culturels » que sont les banlieues ou les zones rurales… Les droits culturels permettent donc de sortir de cette posture condescendante et de cet entre-soi professionnel en incitant à considérer les personnes à qui l'on s'adresse davantage pour ce qu'elles sont que pour ce qu'elles ne sont pas. Et en cela, les projets participatifs co-construits peuvent être de bons exemples, à condition d'envisager les participant-e-s comme des partenaires et non pas comme des consommateurs ou des usagers et de valoriser la diversité des ressources et la richesse des interactions. Il ne s'agit pas, comme le crient certains, de faire de la démagogie, mais simplement de réaffirmer l'égale dignité de tous les êtres humains, ce qui ne signifie pas pour autant nier leurs différences, puisqu'être égaux ne veux pas dire être pareils. Les professionnels y conservent donc l'usage de leurs compétences mais s'appuient aussi sur celles des autres : « ces projets se réfèrent au principe de l'égalité des intelligences et des savoir-faire et se fondent sur une relation qui se construit de personne à personne, même si le rôle que chacun tient dans ses propres organisations d'appartenance et leurs possibilités induites d'action sont également à prendre en compte. »[269] Autrement dit, les projets participatifs encouragent les personnes à exprimer leur identité culturelle à travers la mobilisation de leurs savoirs et de leurs compétences appréciés pour leur complémentarité et remettent donc en cause la hiérarchisation des personnes et le culte du savoir intellectuel.[270]

Un changement de posture qui passe également par un changement lexical, indispensable pour Jean-Michel Lucas, qui critique fermement l'utilisation des termes « gens » ou « habitant-e-s » pour parler de celles et ceux à qui les professionnels s'adressent et qui, dans les projets participatifs, ne s'apparentent pas aux « publics » : « dans le mot je ne les représente pas avec un pouvoir d'être acteur de la vie collective. C'est des gens : je peux remplacer ces gens-là par ces gens-là. Si je dis une personne ça veut dire que c'est cette personne là et je ne peux pas la remplacer par une autre. Elle a une parole, elle a une histoire, des revendications, elle a des amours, elle a de la haine. (…) L'instrumentalisation de la notion de l'habitant instrumentalise la notion de la personne. Un peu comme on fait de la politique pour les handicapés. Plus personne ne fait de la politique pour les handicapés. On a au moins gagné ça soi-disant, on fait des politiques pour les personnes qui ont un handicap- tout de suite on voit la différence. » [271] Loin de verser dans le politiquement correct, Jean-Michel Lucas rappelle la conception personnaliste des droits culturels et l'importance de considérer les participant-e-s aux projets culturels participatifs comme des individus autonomes et non comme les membres d'un groupe, qu'ils soit nommés « les habitants », « les gens », « la population » : « il faut récuser les projets qui connaissent l'habitant mais ne le reconnaissent pas, c'est-à-dire les projets qui ne reconnaissent pas dans l'habitant, la population ou les gens, des personnes aux subjectivités complexes,

[269] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture*, op. cit., pp 133-134

[270] A ce propos, voir les théories sur l'intelligence relationnelle et émotionnelle de la psychothérapeute et auteure Isabelle Filliozat et notamment son ouvrage *L'intelligence du cœur* aux éditions Marabout

[271] Entretien avec Jean-Michel Lucas, réalisé dans le cadre du chantier « Droits culturels » du master « Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels » le 13/11/14

incommensurables donc singulières, dignes d'estime, de respect et d'affection. »[272] Sans cela, le risque est d'oublier que les démarches participatives doivent avant tout donner l'occasion à chacun-e de contribuer à un projet commun en apportant un peu d'eux-mêmes : « la qualité de cette démarche suppose que les propositions passent par le croisement propre de langage des artistes et les apports pratiques ou l'expérience de vie des participants ». [273]

Pourtant, même si des artistes sont systématiquement associés aux démarches participatives, certains opérateurs culturels développent des projets qui placent véritablement les personnes au centre en privilégiant l'expression de leurs identités culturelles plutôt que la démarche artistique. C'est notamment le cas de Derrière le Hublot qui rend hommage aux personnes qui vivent sur le Pays de Figeac dans chacune de ses plaquettes de saison : avec toujours Guillaume Guerse et Marc Pichelin comme artistes complices, six portraits dessinés sont insérés au milieu de la programmation, avec à chaque fois, une émotion ou un souvenir marquant lié au vécu culturel de chaque personne :

> « Moi je suis rock et rugby. Le rugby ça fait partie de ma culture. C'est important dans ma vie. En musique j'aime bien AC/DC, c'est un vieux groupe. (…) » Lucian, bénévole et spectateur. [274]

> « Moi j'y vais pas souvent au spectacle ni au cinéma c'est pas mon machin. J'ai une culture mais c'est une culture du pays, du jardin par exemple. » M.Vidal, retraité SNCF [275]

Non seulement Derrière Le Hublot donne directement la parole aux personnes, sans parler à leur place, mais en plus l'association met en valeur ce qui fait culture pour chacun-e d'entre elles, que ce soit leur rapport à l'art, au sport, à la nature, à la cuisine, etc. Pour aller plus loin dans cette volonté de donner aux habitant-e-s du territoire la possibilité de se raconter et donc d'apprendre à se connaitre les uns les autres, Derrière Le Hublot a également lancé il y a quelques années le projet « Les *Greeters* en vallée du Lot » conçu comme des visites culturelles et touristiques pour les curieux. Né au début des années 1990 à New-York puis développé dans les autres grandes villes du monde, le mouvement des *Greeters* (en français « hôtes ») est une forme de tourisme participatif où des habitant-e-s proposent bénévolement des visites originales et personnelles de leur ville, village ou de leur quartier à tous ceux qui souhaitent découvrir un lieu autrement[276]. En partenariat avec l'office de tourisme du pays de Figeac, Derrière Le Hublot a développé cette initiative[277] dans la Vallée du Lot et propose donc aujourd'hui onze balades sensibles portées par huit hommes et cinq

[272] LUCAS, Jean-Michel in *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 90
[273] GONON, Anne, *Bienvenue chez vous*, op. cit., p 52
[274] Plaquette de Derrière Le Hublot, mai-juin 2015, p 3
[275] Plaquette de Derrière Le Hublot, mai-juillet 2013, p 9
[276] Voir le site de la Fédération française des *Greeters* : http://www.greeters.fr/
[277] « Ce projet est né d'une rencontre avec l'équipe de Chahuts qui développe un projet similaire sur le quartier Saint-Michel à Bordeaux et avec qui nous partageons l'ambition de projets culturels et artistiques ouverts et transversaux ». Plaquette de Derrière Le Hublot, mai-juillet 2013, p 12

femmes[278] amoureux-ses de leur lieu de vie et souhaitant le faire découvrir à leur manière en évoquant la grande histoire mais aussi les petites histoires du Pays, sa faune, sa flore, sa gastronomie, son patrimoine immatériel en somme. Chaque *Greeter* apporte donc un nouveau regard, subjectif, sur le territoire habité, une évocation personnelle à travers des échanges chaleureux avec les participant-e-s qui rendent chaque visite unique. Ce partage d'expériences favorise les rencontres et la réappropriation du territoire par ses habitant-e-s, qui, s'ils sont accompagnés par des artistes[279], restent entièrement libres dans leur démarche et dans l'expression de leur identité culturelle. Ce genre de projets culturels, sans véritable dimension artistique, témoigne selon Anne Gonon, d'une volonté première de « décrire le monde dans sa diversité »[280] et de pallier la crise des récits due à la « crise de la connaissance de l'autre ». [281] Avec des projets innovants comme les « *Greeters* » ou « Potage et Potagers », Derrière Le Hublot contribue à la « mise en récit du territoire, conté par ceux qui y vivent et le font vivre au quotidien »[282] et donc à « fédérer des individualités en une communauté aux travers de « matériaux symboliques » »[283].

Sans en avoir forcément conscience, l'association s'inscrit donc dans une démarche basée sur les droits culturels en développant des projets participatifs qui favorisent la (re)connaissance mutuelle des personnes et donc le mieux « vivre-ensemble ». Pour réinventer les politiques culturelles, comme le revendique la Fédération des arts de la rue, et mettre en pratique les droits culturels, il est donc indispensable de recentrer l'action culturelle sur les personnes, quitte à abandonner parfois la dimension purement artistique.[284] Les faire participer dès la construction des projets, respecter leurs différences et leurs sensibilités et les considérer comme porteuses de ressources sont les principes de base d'une démarche soucieuse des droits culturels. Ce changement de posture de la part des professionnels est ainsi la condition *sine qua non* d'une possible évolution des pratiques car, comme le note Françoise Liot, « voir les choses sous un autre angle c'est déjà participer à leur transformation. » [285]

---

[278] Voir la liste des *Greeters* et des balades sur le site de Derrière Le Hublot : http://www.derriere-le-hublot.fr/spip.php?article328

[279] Valérie Puech, comédienne et Yannick Jaulin, conteur ont suivi le travail de mise en place du récit et du parcours des *Greeters*.

[280] Propos extraits d'un entretien avec Pierre Rosanvalion « Et si on parlait ? » in *Télérama*, n°3338 du 01/01/14 cités in *Une utopie de proximité*, op. cit., p 15. Anne Gonon fait le parallèle avec le site internet participatif (http://raconterlavie.fr/projet/) et la collection de livres « Raconter la vie » de ce sociologue qui défend l'idée d'une « démocratie narrative ».

[281] GONON, Anne, *Une utopie de proximité*, op. cit., p 15

[282] ARDILEY, Julia, *La Médiation dans les arts de la rue. Étude et analyse avec le projet des Greeters*, Mémoire soutenu en 2013 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, cité dans *Une utopie de proximité, op. cit.,* p 12

[283] GONON, Anne, *Une utopie de proximité*, op. cit., p 15

[284] Dans la réalité, on observe plutôt des projets qui mélangent les genres et les cultures, notamment dans les arts de la rue, une tendance à croiser la création artistique contemporaine avec d'autres dimensions culturelles notamment la gastronomie (« Le Grand Banquet » et « La Trilogie Gastronomique » de Derrière Le Hublot, « Les Apéro-polars » de Pronomade(s)), et les paysages (concept des promenades sonores développées par plusieurs compagnies).

[285] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 139

## 2. Favoriser la reconnaissance mutuelle des personnes et le développement de leurs *capabilités*

> « On ne peut parler de médiation culturelle que dans une relation dynamique à « l'autre ». (…)
>
> Le médiateur n'amène rien et surtout pas la culture. Il part du principe que le public a moins besoin de connaissances que de conditions pour les partager. »[286]
>
> Serge Saada

À partir du moment où les opérateurs culturels reconnaissent la valeur et l'égale dignité des personnes, l'ambition des projets participatifs dans l'espace public n'est pas de répondre aux besoins de celles et ceux qui seraient « en manque de culture » mais de développer les capacités nécessaires à leur émancipation. Il ne suffit donc pas de donner la possibilité à chacun-e d'exprimer son identité culturelle, il faut créer les conditions d'un espace de dialogue et de fabrication de liens permettant « l'acquisition de ressources identitaires indispensables à la construction de soi. »[287] L'un des principaux enjeux des droits culturels est l'élargissement des *capabilités* des personnes c'est-à-dire leurs capacités effectives à choisir et à agir. Développée par l'économiste Amartya Sen, la notion de *capabilité* « représente les diverses combinaisons de fonctionnements (états et actions) que la personne peut accomplir. La *capabilité* est par conséquent, un ensemble de vecteurs de fonctionnements, qui indique qu'un individu est libre de mener tel ou tel type de vie. »[288] Pour que les projets culturels participatifs permettent aux personnes de devenir des acteurs-ices de la vie démocratique, les professionnels devraient encourager le processus d' « encapacitation », plus connu sous le terme anglais d'*empowerment*, en donnant aux individus la conscience et le pouvoir d'agir, d'influencer les prises de décisions, de construire son propre développement au lieu de subir les conditions de son environnement. Ainsi dans un rapport rendu au ministère chargé de la Ville en 2013[289], la sociologue Marie-Hélène Bacqué, spécialiste de l'*empowerment,* défendait des propositions permettant la participation réelle des habitant-e-s des quartiers populaires et appelait à soutenir et accompagner les initiatives citoyennes (collectif d'habitant-e-s, associations locales) plutôt que d'imposer des projets par le haut. Un pouvoir d'agir et une « pratique émancipatrice »[290] nécessaires mais difficiles à développer dans l'ensemble des politiques publiques.

---

[286] SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture ?*, op. cit., pp 84 et 86
[287] LIOT, Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 184
[288] SEN, Amartya, *Repenser l'inégalité*, Paris, Seuil, 2000, pp. 65-67
[289] BACQUÉ, Marie-Hélène, et MECHMACHE Mohamed, « Pour une réforme radicale de la Politique de la Ville », ministère de la Ville, Paris, 2013
[290] BACQUÉ Marie-Hélène et BIEWENER, Carole, *L'empowerement, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013, 175 p

Selon Jean-Michel Lucas, « pour les professionnels du champ artistique, l'enjeu consiste à apporter des ressources qui conduisent chaque personne à une meilleure reconnaissance auprès des autres mais aussi à une meilleure connaissance d'autres manières de se situer au monde. La responsabilité culturelle publique des organisateurs est donc lourde sur le chemin de la dignité puisqu'ils doivent favoriser l'émancipation des personnes en permettant à chacun de négocier, par la confrontation libre et respectueuse avec d'autres identités culturelles, son attachement et son arrachement à sa propre culture. »[291] Dans cette optique, le rôle des professionnels de la culture et notamment du médiateur se trouve complétement bouleversé puisque la médiation ne se conçoit plus comme le lien à établir entre une œuvre et un public mais comme la création des conditions d'une mise en partage entre plusieurs personnes. Une évolution conceptuelle que développe Serge Saada dans son essai *Et si on partageait la culture ?* dans lequel il affirme que « la médiation ne peut se mettre en œuvre qu'en tenant compte de la culture de l'autre au sens le plus large, de ses habitudes culturelles, en les reconnaissant avant même de prétendre lui amener une culture qui aurait plus de légitimité qu'une autre. »[292] Remettant en cause la posture classique du médiateur qui transmet des connaissances, apporte les codes de compréhension d'une œuvre et accompagne les publics dans des parcours artistiques, il défend un rapport de réciprocité dans lequel le médiateur facilite les interactions entre les personnes en développant un « art de la mise en confrontation » ou une « poétique de la relation » [293] pour reprendre les termes de l'écrivain Édouard Glissant. Là encore, il s'agit donc de reconnaitre le potentiel de chaque personne et de mettre en place des dispositifs d'expression, d'échange et de délibération à partir d'une diversité de références culturelles, ce qui implique pour Serge Saada « des réajustements dans l'orientation générale des établissements et, pour les personnels chargés de ces actions, des compétences éducatives et d'animation (…). »[294]

Une adaptation des postures et des pratiques qui évolueront sans doute avec la vulgarisation des droits culturels mais que l'on peut déjà observer chez certains professionnels. La remise en question de Pauline Soueix, professeure d'arts plastiques du collège de Carbonne, partenaire de Pronomade(s) pour le projet Abris(s) en est un bel exemple. En commandant à l'artiste plasticien Laurent Cadilhac la construction de plusieurs abris à la lisière de la ville, Marion Vian et Philippe Saunier-Borrell ont souhaité favoriser la réappropriation de ces espaces publics par les habitant-e-s mais aussi faire collaborer les services techniques de la ville pour la construction des abris et les élèves d'une classe de 5ème pour la réalisation des maquettes.[295] Lors du vernissage de l'exposition présentant le travail des élèves en mai dernier, l'institutrice est revenue sur le déroulement du projet, évoquant notamment la difficulté d'impliquer les enfants de la classe (choisie pour des raisons pratiques d'aménagement d'horaires) et l'énergie importante qu'elle a dû dépenser pour les mobiliser autour du projet, avant de prendre conscience que la démarche n'était pas la bonne. Au lieu de leur imposer des consignes, elle leur a donc laissé la liberté de décider ce qu'ils voulaient faire

[291] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 92
[292] SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture ?* op. cit., p 83
[293] Ibid, p 85
[294] Ibid, p 85
[295] Rapport d'activité 2014 de Pronomade(s) présenté lors de l'Assemblée Générale du 14 janvier 2015

concernant l'abri qui devait être installé dans le collège. Les élèves ont fait des propositions, et après avoir discuté avec Laurent Cadilhac et l'équipe de Pronomade(s), il a été décidé que l'abri en question serait conçu et réalisé par les élèves eux-mêmes. Une semaine après, une idée d'abri, certes plus modeste, était dessinée mais l'investissement des enfants, lui, était bien plus grand.[296] Pauline Soueix a ainsi expliqué comment ce projet avait changé sa vision de la culture[297] qui n'est plus selon elle « quelque chose qui se donne ou se transmet mais quelque chose qui, au moins, se partage et, au mieux, se construit ensemble. »[298]

Les démarches participatives sont donc d'autant plus propices à développer les *capabilités* des participant-e-s et à favoriser leur appropriation du projet quand les professionnels chargés de la médiation modifient la vision qu'ils ont de leur propre métier, organisant des espaces de reconnaissance mutuelle et de délibération et utilisant les techniques de la maïeutique[299] plutôt que de se voir comme celui qui guiderait le groupe. En cela, la médiation ne se résume pas à transformer des « non-publics » en consommateurs de l'offre artistique mais plutôt à encourager les personnes à devenir acteurs-ices de la vie artistique et culturelle. Ce qui nécessite de « faire confiance à la part d'humanité qu'il y a en chacun d'entre nous »[300] et de se fier à la capacité des citoyen-ne-s à raisonner et à décider dans l'intérêt public.

Dans son dernier ouvrage *L'Humanitude au pouvoir. Comment les citoyen-ne-s peuvent décider du bien commun*[301], le biologiste Jacques Testard fait ainsi état de leur capacité à « comprendre les enjeux, à réfléchir, à délibérer et à prendre des décisions au nom de l'intérêt commun de l'humanité »[302] et dans tous les domaines de la société. Cette faculté humaine, qu'il définit sous le néologisme « humanitude » apparaît selon lui dans « des situations exceptionnelles où des personnes impliquées dans une action exaltante de groupe semblent vivre une mutation intellectuelle, affective et comportementale. »[303] En expérimentant des conventions de citoyen-ne-s, appelés à discuter sur différents thèmes et à confronter leurs points de vue après s'être suffisamment informés, le chercheur s'est rendu compte que les personnes à qui l'on

---

[296] « Le projet de l'Abri du collège prend forme peu à peu, ce sont les élèves qui décident et qui font, le geste est parfois imprécis mais toujours sensible ! » mail du 03.06.15 de Pauline Soueix à Pronomade(s)

[297] À la suite notamment d'un débat animé sur le rôle de l'art et de la culture au Conseil d'Administration de Pronomade(s) du 28/04/2015

[298] Notes personnelles au vernissage de l'exposition « Abris(s) » le 12/05/15 au collège Abbal de Carbonne

[299] Désigne en philosophie, l'art de faire « accoucher » les idées et d'interroger les personnes qui ignorent qu'elles savent (http://www.cnrtl.fr/definition/ma%C3%AFeutique)

[300] Propos extraits de « Équipes artistiques, acteurs culturels, projets de territoire… Quelle place pour les droits culturels ? », atelier des Journées d'Études sur les droits culturels du 10/04/15 à Bordeaux, [en ligne], disponible sur http://www.msha.fr/jedc/actualite.php (consulté le 30/08/2015)

[301] TESTART, Jacques, *L'Humanitude au pouvoir. Comment les citoyen-ne-s peuvent décider du bien commun*, Paris, Le Seuil, 2015, 160 p

[302] « Jacques Testart invente l'humanitude attitude » in *Reporterre*, article du 16 février 2015, [en ligne], disponible sur http://www.reporterre.net/Jacques-Testart-invente-l (consulté le 30/08/2015)

[303] « Jacques Testart : « L'humanitude », expression citoyenne contre le néolibéralisme », Entretien réalisé par Anna Musso in *L'Humanité*, article du 30 janvier 2015 [en ligne], disponible sur http://www.humanite.fr/jacques-testart-lhumanitude-expression-citoyenne-contre-le-neoliberalisme-564150 (consulté le 30/08/2015)

confiait une tâche importante développaient une certaine conscience de leur responsabilité et, dans la mesure où ils n'avaient aucun intérêt particulier à défendre, pouvaient délibérer au nom de l'intérêt public. Un apport intéressant qui défend la possibilité d'une démocratie plus participative et qui résonne également avec les projets culturels participatifs qui s'apparentent aux situations mobilisatrices et émancipatrices qu'il décrit. Toutefois, la complexité des relations et de la psychologie humaine rend les choses nettement plus difficiles à mettre en œuvre sur le terrain et nécessite un nouveau rapport au temps où la culture ne s'inscrit plus dans l'éphémère mais dans le quotidien.

## 3. Sortir de la logique évènementielle pour inscrire la culture au cœur du développement durable

> « Un équipement culturel du 21ème siècle est un lieu de vie qui respire en même temps que la ville sur laquelle il est implanté et au même rythme que ses habitants. Il est à leur côté, avec eux. » [304]
>
> Francis Peduzzi

Avec un mode de diffusion très largement dominé par les festivals d'été, les arts de la rue restent encore globalement inscrits dans une logique évènementielle alors même que la Fédération défend l'idée de permanence sur les territoires. Les exemples de Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) et de quelques autres, qui développent des saisons et des projets au long-cours, font ainsi parfois figures d'exception dans le paysage français des arts de la rue. Or la mise en œuvre du droit de participer à la vie artistique et culturelle à travers des projets participatifs dans l'espace public est conditionnée à un fort ancrage territorial et une réalisation sur une longue temporalité. Pour répondre à l'exigence démocratique et aux enjeux de dignité des droits culturels, le secteur devrait ainsi accentuer son inscription dans le quotidien, la proximité relationnelle, et plus seulement physique, avec les personnes et valoriser les démarches participatives co-construites qui permettent la création de liens durables et la pérennisation des dynamiques impulsées. Ainsi, selon Philippe Saunier-Borrell, « les festivals, moments brefs et éphémères, doivent devenir des points d'orgue, des temps forts synonymes de rassemblement de toutes les parties prenantes des projets menés à l'année et de visibilité sur les actions développées au quotidien par la structure. »[305]

Devançant l'évolution progressive des politiques culturelles, ces opérateurs qui expérimentent des démarches innovantes, dépassant largement la production et la diffusion d'œuvres artistiques, ouvrent la voie à une nouvelle manière de travailler en

[304] Francis Peduzzi, directeur du Channel à Calais in *Pronomade(s) ou la petite fabrique d'humanité* de Daniel CONROD, Pronomade(s), 2015, p 229
[305] SAUNIER-BORRELL Philippe in Rapport d'activités 2010 et présentation du projet artistique et culturel 2011

collaboration et sur la durée qui favorise le « vivre-ensemble ». Comme le souligne encore Anne Gonon, « les temporalités longues rendues possibles, par exemple, par une implantation, bouleversent radicalement la rencontre entre acteurs et spectateurs en faveur de la relation artistes et habitant-e-s, en dehors parfois du principe de diffusion. »[306] En effet, plus le temps d'immersion des artistes, c'est-à-dire le temps dont ils disposent pour (re)découvrir le territoire sur lequel ils vont travailler, rencontrer un maximum d'acteurs sociaux, institutions, associations, habitant-e-s sur le terrain et appréhender les futurs endroits, est long, plus le projet aura des chances de provoquer des effets positifs sur les personnes et sur le territoire : « la dynamique d'une cohabitation heureuse entre une équipe artistique et un territoire relève en effet d'une affaire de temps, celle de la mobilisation progressive d'un réseau d'acteurs qui dépend de la vitalité de la vie associative, de la réponse des services municipaux et sociaux, d'un engagement politique comme d'un dialogue à égalité, de personne à personne. »[307] Le travail de construction relationnelle et d'engagement des partenaires nécessite donc une durée relativement longue, d'une à plusieurs années, ce qui est nettement plus que la majorité des projets participatifs qui ne durent que quelques mois voire quelques semaines.

Le problème est que bien souvent les temps de rencontre nécessaires pour établir une relation de confiance et réunir tous les partenaires (avec les casse-têtes que cela implique pour croiser tous les agendas) ne sont pas considérés comme faisant partie intégrante du projet, mais comme une étape préalable, ce qui fait que les professionnels disposent de peu de temps et de moyens financiers à y consacrer. C'est pour cela que l'une des préconisations de Jean-Michel Lucas au CESER Midi-Pyrénées était de prendre en compte cette phase essentielle de la co-construction dans les budgets : « une des préconisations du CESER, c'est que le Conseil Régional ou les collectivités incluent dans leur logique de financement le temps de préparation des projets. Ça a l'air d'une mesure purement technique mais ce n'est pas une mesure technique, le temps de préparation des projets par rapport à ce qu'il y a avant c'est le temps des interactions. »[308] Par ailleurs, la nécessité d'une permanence artistique sur tous les territoires incite à plus d'association (type compagnonnage) d'équipes artistiques à des structures culturelles et plus de possibilités de résidences longues (sur plusieurs années).

Les bouleversements que provoquent les démarches participatives, en lien avec l'essor des droits culturels, sur les habitudes et les pratiques des professionnels de la culture sont nombreux. Mais ce qui revient dans tous les discours de celles et ceux qui s'y essaient, c'est bien cette obligation de prendre et donner du temps, pour écouter, se poser des questions, réfléchir ensemble et sortir de cette frénésie de l'action qui empêche souvent de prendre du recul et d'avoir une vision globale de ce que l'on fait. L'intérêt ultime de ces projets culturels participatifs est en effet de parvenir à déplacer les schémas habituels, les codes et les représentations de tous les participant-e-s y compris des organisateurs eux-mêmes.[309] En bousculant les idées

[306] GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p 119
[307] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, op. cit., p 22
[308] Entretien avec Jean-Michel Lucas, réalisé dans le cadre du chantier « Droits culturels » du master « Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels » le 13/11/14
[309] « Chemin d'initiation, croisements de regards, espaces de remise en question pour chacun, paris de recréation de lien social, ces actions créent des espaces de modifications de

reçues et créant des espaces de délibération[310] où chacun-e est amené-e à douter, voire à se remettre en question, les démarches participatives co-construites permettent donc l'évolution des pratiques professionnelles. Ainsi, selon Sébastien Gazeau, « moins que l'image qu'on se fait de l'autre, ce serait bien plutôt la place que l'on a soi-même parmi les autres qui change. »[311] Enfin, le rôle du médiateur est essentiel puisqu'il permet la mise en interaction des personnes et encadre les négociations tout en veillant à ce que, malgré une transformation des pratiques, les rôles et les responsabilités de chacun-e soient bien respectés.

regards sur l'autre pour dépasser frontières et idées reçues. » in « Les projets participatifs au cœur des territoires », Programme du festival Châlon dans la rue, édition 2015, p 64

[310] « Dans le projet culturel de dignité, chaque personne est considérée comme ressource pour le développement du projet. Elle ne participe pas seulement au « faire », mais elle devient partie prenante des règles communes qui donnent valeur publique au projet. C'est pour cela que je préfère le terme de délibération à celui de participation, une délibération qui passe par de longs temps de discussion, de « mise en raison des convictions » pour reprendre l'expression d'Amartya Sen, sans quoi le projet ne saurait être partagé, donc légitime. » in *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 92

[311] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 24

## 3) Le droit de participer à la vie culturelle: une « responsabilité partagée »

> « Le droit de participer à la vie culturelle (…) est une condition nécessaire à l'exercice effectif du droit de participer à la vie politique. Une attention particulière à l'exercice du droit de participer à la vie culturelle, et à tous ceux qu'il contient, est une réponse prioritaire à apporter aux extrémismes, mais aussi à l'apathie politique et au désengagement qui menacent toutes les sphères de la société. »[312]

Le lien entre culture, démocratie et « vivre-ensemble », largement revendiqué dans les discours des professionnels de la culture, n'est pas systématique et dépend davantage de l'attention accordée à la liberté et la dignité des personnes qu'à l'exigence portée sur les œuvres artistiques. Le référentiel des droits culturels est sans doute la réponse à apporter à toutes celles et ceux qui ne se bercent plus d'illusions et s'interrogent sur la manière de repenser les politiques et les projets culturels pour construire véritablement une société plus unie et pacifiée. Maintenant que le respect des droits culturels a été inscrit dans la loi comme responsabilité partagée par l'État et les collectivités territoriales, ces derniers doivent reconnaitre le bien-fondé de toutes les actions qui favorisent la reconnaissance mutuelle des identités culturelles sur leur territoire, et donc parmi elles les projets culturels participatifs co-construits, mais aussi adapter leurs critères d'évaluation de ces démarches. Le droit de participer à la vie culturelle est une exigence démocratique qui doit s'appliquer dans tous les domaines de la vie publique et relève donc de la responsabilité publique des élus. Pour autant une bonne articulation des politiques territoriales ne peut se faire sans la bonne volonté des professionnels de chaque secteur : les professionnels de la culture ont eux aussi une part de responsabilité dans la mise en œuvre des droits culturels.

### 1. La responsabilité publique : pour une reconnaissance des démarches participatives et l'inscription du référentiel des droits culturels au cœur des politiques publiques

> « Les démarches artistiques qui impliquent de fortes contributions de la part d'habitants (…) constituent un remarquable terrain d'analyse et d'expérimentation, dans l'environnement de forte mutation des conditions de production, d'échange et d'appropriation des biens culturels. » [313]
>
> Philippe Henry

[312] « Appel pour une démocratie de proximité » lancé en juillet 2014 par les membres participant à la démarche *Paideia* 4D [en ligne], disponible sur http://droitsculturels.org/appeldemocratieproximite/ (consulté le 30/08/2015)
[313] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ?*, op. cit., p 100

Enthousiaste à propos de la multiplication des formes innovantes que constituent les projets culturels participatifs, le sociologue note pourtant la faible importance qui leur est accordée dans le secteur culturel : « les démarches partagées, où s'associent intimement des dimensions artistiques, culturelles et sociales, restent encore largement sous-valorisées au sein de l'organisation générale des mondes professionnalisés de l'art en France. »[314] Constatant toujours le « primat de la notion d'excellence artistique » et la « dominance persistante de la convention d'originalité »[315], Philippe Henry met l'accent sur la difficulté de faire valoir ces démarches co-construites, hybrides et fragiles, dans un système qui reste dominé par une conception de la culture centrée sur la valeur artistique et non sur la diversité des cultures. Selon lui « la dimension d'interculturalité (…) n'est pas encore considérée, par une part encore importante des professionnels des mondes de l'art ou même des pouvoirs publics, comme une qualité véritablement intrinsèque des démarches artistiques contemporaines. »[316] Avec l'influence des droits culturels, on peut néanmoins espérer une meilleure estime des projets culturels participatifs : « chacun de ces projets reste bien une aventure, probablement une des plus risquées en termes d'action culturelle et qui mériterait d'être bien mieux reconnue à ce titre par toutes les instances concernées par la place de l'art et de la culture dans notre société. »[317] C'est en tout cas ce que réclament les professionnels du groupe « On est un certain nombre », dont font partie Fred Sancère, Marion Vian et Philippe Sonnier-Borrell, dans leur manifeste : « présence artistique durable sur un territoire, développement culturel en milieu rural et urbain, actions hors les murs, créations partagées, hybridation des problématiques artistiques et sociétales, éducation artistique et culturelle, toutes ces propositions doivent sortir de leur statut expérimental et cesser d'être cantonnées au volet social d'une programmation dans un système culturel qui resterait inchangé dans sa hiérarchie et ses priorités. »[318]

Reconnaître la valeur des projets culturels participatifs suppose que la profession soutienne les compagnies qui s'engagent dans ces démarches et que leur travail d'accompagnement dans les processus de co-construction soit aussi bien reconnu que la production d'œuvres artistiques.[319] En effet pour le moment, elles ont tendance à être catégorisées « projets Politique de la Ville », ignorées par les institutions culturelles, et bénéficient très rarement d'un conventionnement de la DRAC, ce qui révèle un véritable problème de mobilité des artistes entre les lieux selon les types de création. Or l'investissement dans des créations partagées est souvent une vraie prise de risque pour les artistes qui témoigne de préoccupations sociétales louables : « ces équipes, de plus en plus nombreuses, qui créent à partir de la matière même des territoires fragilisés et de la diversité culturelle de leurs habitant-e-s, contribuent à redonner une parole à ceux que l'on entend peu. C'est un engagement

[314] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ?*, op. cit., pp 144-145
[315] Ibid, p 86
[316] Ibid, p 100
[317] Ibid, pp 141-142
[318] Tribune du groupe « On est un certain nombre », op. cit.
[319] Pour Philippe Henry, « même si [les projets] conduisent bien à la production d'œuvres, ces dernières ne correspondent pas forcément aux qualités d'autonomie et de pérennité réclamées par la théorie moderne de l'art, qui restent néanmoins les principaux critères de valorisation du ministère de la Culture. » in *Un nouveau référentiel pour la culture ?*, op. cit., p 186

politique qui mérite d'être souligné (…). »[320] Par ailleurs, la reconnaissance des projets culturels participatifs suppose un soutien politique des opérateurs culturels qui les mettent en place grâce notamment à une sensibilisation et une formation des élu-es. Ceux-ci devraient être incités à développer des orientations politiques qui ne se limitent pas à la programmation d'évènements artistiques et à saisir les impacts moins spectaculaires et moins visibles de ces projets sur la cohésion sociale du territoire.[321] La reconnaissance devrait enfin se matérialiser par des moyens financiers permettant aux structures de réaliser dans de bonnes conditions ces projets souvent coûteux à cause de leur durée. Autant de revendications pour défendre et développer les projets participatifs co-construits que l'on retrouve dans les préconisations[322] des professionnels participant à la MNACEP[323] (Mission Nationale pour l'Art et la Culture en Espace Public) en faveur de la reconnaissance des PACT (Projets Artistiques et Culturels de Territoire). Philippe Henry propose, quant à lui, qu'« une cellule de veille, d'étude, de conseil et d'impulsion interministérielle soit consacrée à une meilleure mise en visibilité, connaissance et reconnaissance de ces démarches artistiques partagées, à une plus grande ouverture des modalités existantes à leur égard », regrettant la disparition en 2010 de « la très modeste mission sur les Nouveaux territoires de l'art, qui avait entre autres cette fonction depuis sa création en 2002 (…). »[324]

Pour autant, le droit de participer à la vie artistique et culturelle ne saurait se limiter aux projets culturels participatifs, car, comme tous les autres droits humains, il n'est effectif que s'il s'applique dans tous les domaines de la vie publique. Même s'il semble le premier concerné, le ministère de la Culture ne doit pas être le seul à adopter le référentiel des droits culturels car la dignité humaine est une exigence à inscrire au cœur de toutes les politiques publiques. Il ne faudrait donc pas faire des projets culturels participatifs une panacée et préciser qu'ils ne sont qu'une déclinaison possible- mais modeste- des formes concrètes de mise en œuvre de ces droits fondamentaux. Comme le souligne Céline Blanché, « cela serait vraiment dommageable de cantonner la question des droits culturels à la question des projets dits participatifs et qui deviendraient la recette miracle. C'est un ensemble : comment au cœur d'un projet culturel cohérent on tente d'interroger la question de la pratique,

---

[320] *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, mémento n°7, juillet 2012, éditorial de Julien Rosemberg, directeur et Gentiane Guillot, coordinatrice du projet Hors Les Murs, p 6

[321] « Cette logique encourage les collectivités locales (…) à privilégier une approche inscrite dans la durée dont la visibilité et la notoriété ne sont pas les axes majeurs mais bien plutôt l'implication des citoyen-ne-s dans la vie de la cité » in *Bienvenue chez vous*, op. cit, p 72

[322] « Reconnaître la pertinence et l'intérêt de ces démarches dans le parcours artistique d'une compagnie d'une part et dans le projet porté par les structures culturelles d'autre part ; repenser les critères d'attribution de moyens et les indicateurs de bilan et d'évaluation de ces démarches ; sensibiliser les comités d'experts à ces démarches artistiques de compagnies qui méritent une attention particulière et ne peuvent être des freins formels à des conventionnements ou reconductions de conventionnement » in Synthèse de l'atelier « L'art dans l'espace public : un levier pour refondre une politique culturelle du territoire » du 5/05/2015 à Paris [en ligne], disponible sur http://mnacep.fr/wp/wp-content/uploads/2015/06/Synth%C3%A8seParis.pdf (consulté le 30/08/2015)

[323] Lancée par l'ancienne ministre de la Culture Aurélie Filippetti en avril 2014, cette mission interministérielle (Culture, Intérieur, Développement durable, Politique de la Ville et Égalité des territoires) a pour vocation de développer des orientations pour le développement de la création en espace public. Marion Vian, co-directrice de Pronomade(s) est membre du « collège des personnalités qualifiées ». Voir le site http://mnacep.fr/presentation/la-mnacep/

[324] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ?*, op. cit., p 149

de la culture ; quelle est la culture commune, quelle est la culture partagée, quelles sont les cultures en voie d'extinction, etc. »[325] Sur chaque territoire, il s'agit donc de multiplier les modalités d'implication des personnes dans la vie publique et les démarches citoyennes de co-construction des politiques de développement des territoires basées sur le respect des droits humains.[326]

Dans le cadre, par exemple, de la Politique de la Ville dans lesquelles s'inscrivent de nombreux projets participatifs dans l'espace public[327], le référentiel des droits culturels résonne après l'échec de près de trente ans d'une politique de rénovation urbaine des quartiers populaires qui ignore les questions de fond liées à la diversité culturelle et aux questions identitaires. Dans son étude, Sébastien Gazeau montre ainsi comment la place de la culture a largement été sous-estimée dans les projets consacrés aux zones prioritaires- les fonds étant largement investis dans le bâti- et comment la Politique de la Ville a été appliquée de manière descendante, rarement basée sur la participation et/ou les désirs des bénéficiaires[328], sans compter le manque cruel de moyens et de formation des médiateurs. Aborder la Politique de la Ville à travers le prisme des droits culturels permettrait là encore de passer d'une logique d'accès à des services à une logique de reconnaissance des personnes, de leur identité culturelle, souvent niée, permettant une (re)mise en dignité : « ces quartiers ne peuvent se résumer à la Politique de la Ville. Une politique de droit commun à la mesure des enjeux doit être menée sur tous les territoires : il s'agit simplement de défendre l'accès aux droits pour tous, et parmi ceux-ci, aux droits culturels. Répétons-le : les quartiers populaires ne sont pas des déserts politiques et culturels. Ils sont riches de patrimoines culturels et transculturels, riches d'expériences de mobilisations collectives. Et bien sûr, ils sont riches des talents et ressources de celles et ceux qui vivent, circulent et travaillent au quotidien dans ces quartiers dits « sensibles » (notamment des artistes). Les réponses doivent être à la mesure des enjeux et ne pourront plus, pour être efficaces, être purement techniques, mais bien politiques. Pour cela, ne parlons pas sans cesse pour « eux ». Il faut questionner et inventer avec les gens. Il ne s'agit ni plus ni moins que de faire vivre la démocratie. »[329]

Plus inclusives, plus participatives, plus égalitaires, les politiques publiques doivent donc innover et se réinventer pour répondre à la soif et l'urgence de la société

[325] Entretien avec Céline Blanché, Directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine, réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015

[326] Voir à ce propos BLOUET, Christelle, *L'Agenda 21 de la Culture en France, État des lieux et perspectives, Note de synthèse de mémoire*, octobre 2008 [en ligne], disponible sur http://reseauculture21.fr/blog/2012/09/23/rapport-3-lagenda-21-de-la-culture-en-france-etat-des-lieux-et-perspectives/ (consulté le 30/08/2015) et LUCAS, Jean-Michel, "Quelles perspectives pour les droits culturels?" [en ligne], disponible sur http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/v2_perpectives_droits_culturels.pdf (consulté le 30/08/2015)

[327] Tous les projets participatifs décrits dans la publication de Hors Les Murs *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, se sont déroulés dans des quartiers prioritaires de la Politique de la Ville et certains de ces projets ont perçu des financements au titre de la Politique de la Ville (Contrats urbains de cohésion sociale, appel à projet « Pour une dynamique culturelle dans les quartiers » du ministère de la Culture…).

[328] GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 9

[329] Ibid., p 18

civile d'être et de faire ensemble.[330] Ces enjeux démocratiques sont donc, en premier lieu, de la responsabilité des politiques qui sont, en théorie, garants de l'intérêt général et de l'organisation de la société. Comme le rappelle Jean-Michel Lucas, « aucun d'entre nous n'est assez généreux- et heureusement- pour être constamment dans les droits culturels, c'est une contrainte politique. Tant mieux si c'est partagé par les individus, mais c'est une exigence politique. Politique au sens conception d'une éthique, de valeurs qu'on doit essayer d'organiser dans une société où il y a plusieurs êtres humains. Ce n'est pas un guide pratique, ce n'est pas un label, c'est une exigence. »[331] Ainsi explique-t-il que l'adoption de l'article 103 sur les droits culturels dans la loi NOTRe impose « une responsabilité en matière culturelle » et non plus seulement une « compétence culturelle » c'est-à-dire qu'avant, la loi autorisait les collectivités à intervenir sur la base du volontarisme (sauf pour les compétences obligatoires déléguées par les lois de décentralisation) mais que maintenant, chaque collectivité devra justifier ses « choix d'intervention » et les « assumer, publiquement, (…) en acceptant de vérifier qu'ils ont été effectivement pertinents par rapport au respect des droits culturels des personnes. »[332] Or pour s'assurer que les opérateurs culturels soutenus mènent des actions respectueuses des droits culturels, encore faut-il adapter les critères d'évaluation et faire évoluer les exigences portant sur l'obligation de résultats.

## 2. De nouvelles méthodes d'évaluation adaptées aux enjeux des projets participatifs

> « Est-il utopique d'envisager une évaluation qui épouserait le mouvement des processus artistiques participatifs? qui en reconnaîtrait la complexité et prendrait en compte la diversité des personnes qui y sont impliquées ? D'aucuns y voient une façon d'invalider le principe de comparaison au fondement d'une certaine conception de l'évaluation. Apprécier la singularité de chaque expérience, n'est-ce pas déjà sortir du jeu de l'évaluation ? »[333]
>
> Sébastien Gazeau

[330] Voir l'« Appel pour une démocratie de proximité » lancé en juillet 2014 par les membres participant à la démarche *Paideia* 4D [en ligne], disponible sur http://droitsculturels.org/appeldemocratieproximite/ (consulté le 30/08/2015)
[331] Entretien avec Jean-Michel Lucas, réalisé dans le cadre du chantier « Droits culturels » du master « Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels » le 13/11/14
[332] LUCAS, Jean-Michel, « Petit guide pratique pour mettre en œuvre l'article 28A de la loi NOTRe appelant au respect des droits culturels », diffusé le 14/07/15, [en ligne], disponible sur http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/guide_v4_pratique_a28.pdf (consulté le 30/08/2015)
[333] Sébastien GAZEAU, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 85

Pour les structures culturelles qui dépendent financièrement de subventions, l'évaluation est souvent perçue comme le moment de « rendre des comptes » concernant l'utilisation de l'argent public. Les bilans, qui prennent souvent la forme de dossiers écrits à renvoyer aux partenaires, mettent ainsi en avant les résultats de l'action et leur efficacité par rapport aux différentes orientations des collectivités (développement économique et formation pour la Région, accessibilité et solidarité pour le Département par exemple). Bien souvent, les professionnels doivent donc adapter les bilans en fonction des cahiers des charges et évaluer les projets d'après des critères standards qui n'ont pas toujours de sens par rapport aux actions menées. Le changement de paradigme qui s'opère avec les droits culturels nécessite donc également une remise en cause des logiques d'évaluation. Pour les démarches participatives, dont on a souligné l'importance du processus, l'évaluation ne peut se réduire à une simple obligation de résultats et doit donc évoluer vers une meilleure prise en considération des impacts des projets culturels sur la réalisation des droits culturels des personnes.

De nombreux professionnels réclament ainsi une ré-estimation des indicateurs qualitatifs qui portent sur la valeur ajoutée des projets culturels sur le développement humain par rapport aux indicateurs quantitatifs (chiffres de fréquentation, nombre de représentations, recettes de billetterie…). Selon eux, une série de chiffres ne saurait rendre compte de la richesse symbolique des projets culturels, et tout particulièrement des démarches participatives centrées sur l'implication des individus. Et pourtant l'idée selon laquelle la réussite d'un projet culturel tient au nombre de personnes touchées est encore largement répandue. Contre cette obsession du chiffre, les professionnels doivent donc argumenter et valoriser d'autres dimensions, plus humaines et donc plus subjectives. Pour l'opus 6 de « Fin d'interdiction de stationner » par exemple, l'Usine a assumé le choix avec le Groupe Berthe de faire participer neuf personnes seulement en justifiant que « le chemin parcouru par ces neuf personnes a été extraordinaire. »[334]

Pour autant, les indicateurs sociaux ne sont pas forcément les plus adaptés à ces projets, quand bien même on estime qu'ils permettent la création de lien social et l'émancipation des personnes. Ainsi la notion d'utilité sociale « demeure encore très floue sur le plan juridique » car « ce qui est utile ne tombe jamais sous le sens. »[335] Systématiser les indicateurs sociaux dans l'évaluation des projets culturels c'est donc prendre le risque d'instrumentaliser les artistes ou « de faire de la population une sorte de caution pour l'action artistique et culturelle, comme si la présence d'habitant-e-s au sein d'un projet participatif suffisait à garantir sa valeur d'intérêt général. » [336] Les projets culturels ne sauraient donc être évalués selon des critères utilisés dans les autres secteurs professionnels[337] mais selon des critères propres à leur spécificité. Or il y a une vraie difficulté à retranscrire les actions artistiques et culturelles par des critères objectifs : « quantitative ou qualitative, l'évaluation bute (…), dans le domaine

[334] Entretien avec Céline Blanché, Directrice de la communication et des relations avec les publics de l'Usine, réalisé dans le cadre de notre étude le 16/07/2015

[335] LUCAS, Jean-Michel in *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, op. cit., p 88

[336] Ibid, p 88

[337] « Traduits en des termes (attractivité, rentabilité, lien social etc.) spécifiques à d'autres champs professionnels (tourisme, marketing, commerce, action sociale, etc.), beaucoup de projets artistiques et culturels ont en effet toutes les chances de passer pour inadaptés voire inutiles », ibid, p 88

des arts et de la culture, sur un problème de traduction. Traduction du sensible en chiffres, d'ambitions politiques en termes techniques, d'innovations artistiques en concepts hérités d'anciennes catégories de jugement esthétique. »[338] Concernant les projets participatifs, il est d'autant plus compliqué de procéder à une évaluation qu'ils laissent des traces invisibles qui touchent à l'intimité et à la mémoire des participant-e-s. Pour rendre compte de la réalité des apports de ces démarches, il serait donc nécessaire de prendre le référentiel des droits culturels et de voir en quoi chaque projet contribue à donner plus de liberté et de dignité aux personnes. Les élus valideraient ainsi leur soutien aux projets culturels en faisant référence à leur responsabilité en matière culturelle mentionnée dans la loi NOTRe.

Très concrètement, il suffirait donc de reprendre les indicateurs d'évaluation utilisés dans le cadre de la démarche *Paideia* pour analyser les cas d'écoles étudiés. Des fiches de questionnements ont ainsi été réalisées pour « identifier comment la pratique du cas exposé contribue ou non à la réalisation des droits humains des personnes qui y sont impliquées, par un questionnement critique pour chacun des droits. »[339] Concernant le droit de participer à la vie culturelle par exemple, les interrogations sont les suivantes :

« - Quelles sont les possibilités pour les diverses parties prenantes d'apporter des suggestions/contributions dans la pratique ?
- Comment la pratique prend-elle en compte la diversité linguistique/des traditions ?
- Comment cette pratique contribue-t-elle au développement d'espaces publics de participation, de rencontre, d'échange et d'expression ?
- Comment avons-nous reconnu et partagé les droits d'auteurs de la création commune qui émane du projet ? »[340]

Pour chaque projet participatif, ces questions devraient ainsi se poser au moment des bilans mais aussi pendant la mise en œuvre, et, dans une véritable démarche de co-construction, dès la conception. De plus, l'exigence démocratique des droits culturels impose que l'évaluation se fasse de manière collective en favorisant au maximum la prise de parole des personnes impliquées[341] : « la nature des projets nécessiterait (…) une co-construction de leur évaluation avec toutes les parties prenantes, dont les collectivités territoriales impliquées, mais également les participants directs. Seule une évaluation tout au long du processus aurait une réelle pertinence, ce qui implique une nouvelle dimension partagée encore loin d'être acquise. »[342] En réunissant tous les acteurs du projet, l'évaluation devient une étape constructive indispensable qui relève davantage d'une mise en perspective où l'on relève les réussites et les erreurs commises que d'un contrôle administratif. Chaque

[338] GAZEAU Sébastien, *ibid.*, p 81
[339] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 38
[340] Ibid, p 38
[341] Pronomade(s) a ainsi consacré son troisième cahier (2010-2011) à des « paroles d'habitant-e-s » : ces « paroles d'habitant-e-s (…) expriment mieux le sens de notre action que des colonnes de chiffres de fréquentations ou pourcentages de remplissage des jauges de spectateurs attendus » in Rapport d'activités 2010 et présentation du projet artistique et culturel 2011.
[342] HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ?,* op. cit., p 149

projet est ainsi auto-évalué par les personnes qui l'ont porté et mis en œuvre et prend donc nécessairement en compte le contexte particulier dans lequel il a été réalisé tout en l'évaluant au regard d'un référentiel de valeurs communes universelles. La réussite d'un projet culturel participatif dépend donc des objectifs initiaux et des situations rencontrées pendant sa réalisation mais aussi de sa capacité à créer des espaces d'échanges et des liens durables et à développer les *capabilités* des personnes. Un projet qui se pérennise ou qui échappe aux professionnels qui en ont eu l'initiative est alors un signe très positif et encourageant pour les opérateurs culturels qui s'engagent attentivement dans ces démarches.

## 3. La responsabilité des opérateurs : un devoir de vigilance et de diversité de propositions

> « Il y a tout autant à évaluer en quoi ce type de démarches est autre chose qu'un simple complément à la production et à la diffusion d'œuvres artistiques réalisées par des professionnels, qui s'arrangeraient du thème contemporain de la diversité culturelle. »[343]
>
> Philippe Henry

Même si les droits culturels sont une exigence politique, les professionnels ont leur part de responsabilité concernant les actions qu'ils mettent en œuvre. Face à l'effet de mode des démarches participatives, les droits culturels sont pour eux des balises indispensables pour la mise en œuvre de leurs projets. Que ce soit sur le choix des artistes impliqués ou le principe de réciprocité avec les participant-e-s, le devoir de vigilance des professionnels est ce qui va permettre au projet de se dérouler dans de bonnes conditions et d'éviter l'instrumentalisation. De plus, les opérateurs doivent pouvoir affirmer clairement leurs priorités aux artistes[344] et être prêts à discuter du cadre donné avec eux tout en respectant leur propre démarche artistique. Pour éviter toute forme de malentendus au cours de la réalisation, il est donc préférable de se mettre d'accord sur les modalités de participation et les finalités du projet : est-ce une création artistique qui nécessite des amateurs ? Une création contextuelle ? Un projet culturel co-construit ? La question de l'intention est primordiale ; professionnels et artistes ont tout intérêt à s'interroger sur ce qui les amène à s'engager dans ces démarches et à quelles problématiques et réalités du territoire le projet va répondre. Mais dans tous les cas, les attentes doivent rester modestes, au risque de mettre une pression forcément démesurée aux artistes, compte tenu des moyens et de la marge d'action dont ils disposent. Les projets culturels participatifs ne doivent pas s'envisager comme un moyen de changer les choses et de résoudre les problèmes d'un territoire mais plutôt comme l'opportunité de recréer des espaces d'échanges dans lesquels les

[343] Ibid, p 137
[344] Pour le directeur de l'Usine, Mathieu Maisonneuve il faut « être très clair, préciser le cahier des charges » tant avec les artistes qu'avec les élu-e-s dans « Projets culturels et démarches participatives » in *La Scène*, n°58, Automne 2010, p 67

personnes s'interrogent et jouissent de leurs droits culturels et peuvent ainsi être elles-mêmes la source des solutions et du changement. Ces démarches apportent d'ailleurs souvent leur lot de surprises et d'effets inattendus auxquels les professionnels doivent pouvoir s'adapter tout en gardant en tête l'exigence du respect de la dignité des personnes.

Toutefois, il ne faudrait pas non plus que la vigilance se transforme en excès de prudence qui paralyserait toute tentative d'innovation. Comme le souligne la sénatrice Marie-Christine Blandin, il est normal, et sain, de s'inquiéter des dérives potentielles des démarches participatives à condition que cela ne soit pas être un prétexte pour refuser les droits culturels mais une façon de s'assurer de leur bonne mise en œuvre…[345] Les opérateurs doivent donc assumer la part de risque qui existe dans tout projet participatif et défendre un droit à l'erreur et à l'expérimentation[346] résumé par la célèbre formule de Samuel Beckett : « Essayer. Rater. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. » D'autant plus lorsqu'il s'agit de structures subventionnées voire labellisées par les pouvoirs publics dont on attend de l'audace. Cependant la fragilité et l'incertitude des processus nécessitent une forte attention[347] des professionnels incompatible avec une multiplication de ces projets faits sur mesure.[348] Limiter le nombre de démarches participatives en cours ainsi que le nombre de participant-e-s permet aux professionnels de vérifier la qualité des conditions de mise en œuvre. Il ne s'agit donc pas de verser dans le « tout-participatif » mais de proposer une diversité de propositions où les personnes peuvent être tour à tour, spectatrices, amateures, actrices ou productrices. Cela implique donc que les opérateurs culturels continuent de soutenir la recherche artistique et les artistes en création d'un côté, mais aussi la participation des personnes dans des projets partagés de l'autre. Tout l'enjeu pour eux est donc de trouver un équilibre entre les propositions « classiques » et les nouvelles démarches participatives, entre les projets « hors sol » et les projets contextuels[349], entre la démocratisation artistique (diffusion des œuvres) et les droits culturels (développement humain).

Enfin, les professionnels qui développent des projets participatifs dans une logique de mise en œuvre des droits culturels modifient le rapport entre la théorie et la pratique et rappellent la nécessité d'interroger en permanence ses actions. Professionnels, chercheurs, universitaires et étudiants devraient donc développer les démarches de coopération car si les droits culturels sont un référentiel indispensable aux projets participatifs, ils ne prennent sens véritablement que lorsqu'ils se

[345] Notes personnelles de la rencontre « Droits culturels et démarches participatives : nouveaux gadgets ou transformations profondes ? » organisée par l'Association des Directeurs des affaires culturelles de Midi-Pyrénées le 11 mai 2015 à Roques s/ Garonne

[346] Lors de la quatrième université buissonnière des arts de la rue (30 et 31/01/2014) les artistes de rue réclamaient un « droit à la lenteur et à l'inefficacité », [en ligne], disponible sur http://www.dailymotion.com/video/x1ub12h_plus-belle-la-rue-s01e10-vues-de-ma-rue-nos-ideaux-ub4_creation (consulté le 30/08/15/)

[347] Jean-Paul Rathier et Laura Innocenti parlent d'« une éthique de l'attention au sens de prendre soin de l'autre et de soi » in *Projets culturels et participation citoyenne*, op. cit., p 99

[348] Marion Vian note ainsi : Ces projets demandent « une attention autre, à nous comme au public, c'est du sur-mesure, du cousu-main. Chaque proposition de ce type est naturellement inédite. » Propos recueillis par Virginie Peytavi in « La rue complice », Ramdam Magazine, n° 114, mai-juin 2015, p 31, [en ligne], disponible sur http://www.ramdam-magazine.com/index.php?contenu=magazine&id=138 (consulté le 30/08/15/)

[349] Ibid, p 31

concrétisent sur le terrain. Ainsi, selon Christophe Blandin-Estournet, « dans ces démarches, la pratique alimente la théorie plus qu'elle n'est la déclinaison d'une théorie. »[350] Or, dans les formations universitaires destinées aux futurs professionnels par exemple, la vision humaniste des droits culturels semble parfois à contre-courant des enjeux enseignés. Face à la tendance actuelle du désengagement de l'État et aux menaces qui pèsent sur le monde associatif et militant, de nombreuses formations mettent en avant le mécénat et les entreprises culturelles et développent des cours de gestion et d'économie formant ainsi la jeune génération à l'ingénierie culturelle. Or, si ces compétences sont certes indispensables pour continuer la professionnalisation des acteurs culturels, elles ne sauraient se faire au détriment d'une réflexion sur le sens des projets culturels : pourquoi, avec quels objectifs et quelle vision de la société les développe-t-on ? Les formations universitaires devraient être l'occasion pour les étudiants, souvent issus de parcours riches et variés, de s'interroger et de débattre sur ces questions de fond. Nombreux sont les professionnels, manquant souvent de temps car occupés sur le terrain, à être en demande de recherche-action. La présence de participant-e-s de tous horizons (universitaires, philosophes, étudiant-e-s, opérateurs, artistes…) aux Journées d'études sur les droits culturels organisées à Bordeaux en avril dernier[351] est un excellent signe de ce nécessaire rapprochement entre structures professionnelles et universités et devrait encourager les formations à intégrer des modules d'enseignements sur les droits culturels, voire à inscrire la question au cœur de leur projet pédagogique. Ces filières se cantonnent encore presque systématiquement à la question artistique et gagneraient à aborder les enjeux culturels de manière beaucoup plus large et dynamique, en profitant de la variété des formations présentes sur un même campus, et à expérimenter des formes d'enseignement plus interactives et plus horizontales. Les étudiants d'aujourd'hui sont les professionnels de demain ; les utopies d'hier et d'aujourd'hui ne pourront se penser sans eux.

[350] Notes personnelles de la rencontre « Droits culturels et démarches participatives : nouveaux gadgets ou transformations profondes ? » organisée par l'Association des Directeurs des affaires culturelles de Midi-Pyrénées le 11 mai 2015 à Roques s/ Garonne.

[351] Journées d'études « Les droits culturels : une remise en question des politiques publiques de la culture ? » organisées par quelques étudiants du master IPCI (Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels) de l'Université Bordeaux Montaigne encadrés par Germinal Climent et Hélène Marie-Montagnac. Elles ont réuni près de 150 personnes les 9 et 10 avril 2015 à la MSHA (Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine) autour de conférences et d'ateliers thématiques dont les restitutions [en ligne], sont disponibles sur http://www.msha.fr/jedc/actualite.php (consulté le 30/08/15/)

# CONCLUSION

À l'heure d'une profonde remise en question des politiques culturelles, bousculées par les débats sur les droits culturels, les projets participatifs répondent aujourd'hui au double enjeu de renouveler les formes de création artistique et d'expérimenter des processus d'implication des personnes sur les territoires. Mais la grande diversité des démarches ne permet pas d'affirmer de manière générale que les projets culturels participatifs sont une forme de mise en œuvre des droits culturels. En effet, trop rares sont les projets co-construits où les participants prennent véritablement part à la conception, et non seulement à la réalisation du projet. Les différents impacts de ces processus sur les personnes et sur les territoires sont donc très variables d'une situation à l'autre et force est de constater qu'ils sont parfois surévalués par les professionnels. Le secteur des arts de la rue, qui s'est clairement positionné pour la réinvention d'une politique culturelle basée sur les droits humains et l'exigence du « vivre-ensemble », a ainsi l'opportunité de prendre un nouvel élan en redéfinissant l'espace public comme le lieu de reconnaissance mutuelle et d'interaction entre les identités culturelles des personnes. Garantir l'égale dignité des personnes n'est évidemment pas la prérogative des arts de la rue, mais grâce à ses mythes traditionnels- le populaire, le militantisme, la proximité, la participation- et le renouveau de ses pratiques- transversalité, créations contextuelles, *in situ*, *in vivo*- ils pourraient bien prendre une longueur d'avance sur la mise en œuvre des droits culturels à condition, pour les professionnels, de remettre les personnes au centre des projets culturels.

Les expériences observées sur le terrain auprès de Derrière Le Hublot, L'Usine et Pronomade(s) ne sont pas toujours exemplaires mais ces tentatives ont le mérite d'être suivies de près car elles offrent des pistes intéressantes et soulèvent de nombreuses questions sur la mise en place de projets avec les populations et non pas seulement pour les publics. D'autant que la complexité et l'imprévisibilité de ces démarches demandent un véritable engagement de la part des artistes et des opérateurs et appellent une certaine bienveillance malgré leurs insuffisances au regard des droits culturels. En effet, il n'existe pas de modèle unique du « bon projet participatif », pas de recettes miracles mais seulement une exigence éthique et une remise en question permanente pour éviter le double écueil de l'instrumentalisation des artistes d'une part, et de l'instrumentalisation des participant-e-s d'autre part. Autrement dit, cela nécessite davantage un savoir-être qu'un savoir-faire car « toute personne qui intègre dans son activité le respect de l'identité des personnes, de ses choix culturels, ainsi qu'une attention à la diversité culturelle, pratique au moins en partie les droits culturels.»[352] Désormais officiellement responsables du respect des droits culturels sur tous les territoires, l'État et les collectivités territoriales doivent donc valoriser les initiatives déjà existantes et encourager les professionnels qui n'ont pas attendu l'adoption de l'article 103 pour développer des alternatives à la démocratisation culturelle au nom du mieux « vivre-ensemble ».

---

[352] *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, op. cit., p 90

Toutefois, les projets culturels participatifs, dans l'espace public ou non, ne représentent qu'une goutte d'eau dans l'océan des possibilités de mise en œuvre du « droit à participer à la vie culturelle », qui comme les autres droits culturels doit devenir la règle et non l'exception dans l'ensemble des politiques publiques. Les problématiques liées à la participation, l'interculturalité et à l'espace public doivent donc pouvoir être abordées et inscrites de manière transversale sur tous les territoires sans exception, avec une attention particulière pour les zones urbaines périphériques et les zones rurales où l'accentuation des inégalités appelle l'urgence d'une (re)mise en dignité des personnes. Les efforts à faire sont encore considérables et malgré la bonne volonté des professionnels sur le terrain, l'évolution générale des pratiques ne pourra se faire sans un certain volontarisme politique. Cela nécessitera donc beaucoup de temps et de pédagogie pour que celles et ceux qui orientent et mettent en œuvre les politiques publiques se familiarisent, acceptent et enfin s'approprient le référentiel des droits culturels.

Or, il faut bien admettre que le contexte actuel n'est pas des plus favorables au dialogue entre les élus et la société civile et qu'un certain nombre de menaces pèsent aujourd'hui sur le secteur culturel en France. Ainsi malgré les discours volontaristes des responsables politiques, notamment après les attentats de janvier, où elle a été brandie comme symbole du « vivre-ensemble » contre l'obscurantisme et le repli sur soi, la culture est en réalité loin d'être une priorité et constitue même une variable d'ajustement des politiques publiques. Au nom de l'effort des réductions des dépenses, les budgets déjà faibles consacrés à la culture ne cessent de diminuer et un peu partout en France, des associations, des festivals, des compagnies meurent faute de moyens financiers. Même les institutions et les lieux labellisés (Les Usines Boinot et L'abattoir, Centres Nationaux des Arts de la rue par exemple), jusque-là épargnés, sont menacés. Une situation préoccupante dénoncée et mise en évidence par Émeline Jersol, médiatrice culturelle au Boulon (CNAR à Vieux-Condé) dans la « cartocrise. »[353] Les professionnels sont d'autant plus inquiets que la réforme territoriale en cours et la nouvelle organisation des collectivités risquent d'impacter leurs actions : avec la fusion des Régions et l'émergence des métropoles, les opérateurs craignent en effet une dissolution des solidarités territoriales existantes et donc de nouvelles baisses de subventions, notamment pour les projets culturels en milieu rural.

Enfin le secteur des arts de la rue n'est pas non plus épargné par le contexte sécuritaire et les tensions identitaires exacerbées depuis quelques mois. Ainsi, suite à l'annulation de plusieurs spectacles[354] pour troubles à l'ordre public, la profession dénonce un « retour en arrière »[355] et un phénomène de censure qui nuit gravement à

[353] Créée en mars 2014 par Émeline Jersol, la « cartocrise » est une cartographie en ligne qui recense les annulations ou suppressions de festivals, structures, associations par secteur culturel dans toute la France, [en ligne], disponible sur http://umap.openstreetmap.fr/fr/map/cartocrise-culture-francaise-tu-te-meurs_26647#6/51.000/2.000 (consulté le 30/08/15/)

[354] Annulation des spectacles de Kumulus à Angers en septembre 2014, des Souffleurs à Paris en mai 2015, de Thank you for Coming à Tourcoing en juin 2015 notamment.

[355] "On a une bataille à mener sur le maintien de l'art dans l'espace public. (...) On est à deux doigts d'un retour en arrière, d'une régression pour des raisons de durcissement moral", Jean-Marc Songy, directeur du festival d'Aurillac dans « Le festival de théâtre de rue fête ses 30 ans

la liberté de création et d'expression dans l'espace public. Un temps dur, donc, pour les professionnels et les artistes qui n'est pas forcément propice à la co-construction d'une politique culturelle réinventée et qui donne à penser qu'aujourd'hui, « plus que la démocratie, c'est la résistance qui doit être participative... »[356] Au-delà des restrictions budgétaires, c'est le sens et la place de la culture dans notre société qui sont actuellement menacés, reléguant les ambitions et les valeurs portées par les droits culturels au rang des utopies. C'est pourquoi, malgré la morosité ambiante, il apparaît encore plus nécessaire aujourd'hui de continuer à créer, résister et rêver pour construire, comme ces millions de citoyen-ne-s décrits par Bénédicte Manier, un monde plus juste, plus solidaire, plus soutenable, plus humain en somme, en gardant en tête les mots du journaliste et écrivain Eduardo Galeano : « l'utopie est à l'horizon. Quand je fais deux pas vers elle, elle s'éloigne de deux pas. Je fais dix pas et elle est dix pas plus loin. A quoi sert donc l'utopie ? Elle sert à ça, à avancer. »[357]

---

en famille », in Culturebox, le 19/08/2015 [en ligne], disponible sur http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/evenements/le-festival-de-theatre-de-rue-daurillac-fete-ses-30-ans-en-famille-225895 (consulté le 30/08/2015)

[356] Formule de Daphné Roulier dans une interview de Patrick Pelloux le 16/05/2015 in « La vie est un je », France inter, [en ligne], disponible sur http://www.franceinter.fr/emission-la-vie-est-un-je-patrick-pelloux (consulté le 30/08/2015)

[357] GALEANO, Eduardo in *Las Palabras andantes,* Madrid, Siglo XXI, 1993

# BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

## Les droits culturels


FUCHS, Baptiste, « Droits culturels, une introduction » in AGIR PAR LA CULTURE, [en ligne], disponible sur http://www.agirparlaculture.be/index.php/theorie-de-la-culture/189-droits-culturels-une-introduction (consulté le 30/08/15)

GROUPE DE FRIBOURG, Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, adoptée à Fribourg le 7/05/2007, [en ligne], disponible sur https://www.fidh.org/IMG/pdf/fr-declaration.pdf (consulté le 30/08/15)

LUCAS, Jean-Michel / Doc Kasimir Bisou, *Culture et développement durable, Il est temps d'organiser la palabre…*, Paris, Irma Éditions, 2012, 122 p, Collection évolutic

LUCAS, Jean-Michel, IRMA, [en ligne], disponible sur http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasimir (consulté le 30/08/15)

MEYER-BISCH, Patrice, BOUCHARD Johanne, BLOUET, Christelle et FAVERO, Irène, *Du droit à la culture aux droits culturels*, *Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels*, publication Paideia 4D, coordonnée par le Réseau culture 21 et l'IIEDH de Fribourg, 2013, [en ligne], disponible sur http://droitsculturels.org/blog/2014/03/14/publication-paideia-4d-du-droit-a-la-culture-aux-droits-culturels/ (consulté le 30/08/15)

MEYER-BISCH, Patrice, Interview « Les droits culturels dans les politiques publiques », Le Transfo, vidéo ajoutée le 27/10/2014, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=PGvhFyNOmkk (consultée le 30/08/15)

ROMAINVILLE, Céline, « Le droit de participer à la vie culturelle » in AGIR PAR LA CULTURE, [en ligne], disponible sur http://www.agirparlaculture.be/index.php/theorie-de-la-culture/192-le-droit-de-participer-a-la-vie-culturelle (consulté le 30/08/15)

ACTES DES JOURNÉES D'ÉTUDES « Les droits culturels, une remise en question des politiques publiques de la culture ? » à Bordeaux, 2015, [en ligne], disponibles sur http://www.msha.fr/jedc/actualite.php (consultés le 30/08/15)


## Les arts de la rue / l'espace public


AYME, Margot, *Place et rôle des arts de la rue dans la cité : peut-on dire qu'ils participent de la construction de la ville ?* Mémoire de Master Professionnel, Pessac, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2009-2010, 71 p

DERRIERE LE HUBLOT, Site internet, [en ligne], disponible sur http://www.derriere-le-hublot.fr/ (consulté le 30/08/15) et plaquettes de saison de mai-juillet 2013, septembre-décembre 2014, mai-août 2014, mai-juin 2015.

DIGNE, Jean (sous la dir.), « Arts de la rue, l'envers du décor », *Stradda*, numéro spécial n° 6, Paris, Hors Les Murs, octobre 2007, 64 p

DIGNE, Jean (sous la dir.), *Le Goliath, Le Guide Arts de la rue 2008-2010*, Paris, Hors Les Murs, 2008, 48 p

Direction de la Communication de la Région Midi-Pyrénées, La Cellule, Les arts de la rue en Midi-Pyrénées, Toulouse, 67 p [en ligne], disponible sur http://arts2rue.midipyrenees.fr/-Presentation-des-Arts-de-la-Rue-.html (consulté le 30/08/15)

GABER, Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Paris, Éditions ici et là, 2009, 183 p

GONON, Anne, *In vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, Éditions L'entretemps, 2011, 205 p, Collection Carnets de rue

GONON, Anne, *Une utopie de proximité, Petites et grandes histoires d'un territoire*, Derrière Le Hublot, 16 p, [en ligne], disponible sur http://www.editions-attribut.fr/IMG/pdf/ANNE-GONON-Livret-Derriere-Hublot.pdf (consulté le 30/08/15)

L'USINE, Site internet, [en ligne], disponible sur http://www.lusine.net (consulté le 30/08/15) et revues n°5 de janvier-juin 2013 et n°9 de janvier-juin 2015

PRONOMADE(S) EN HAUTE-GARONNE, Site internet, [En ligne], disponible sur http://www.pronomades.org/ (consulté le 30/08/15) et cahiers n°1 à 14 de mai 2010 à juillet 2015

## La participation/ Les projets participatifs

BRAETS, Eloïse, *Les projets participatifs dans l'espace public : la réconciliation de l'art et du social ?*, Mémoire de Master Professionnel, Grenoble, Institut d'Études Politiques, 2012, 67 p

GAZEAU, Sébastien, *Quartiers, les projets participatifs au cœur de la Politique de la Ville*, Paris, Autre(s)sPARTfactories, 2012, 99 p

GUILLOT, Gentiane et DE MORANT Alix, *In Situ In Cité, projets artistiques participatifs dans l'espace public*, mémento n°7, Paris, Hors Les Murs, juillet 2012, 56 p

LIOT, Françoise (sous la dir.), *Projets culturels et participation citoyenne, Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, 2010, 221 p, Collection Animation et Territoires

LIOT, Françoise, *La participation des habitant-e-s à la vie artistique et culturelle*, Grenoble, Revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles, n°40, été 2012, 108 p

PLANSON, Cyrille (sous la dir.), « Projets culturels et démarches participatives », *La Scène*, n°58, automne 2010, pp 63-75

QUENTIN, Anne, "L'art participatif, urbi et orbi", *La Scène,* n°65, été 2012, pp. 32-33

ZASK, Joëlle, *Participer, essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2011, 326 p

## Divers

BOÉ Valentine, Avis du Conseil Économique, Social et Environnemental Régional de Midi-Pyrénées adopté le 12 novembre 2014 à Toulouse, [en ligne], disponible sur http://www.cesr-midi-pyrenees.fr/pdf/pdf_nostravaux/CP_Culture_Social.pdf (consulté le 30/08/15)

GONON, Anne, *Bienvenue chez vous, Culture O Centre, aménageur culturel du territoire*, Toulouse, Éditions de l'attribut / Culture O Centre, 2013, 134 p, Boulevard des Utopies

HENRY, Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2014, 253 p, Collection La culture en questions

PAUGAM, Serge, *Le Lien social*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 127 p, Que sais-je ?

SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2011, 154 p, Collection La culture en questions

# ANNEXE N°1 : Déclaration de Fribourg sur les droits culturels

**LES DROITS CULTURELS**
**Déclaration de Fribourg**

*(1) Rappelant* la Déclaration universelle des droits de l'homme, les deux Pactes internationaux des Nations Unies, la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle et les autres instruments universels et régionaux pertinents ;
*(2) Réaffirmant* que les droits de l'homme sont universels, indivisibles et interdépendants, et que les droits culturels sont à l'égal des autres droits de l'homme une expression et une exigence de la dignité humaine ;
*(3) Convaincus* que les violations des droits culturels provoquent des tensions et conflits identitaires qui sont une des causes principales de la violence, des guerres et du terrorisme ;
*(4) Convaincus également* que la diversité culturelle ne peut être véritablement protégée sans une mise en œuvre effective des droits culturels ;
*(5) Considérant* la nécessité de prendre en compte la dimension culturelle de l'ensemble des droits de l'homme actuellement reconnus ;
*(6) Estimant* que le respect de la diversité et des droits culturels est un facteur déterminant pour la légitimité et la cohérence du développement durable fondé sur l'indivisibilité des droits de l'homme ;
*(7) Constatant* que les droits culturels ont été revendiqués principalement dans le contexte des droits des minorités et des peuples autochtones et qu'il est essentiel de les garantir de façon universelle et notamment pour les plus démunis ;
*(8) Considérant* qu'une clarification de la place des droits culturels au sein du système des droits de l'homme, ainsi qu'une meilleure compréhension de leur nature et des conséquences de leurs violations, sont le meilleur moyen d'empêcher qu'ils soient utilisés en faveur d'un relativisme culturel, ou qu'ils soient prétextes à dresser des communautés, ou des peuples, les uns contre les autres ;
*(9) Estimant* que les droits culturels, tels qu'énoncés dans la présente Déclaration, sont actuellement reconnus de façon dispersée dans un grand nombre d'instruments relatifs aux droits de l'homme, et qu'il importe de les rassembler pour en assurer la visibilité et la cohérence et en favoriser l'effectivité; nous présentons aux acteurs des trois secteurs, public (les Etats et leurs institutions), civil (les Organisations non gouvernementales et autres associations et institutions à but non lucratif) et privé (les entreprises), cette Déclaration des droits culturels, en vue de favoriser leur reconnaissance et leur mise en œuvre, à la fois aux niveaux local, national, régional, et universel.

**Article 1** *(principes fondamentaux)*
Les droits énoncés dans la présente Déclaration sont essentiels à la dignité humaine ; à ce titre ils font partie intégrante des droits de l'homme et doivent être interprétés selon les principes d'universalité, d'indivisibilité et d'interdépendance. En conséquence :
**a.** ces droits sont garantis sans discrimination fondée notamment sur la couleur, le sexe, l'âge, la langue, la religion, la conviction, l'ascendance, l'origine nationale ou ethnique, l'origine ou la condition sociale, la naissance ou toute autre situation à partir de laquelle la personne compose son identité culturelle ;
**b.** nul ne doit souffrir ou être discriminé en aucune façon du fait qu'il exerce, ou n'exerce pas, les droits énoncés dans la présente Déclaration ;
**c.** nul ne peut invoquer ces droits pour porter atteinte à un autre droit reconnu dans la Déclaration universelle ou dans les autres instruments relatifs aux droits de l'homme ;
**d.** l'exercice de ces droits ne peut subir d'autres limitations que celles prévues dans les instruments internationaux relatifs aux droits de l'homme ; aucune disposition de la présente Déclaration ne peut porter atteinte aux droits plus favorables accordés en vertu de la législation et de la pratique d'un Etat ou du droit international ;
**e.** la mise en œuvre effective d'un droit de l'homme implique la prise en compte de son adéquation culturelle, dans le cadre des principes fondamentaux ci-dessus énumérés.

**Article 2** *(définitions)*
Aux fins de la présente déclaration,
**a.** le terme «culture» recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un

groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement ;
**b.** l'expression «identité culturelle» est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité;
**c.** par «communauté culturelle», on entend un groupe de personnes qui partagent des références constitutives d'une identité culturelle commune, qu'elles entendent préserver et développer.

**Article 3** *(identité et patrimoine culturels)*
Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit:
**a.** de choisir et de voir respecter son identité culturelle dans la diversité de ses modes d'expression ; ce droit s'exerce dans la connexion notamment des libertés de pensée, de conscience, de religion, d'opinion et d'expression ;
**b.** de connaître et de voir respecter sa propre culture ainsi que les cultures qui, dans leurs diversités, constituent le patrimoine commun de l'humanité; cela implique notamment le droit à la connaissance des droits de l'homme et des libertés fondamentales, valeurs essentielles de ce patrimoine;
**c.** d'accéder, notamment par l'exercice des droits à l'éducation et à l'information, aux patrimoines culturels qui constituent des expressions des différentes cultures ainsi que des ressources pour les générations présentes et futures.

**Article 4** *(référence à des communautés culturelles)*
**a.** Toute personne a la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles, sans considération de frontières, et de modifier ce choix ;
**b.** Nul ne peut se voir imposer la mention d'une référence ou être assimilé à une communauté culturelle contre son gré.

**Article 5** *(accès et participation à la vie culturelle)*
**a.** Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix.
**b.** Ce droit comprend notamment: • la liberté de s'exprimer, en public ou en privé dans la, ou les, langues de son choix ;
• la liberté d'exercer, en accord avec les droits reconnus dans la présente Déclaration, ses propres pratiques culturelles et de poursuivre un mode de vie associé à la valorisation de ses ressources culturelles, notamment dans le domaine de l'utilisation, de la production et de la diffusion de biens et de services ;
• la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits ;
• le droit à la protection des intérêts moraux et matériels liés aux œuvres qui sont le fruit de son activité culturelle.

**Article 6** *(éducation et formation)*
Dans le cadre général du droit à l'éducation, toute personne, seule ou en commun, a droit, tout au long de son existence, à une éducation et à une formation qui, en répondant à ses besoins éducatifs fondamentaux, contribuent au libre et plein développement de son identité culturelle dans le respect des droits d'autrui et de la diversité culturelle; ce droit comprend en particulier:
**a.** la connaissance et l'apprentissage des droits de l'homme ;
**b.** la liberté de donner et recevoir un enseignement de et dans sa langue et d'autres langues, de même qu'un savoir relatif à sa culture et aux autres cultures ;
**c.** la liberté des parents de faire assurer l'éducation morale et religieuse de leurs enfants conformément à leurs propres convictions et dans le respect de la liberté de pensée, conscience et religion reconnue à l'enfant selon ses capacités ;
**d.** la liberté de créer, de diriger et d'accéder à des institutions éducatives autres que celles des pouvoirs publics, à condition que les normes et principes internationaux reconnus en matière d'éducation soient respectés et que ces institutions soient conformes aux règles minimales prescrites par l'Etat.

**Article 7** *(communication et information)*
Dans le cadre général du droit à la liberté d'expression, y compris artistique, des libertés d'opinion et d'information, et du respect de la diversité culturelle, toute personne, seule ou en commun, a droit à une information libre et pluraliste qui contribue au plein développement de son identité culturelle ; ce droit, qui s'exerce sans considération de frontières, comprend notamment:
**a.** la liberté de rechercher, recevoir et transmettre les informations ;
**b.** le droit de participer à une information pluraliste, dans la ou les langues de son choix, de contribuer à sa production ou à sa diffusion au travers de toutes les technologies de l'information et de la communication ;
**c.** le droit de répondre aux informations erronées sur les cultures, dans le respect des droits énoncés dans la présente Déclaration.

**Article 8** *(coopération culturelle)*
Toute personne, seule ou en commun, a droit de participer selon des procédures démocratiques :
• au développement culturel des communautés dont elle est membre;
• à l'élaboration, la mise en œuvre et l'évaluation des décisions qui la concernent et qui ont un impact sur l'exercice de ses droits culturels ;
• au développement de la coopération culturelle à ses différents niveaux.

**Article 9** *(principes de gouvernance démocratique)*
Le respect, la protection et la mise en œuvre des droits énoncés dans la présente Déclaration impliquent des obligations pour toute personne et toute collectivité ; les acteurs culturels des trois secteurs, public, privé ou civil, ont notamment la responsabilité dans le cadre d'une gouvernance démocratique d'interagir et au besoin de prendre des initiatives pour :
**a.** veiller au respect des droits culturels, et développer des modes de concertation et de participation afin d'en assurer la réalisation, en particulier pour les personnes les plus défavorisées en raison de leur situation sociale ou de leur appartenance à une minorité;
**b.** assurer notamment l'exercice interactif du droit à une information adéquate de façon à ce que les droits culturels puissent être pris en compte par tous les acteurs dans la vie sociale, économique et politique ;
**c.** former leurs personnels et sensibiliser leurs publics à la compréhension et au respect de l'ensemble des droits de l'homme et notamment des droits culturels ;
**d.** identifier et prendre en compte la dimension culturelle de tous les droits de l'homme, afin d'enrichir l'universalité par la diversité et de favoriser l'appropriation de ces droits par toute personne, seule ou en commun.

**Article 10** *(insertion dans l'économie)*
Les acteurs publics, privés et civils doivent, dans le cadre de leurs compétences et responsabilités spécifiques :
**a.** veiller à ce que les biens et services culturels, porteurs de valeur, d'identité et de sens, ainsi que tous les autres biens dans la mesure où ils ont une influence significative sur les modes de vie et autres expressions culturelles, soient conçus, produits et utilisés de façon à ne pas porter atteinte aux droits énoncés dans la présente Déclaration;
**b.** considérer que la compatibilité culturelle des biens et services est souvent déterminante pour les personnes en situation défavorisée du fait de leur pauvreté, de leur isolement ou de leur appartenance à un groupe discriminé.

**Article 11** *(responsabilité des acteurs publics)*
Les Etats et les divers acteurs publics doivent, dans le cadre de leurs compétences et responsabilités spécifiques :
**a.** intégrer dans leurs législations et leurs pratiques nationales les droits reconnus dans la présente Déclaration;
**b.** respecter, protéger et réaliser les droits énoncés dans la présente Déclaration dans des conditions d'égalité, et consacrer au maximum leurs ressources disponibles en vue d'en assurer le plein exercice ;
**c.** assurer à toute personne, seule ou en commun, invoquant la violation de droits culturels l'accès à des recours effectifs, notamment juridictionnels;
**d.** renforcer les moyens de la coopération internationale nécessaires à cette mise en oeuvre et notamment intensifier leur interaction au sein des organisations internationales compétentes.

**Article 12** *(responsabilité des Organisations internationales)*
Les Organisations internationales doivent, dans le cadre de leurs compétences et responsabilités spécifiques:
**a.** assurer dans l'ensemble de leurs activités la prise en compte systématique des droits culturels et de la dimension culturelle des autres droits de l'homme ;
**b.** veiller à leur insertion cohérente et progressive dans tous les instruments pertinents et leurs mécanismes de contrôle ;
**c.** contribuer au développement de mécanismes communs d'évaluation et de contrôle transparents et effectifs.

Adoptée à Fribourg, le 7 mai 2007

**Le groupe de travail**, dit « Groupe de Fribourg », responsable de la rédaction est composé à cette date de : Taïeb Baccouche, Institut arabe des droits de l'homme et Université de Tunis ; Mylène Bidault, Universités de Paris X et de Genève ; Marco Borghi, Université de Fribourg ; Claude Dalbera, consultant, Ouagadougou ; Emmanuel Decaux, Université de Paris II ; Mireille Delmas-Marty, Collège de France, Paris ; Yvonne Donders, Université d'Amsterdam ; Alfred Fernandez, OIDEL, Genève ; Pierre Imbert, ancien directeur aux droits de l'homme du Conseil de l'Europe, Strasbourg ; Jean-Bernard Marie, CNRS, Université R. Schuman, Strasbourg ; Patrice Meyer-Bisch, Université de Fribourg ; Abdoulaye Sow, Université de Nouakchott ; Victor Topanou, Chaire UNESCO, Université d'Abomey Calavi, Cotonou. Beaucoup d'autres observateurs et analystes ont cependant contribué à l'élaboration du texte.

**Une liste des personnes et institutions qui parrainent à ce jour cette Déclaration est accessible sur le site de l'*Observatoire de la diversité et des droits culturels*** www.unifr.ch/iiedh

**La Déclaration est adressée à toutes celles et tous ceux qui, à titre personnel ou institutionnel, veulent s'y associer.**
Veuillez envoyer un courrier ou un courriel d'adhésion avec vos références, en précisant si vous adhérez à titre personnel ou au titre de votre Institution à :
*Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme, 6, rue St-Michel CH 1700 FRIBOURG* iiedh@unifr.ch
Les informations supplémentaires, commentaires, Documents de Synthèse, documents de travail et programmes de recherche sont sur le site de l'Observatoire.

**Pourquoi une Déclaration des droits culturels ?**
A l'heure où les instruments normatifs relatifs aux droits de l'homme se sont multipliés avec une cohérence qui n'est pas toujours assurée, il peut sembler inopportun de proposer un nouveau texte. Mais, face à la permanence des violations, au fait que les guerres actuelles et potentielles trouvent en grande partie leurs germes dans les violations de droits culturels, que nombre de stratégies de développement se sont révélées inadéquates par ignorance de ces mêmes droits, nous constatons que l'universalité et l'indivisibilité des droits de l'homme pâtissent toujours de la marginalisation des droits culturels.
Le récent développement de la protection de la diversité culturelle ne peut être compris, sous peine de relativisme, sans un ancrage dans l'ensemble indivisible et interdépendant des droits de l'homme, plus spécifiquement sans une clarification de l'importance des droits culturels.
La présente Déclaration rassemble et explicite les droits qui sont déjà reconnus, mais de façon dispersée dans de nombreux instruments.
Une clarification est nécessaire pour démontrer l'importance cruciale de ces droits culturels ainsi que des dimensions culturelles des autres droits de l'homme.
Le texte proposé est une nouvelle version, profondément remaniée d'un projet rédigé pour l'UNESCO[1] par le groupe de travail international, peu à peu appelé « groupe de Fribourg », car il est organisé à partir de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme de l'Université de Fribourg, en Suisse. Issu d'un large débat avec des acteurs d'origines et de statuts très variés, cette Déclaration est confiée aux personnes, aux communautés, aux institutions et organisations qui entendent participer au développement des droits, libertés et responsabilités qu'elle énonce.

1 *Les droits culturels. Projet de déclaration*. P. Meyer-Bisch (éd.), 1998, Paris /Fribourg, UNESCO, / Editions universitaires.

ANNEXE n°2 : Tableau de présentation succincte des trois structures observées

| Nom Structure | Pronomade(s) en Haute-Garonne | Derrière le hublot | L'Usine |
|---|---|---|---|
| **Lieu** | Encausse-les-Thermes | Capdenac-gare | Tournefeuille |
| **Territoire** | Pays de Comminges Pyrénées, ( +/- 30 communes): milieu rural | Départements du Lot et de l'Aveyron (+/- 30 communes): milieu rural | Métropole toulousaine (37 communes): milieu urbain |
| **Label** | CNAR (depuis 2006) | Pôle régional des Arts de la Rue | Scène conventionnée pour les arts dans l'espace public, futur CNAR en 2016 |
| **Statuts** | Association loi 1901, non ERP (Établissements recevant du public) | Association loi 1901, non ERP | Association loi 1901, certains espaces ERP |
| **Direction** | Philippe Saunier-Borrell et Marion Vian | Fred Sancère | Mathieu Maisonneuve |
| **Date création** | 1992 | 1996 | 1994 |
| **Équipe** | 9 permanents (2 co-directeurs, 1 administratrice, 1 comptable, 1 chargée logistique, 1 chargée com/RP, 1 directeur technique, 1 régisseur général, 1 cuisinier) + 1 stagiaire par an + membres CA/fidèles bénévoles pour bistronomades | 3 permanents (1 directeur, 1 administratrice/chargée de production, 1 chargée de communication/médiation) + stagiaires/services civiques et une centaine de bénévoles | 9 permanents (1 directeur, 1 directrice adjointe, 1 assistante administrative, 1 directrice de la com/relations avec les publics, 1 chargée com/relations avec les publics, 1 directeur technique, 1 assistant régie, 1 chef cuisinier, 1 assistant cuisinier) |
| **Activités principales** | Soutien à la création (résidences et aides à la co-production), diffusion, projets artistiques et culturels de territoire | Soutien à la création, diffusion, action culturelle, projets artistiques et culturels de territoire | Lieu de création artistique, fabrication, production, diffusion/infusion, formation et sensibilisation |
| **Festival** | - | L'Autre festival fin mai | - |
| **Saison** | de mai à juillet puis d'août à décembre | de mai à juillet puis de septembre à décembre | de janvier à juin puis de septembre à décembre |
| **Artistes associés** | Groupe Merci, Opéra Pagai, Baro d'evel cirk cie (cies complices) | Cie Ouïe/Dire, Humani Théâtre (compagnonnage) | La Machine, La Ménagerie, Le Phun et Les Thérèses (cies en résidence permanente) |

ANNEXE N°3 : Tribune du groupe « On est un certain nombre »

On est un certain nombre *

Nous mettons en œuvre des projets artistiques ancrés dans la vie de nos territoires. Nous les élaborons avec des artistes en y associant une grande diversité de partenaires institutionnels, d'acteurs associatifs et militants, d'habitant-e-s. Ceux et celles à qui nous nous adressons portent et font le sens de ces projets, parce qu'ils en sont avec nous les acteurs. La dimension de ces projets dépasse l'expérience esthétique du spectateur et l'expérience artistique de l'amateur. Elle se développe aussi dans l'expérience civique, par laquelle chaque organisation, chaque individu prennent part à la réflexion sur la société où ils vivent et contribuent par leur action à la faire évoluer. En reconnaissant à chacun cette capacité, il s'agit de mieux prendre en compte les besoins culturels de la population et les *droits culturels* de la personne.

De nouveaux enjeux se dessinent pour notre société : nécessité d'un développement soutenable, aspiration à une participation plus active des citoyen-ne-s à la vie et aux décisions publiques, urgence d'agir contre la persistance et le renforcement des inégalités, maintien du lien entre les générations, devenir des territoires délaissés. Le monde culturel doit s'emparer de ces questions pour en faire des aires de création, de réflexion, de confrontation et de partage de pratiques artistiques et démocratiques.

Cette démarche conduit à modifier les logiques de production, de diffusion et de médiation trop souvent dissociées. Les notions d'œuvre et d'action culturelle s'en trouvent bousculées et repensées. L'exigence artistique se conjugue avec l'exigence relationnelle. Le *faire ensemble* devient la condition du *vivre ensemble.*

Présence artistique durable sur un territoire, développement culturel en milieu rural et urbain, actions hors les murs, créations partagées, hybridation des problématiques artistiques et sociétales, éducation artistique et culturelle, toutes ces propositions doivent sortir de leur statut expérimental et cesser d'être

cantonnées au volet social d'une programmation dans un système culturel qui resterait inchangé dans sa hiérarchie et ses priorités.

Il s'agit bien d'associer une population à son devenir culturel, de faire émerger de nouvelles pratiques en croisant recherche et action et de reconnaître à ce travail sa capacité à ouvrir de nouveaux champs de rencontres.

Mettons ces questions au cœur de la réflexion sur les politiques culturelles de demain. Inventons des espaces de mutualisation d'expériences similaires. Incitons les partenaires publics à prendre en considération ces mutations, à légitimer ces démarches, à réfléchir avec nous aux nouveaux indicateurs de développement, de bilan et d'évaluation qui pourraient être inventés à partir de ces expériences.

Le partage des cultures, des arts et du sens est à ce prix.

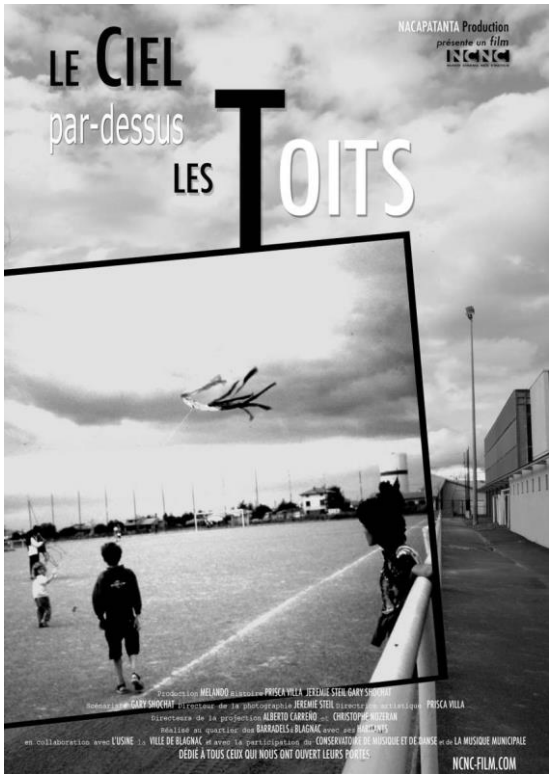
*Février 2014*

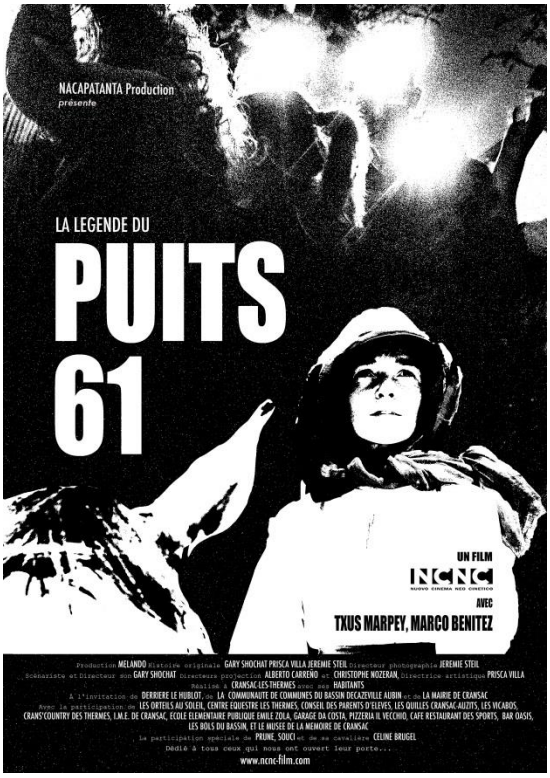
*On est

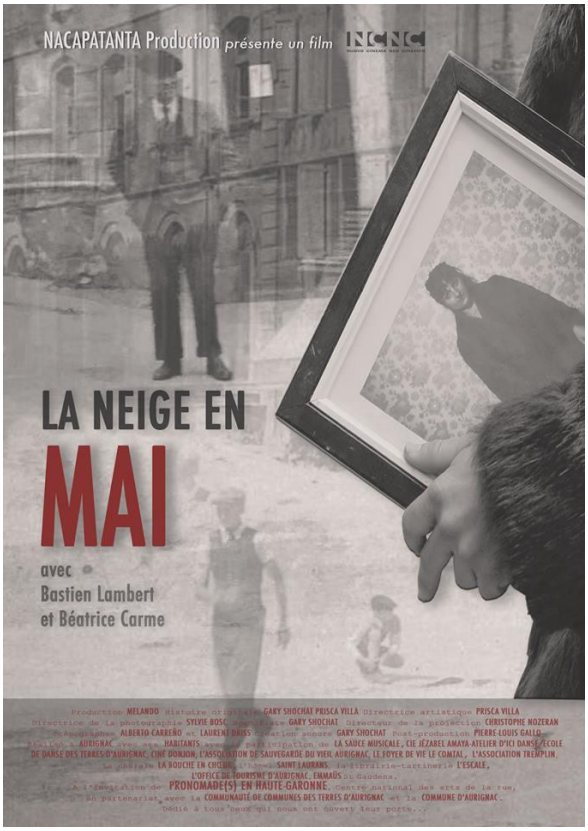
** On est un certain nombre de responsables de projets culturels qui nous réunissons pour réfléchir, à partir de nos pratiques professionnelles, sur le sens et les modalités de mise en œuvre de l'expérience artistique et culturelle.*

Eric Aubry, Directeur de La Paperie, CNAR
Danielle Bellini, Directrice des Affaires Culturelles de Tremblay en France – Maître de Conférence en Sciences humaines / Paris VII Diderot
Christophe Blandin Estournet, Directeur du Théâtre de l'Agora, Scène Nationale d'Evry et de l'Essonne
Catherine Blondeau, Directrice du Grand T, Théâtre de Loire-Atlantique, Nantes
Antoine Choplin, Auteur, Directeur de Scènes obliques, Isère
Claude Guinard, Directeur des Tombées de la nuit, Rennes
Caroline Melon, Directrice de Chahuts, Bordeaux
Francis Peduzzi, Directeur du Channel, Scène Nationale de Calais
Robin Renucci, Directeur des Tréteaux de France, Centre Dramatique National
Fred Sancère, Directeur de Derrière Le Hublot, Capdenac / Midi-Pyrénées
Philippe Saunier Borrell et Marion Vian, Codirecteurs des Pronomade(s) en Haute-Garonne CNAR
Sylvie Violan, Directrice Le Carré-Les Colonnes, Scène Conventionnée, Saint-Médard-en-Jalles/Blanquefort, Communauté Urbaine de Bordeaux

ANNEXE N°4 : Affiches des films NCNC




Crédits : NCNC

# TABLE DES ANNEXES

ANNEXE N°1 : Déclaration de Fribourg sur les droits culturels p 117

ANNEXE N° 2 : Tableau de présentation succincte des trois structures observées p 121

ANNEXE N°3 : Tribune du groupe « On est un certain nombre » p 122

ANNEXE N°4 : Affiches des films NCNC p 124

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....5

I.) DU DROIT À LA CULTURE AUX DROITS CULTURELS : LES ARTS DE LA RUE À TRAVERS L'ÉVOLUTION DES POLITIQUES CULTURELLES EN FRANCE.....11

1) La démocratisation culturelle, un modèle à l'œuvre depuis cinquante ans.....11

1. La question de l'accès à la culture .....11

2. L'émergence des arts de la rue : culture légitime *versus* culture populaire ? 13

3. La reconnaissance et l'institutionnalisation des arts de la rue à l'aune de la démocratie culturelle .....15

2) Les droits culturels : pour une refondation des politiques culturelles et un nouvel élan pour le secteur des arts de la rue .....19

1. Des droits fondamentaux à réaffirmer .....19

2. Les droits culturels au cœur de l'actualité…et des débats.....22

3. Les arts de la rue, un secteur précurseur sur les droits culturels ?.....26

3) Derrière Le Hublot, Pronomade(s) en Haute-Garonne et l'Usine : trois projets culturels distincts, une même volonté d'inscription territoriale .....31

1. Derrière Le Hublot, Pôle Régional des Arts de la rue : « associer la population à son devenir culturel » .....32

2. L'Usine, scène conventionnée pour les arts de la rue : « replacer l'œuvre au cœur de la rencontre entre habitant-e-s et artistes » .....34

3. Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre National des Arts de la rue : « développer un projet culturel généreux, populaire et exigeant ».....36

II.) LES ENJEUX DÉMOCRATIQUES DE LA PARTICIPATION : LES PROJETS CULTURELS PARTICIPATIFS COMME OUTILS DU MIEUX VIVRE ENSEMBLE ? .....40

1) Typologie des projets participatifs : un seul terme, de multiples réalités .....40

1. Quand la participation intègre le processus de réalisation.....41

2. Quand la participation intègre le processus de création .....44

3. Quand la participation fonde le processus de création .....49

2) Des effets proportionnels aux degrés d'implication : de l'instrumentalisation à l'émancipation des participant-e-s.....54

1. Le principe de réciprocité : quand la participation n'est plus une illusion .....54

2. La participation au service d'une meilleure appropriation du territoire .....58

3. Émancipation des individus et fabrication du lien social : de la difficulté de mesurer les impacts des projets participatifs .....62

3) La co-construction : une méthode complexe mais nécessaire pour répondre à l'exigence démocratique des projets culturels .....69

1. Les projets participatifs dans l'espace public, modèles de transversalité ? .....69

2. La construction d'un référentiel commun .....72

3. Redéfinir l'espace public pour « faire humanité ensemble » .....74

III.) LES DROITS CULTURELS : UNE BALISE INDISPENSABLE POUR LA MISE EN ŒUVRE DES PROJETS PARTICIPATIFS. .....78

1) Les incidences esthétiques des projets participatifs sur la création artistique. ..78

1. Le rôle de l'artiste et la place de la création dans notre société en débats .....79

2. « L'important c'est de participer » : la fin de l'excellence artistique ? .....84

3. La réconciliation du culturel et du social .....88

2) Bousculer les représentations et faire évoluer les pratiques professionnelles. ..91

1. Remettre les personnes au centre des projets culturels .....91

2. Favoriser la reconnaissance mutuelle des personnes et le développement de leurs *capabilités* .....95

3. Sortir de la logique évènementielle pour inscrire la culture au cœur du développement durable .....98

3) Le droit de participer à la vie culturelle: une « responsabilité partagée » .....101

1. La responsabilité publique : pour une reconnaissance des démarches participatives et l'inscription du référentiel des droits culturels au cœur des politiques publiques .....101

2. De nouvelles méthodes d'évaluation adaptées aux enjeux des projets participatifs .....105

3. La responsabilité des opérateurs : un devoir de vigilance et de diversité de propositions .....108

CONCLUSION .....111

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE .....114

TABLE DES ANNEXES .....125

TABLE DES MATIÈRES .....126