



HAL
open science

Le Dire et l'Agir culturel

Julia Bonaccorsi, Sarah Cordonnier, Camille Jutant

► **To cite this version:**

Julia Bonaccorsi, Sarah Cordonnier, Camille Jutant (Dir.). Le Dire et l'Agir culturel. MKF, 2019. hal-02420180

HAL Id: hal-02420180

<https://hal.science/hal-02420180>

Submitted on 13 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version draft

Le Dire et l'Agir culturel, 2019

Julia Bonaccorsi, Sarah Cordonnier, Camille Jutant
(ed.)

sommaire

Préambule	p. 6
Vivre le temps. Aspérités discursives et résistances culturelles	p. 10
<i>Déplier le passé</i>	<i>p. 12</i>
<i>3 aspérités du discours sur la culture</i>	<i>p. 14</i>
Politiques culturelles, (re)configuration des places et partages du sensible	p. 20
<i>La culture saisie dans les politiques nationales de développement</i>	<i>p. 21</i>
<i>L'action culturelle aux prises avec la novlangue managériale</i>	<i>p. 29</i>
<i>Compter (sur) le public. Le spect-acteur des politiques culturelles</i>	<i>p. 35</i>
<i>L'attention aux publics « éloignés » et la segmentation des populations</i>	<i>p. 43</i>

L'industrialisation de l'indistinction : quand la culture devient un contenu	p. 48
<i>Industries médiatiques et acteurs culturels, un couple impossible ?</i>	<i>p. 51</i>
<i>Entremêlements. Culture de masse et culture populaire</i>	<i>p. 55</i>
Occuper les lieux	p. 58
<i>Le lieu est un horizon</i>	<i>p. 59</i>
<i>L'action culturelle et ses abris opportuns</i>	<i>p. 61</i>
<i>Les lieux et leurs interstices</i>	<i>p. 65</i>
En guise d'ouverture : diagnostics et desseins de l'agir culturel	p. 68
<i>Pour une approche critique des qualifications, des circulations et des déplacements</i>	<i>p. 69</i>
<i>La guérilla sémiotique</i>	<i>p. 72</i>
Signatures	p. 78

Préambule

Si le mot de culture peut encore être pris au sérieux, c'est dans la mesure où il implique l'exigence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, et, par conséquent, d'une enquête active entreprise de proche en proche en direction de tous : c'est-à-dire, enfin, une authentique action culturelle.

— *Déclaration de Villeurbanne, mai 1968.*

En mai 1968, des États généraux de la Culture se tiennent au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, autour de son directeur Roger Planchon et du philosophe Francis Jeanson : un manifeste marquant est rédigé, intitulé *Déclaration de Villeurbanne*. Lyrique et prospective, la *Déclaration* émane d'une autorité collective formée de vingt-trois directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture. Ensemble, ils défendent un projet de rupture, mais aussi de pouvoir — en somme une sorte de morale politique—, tout en décrivant un espace public fragmenté.

Ce texte connaîtra une destinée particulière à la fois comme centre de gravité et comme point de variation des énonciations politiques de la culture et du rôle social de l'art, notamment dans le champ du théâtre. Loin d'être lisse et homogène, il laisse place à une pluralité d'interprétations qui font écho aux positions parfois inconciliables de

ceux qui l'ont produit¹. Cette ambivalence constitutive n'a pas empêché la diffusion large du texte et de (certaines de) ses propositions. La *Déclaration* est évoquée comme un moment de fondation de l'action culturelle, geste qui réaffirme ou reconstruit des généalogies et des filiations avec des acteurs et des lieux².

En ce cinquantième anniversaire de la *Déclaration de Villeurbanne*, un collectif de chercheurs et de professionnels du monde culturel et artistique s'est formé pour se saisir de la question de la politisation par la culture à partir du point de rupture de 1968 mais aussi dans son actualité la plus vive. Dans la tourmente sociale qui bouleverse la France, l'Europe et au-delà, il est nécessaire et urgent de bousculer nos savoirs établis. Cet ouvrage intitulé *Le dire et l'agir*

¹ Marie-Ange Rauch, « La Déclaration de Villeurbanne », *Éducation populaire : le tournant des années 70*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 129-142.

² Dans un article récent du quotidien *Le Monde*, la *Déclaration de Villeurbanne* est citée comme une étape marquante de la décentralisation (Fabienne Darge, « Le Théâtre national populaire en mal de parité », *Le Monde*, 14 mars 2019).

culturels réunit les synthèses d'un colloque organisé à Lyon et Villeurbanne, dans les murs mêmes du TNP, ex-Théâtre de la Cité de Villeurbanne, les 12 et 13 décembre 2018¹. Une parole contrastée, vivante, non consensuelle, s'est exprimée lors de ces deux journées, à partir d'un dialogue exigeant entre les chercheurs français, mais aussi belges, serbes et canadiens, spécialistes de la médiation culturelle, de la socio-économie de la culture, des études théâtrales, en synergie avec les praticiens représentant les secteurs du spectacle vivant, du patrimoine, des arts numériques, invités pour discuter et débattre. Ces interventions ont défendu ensemble une intelligence polémique — fruit des regards croisés des champs scientifiques et pratiques.

¹ Colloque international *Politiques culturelles et ordre social : morales, écarts, possibles (1968-2018)*, 12-13 décembre 2018, Université Lumière Lyon 2, ELICO EA 4147, Passages XX-XXI EA 4160, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon (ENSBAL), Comité d'Histoire du Ministère de la Culture (CHMC), Maison des Sciences de l'Homme Lyon Saint-Etienne (MSH LSE), en partenariat avec le Théâtre National Populaire à Villeurbanne (TNP).

Vivre le temps.
Aspérités
discursives et
résistances
culturelles

Pour Jean-Pierre Boutinet, « parler d'anthropologie du projet, c'est finalement s'interroger sur la façon dont les individus, les groupes, les cultures *vivent le temps* »¹. Comment concevoir notre temps vécu à travers la question saillante de la politisation par la culture ?

Le sentiment d'une *urgence* s'impose. Notre réflexion collective travaille sur une période d'un demi-siècle, 1968-2018, mais systématiquement les questions concernent l'actualité immédiate. Cette réflexion, qui propose une perspective sur l'histoire construite à propos de ce sentiment d'urgence, est ainsi en quelque sorte aimantée par la force des enjeux vécus au présent. Ceci est pleinement légitime, mais comporte le risque de créer une sorte d'histoire en deux temps : comment les choses se passaient *avant* et comment elles se passent *maintenant* ? Par exemple, on penserait au passé le régime de la médiation et au présent celui de la médiatisation.

¹ Jean-Pierre Boutinet, *L'anthropologie du projet*, PUF, 1990.

Bien entendu, cette reformulation force le trait, mais cette tendance existe, précisément parce que notre effort porte sur le fait de rendre visibles des phénomènes, de tracer des lignes de lisibilité. Cette aimantation par l'actuel semble l'élément normatif le plus saillant.

Déplier le passé

Pour nous confronter à ces questions, nous avons au contraire commencé par « déplier le passé », c'est-à-dire par entreprendre un travail de l'archive, dans la rencontre avec le fonds du Théâtre de la Cité, œuvre de Roger Planchon à partir de la *Déclaration de Villeurbanne*. Mais vivre le temps n'est pas commémorer ou re-mémorer. Du travail historien ou chronologique, essentiel par ailleurs, nous nous sommes aussi distingués : pour nous, vivre le temps, c'est aussi nous *tourmenter* aujourd'hui à partir de la *Déclaration* et de ce qu'elle nous donne à penser de l'agir artistique et culturel traversant et traversé par le politique.

Nous pensons que porter un regard critique sur l'*actualité* de la création et de l'action culturelle nécessite de se défaire de catégorisations rapides en procédant à un travail collectif de dénaturalisation des pratiques et des langages coriaces, résistants, qui *déclarent* à divers titres la démocratisation, l'émancipation, l'alternatif.

Nous suggérons de faire comme si nous ne savions rien, tout en en connaissant beaucoup sur ces problématiques. Cette insécurité semble essentielle à accepter, à attester, dans la situation sociale qui est celle de cet automne-hiver 2018 jaune fluo, qui nous engage dans la question de la division sociale et morale politique brûlante aujourd'hui : une « guerre de classes » disait un économiste américain... C'est aussi la « fracture culturelle » qui est soulignée par Fabienne Pascaud dans *Télérama* (11/12/2018), qui interroge le silence des élites culturelles : « Leur silence vaut-il interrogation sur la démocratisation culturelle ? », demande-t-elle.

Mais dire cela, n'est-ce pas re-présenter la démarcation entre « sachants » et « non-sachants », et donc la réaliser ?

Trois aspérités du discours sur la culture

Autour de la *Déclaration*, document d'archive-pivot, nous pointons trois aspérités du discours sur la culture, résistantes au temps justement, et traversées par l'interdisciplinarité.

Première aspérité, l'utilité sociale de l'art et la culture. Dans les discours sur l'action artistique et culturelle, quels places et rôles sont attribués aux acteurs culturels, aux artistes, aux publics ? Que font à la relation avec les publics les usages de la catégorie du « non-public » ? Il faut ainsi revenir sur la tension qui s'est fait jour dans ce texte de mai 68 et qui ne s'est jamais résolue depuis, entre l'impératif d'excellence esthétique et l'impératif de démocratisation de l'accès à la culture. Il faut faire avec les impensés de la

Déclaration et notamment avec la focalisation exclusive du texte (et, au-delà, des critiques à l'encontre de la politique culturelle formulées à l'époque) sur les inégalités de classe incarnées par la question des publics au détriment de la prise en compte d'autres rapports de domination, touchant non seulement les publics, mais aussi les producteurs du champ théâtral. Il faut encore appréhender les revendications actuelles qui visent à lutter contre les inégalités hommes/femmes et contre ce qui est désigné comme « manque de diversité ». Il faut finalement interroger *les termes mêmes* dans lesquels ces débats se formulent ainsi que le potentiel de textes émanant de ces mobilisations à fonctionner comme de nouvelles « Déclarations de Villeurbanne ».

Ensuite, c'est la deuxième aspérité, quelle peut être la fonction politique de la création ?
Qu'en est-il aujourd'hui du processus même de

politisation, face à l'arrondissement économique de la culture ? Qu'en est-il de la *prise de risque* artistique, de la tension entre engagement et conformisme dans laquelle sont pris les acteurs culturels ? Ceci revient à ressaisir les relations complexes et assez classiques entre création artistique et action culturelle. Mais cela nous conduit aussi du côté de la production des idéologies sur le travail artistique émancipateur et ses avatars, et sur l'inaccessibilité présumée de l'art pour les groupes socialement dominés.

La troisième aspérité concerne la territorialisation symbolique et géographique de la culture. Comment prêter attention à la manière dont l'énonciation de la *territorialité* de l'action artistique et culturelle définit des rapports politiques et sociaux, des exclusions (réciproques), des divergences ? Comment identifier et peut-être désamorcer les tensions entre Paris et Province, Centre et Périphérie, Ville-centre et

Banlieue, Rural et Urbain, mais également entre l'internationalisation des pratiques et de la montée en puissance du local, ou encore entre les territoires du travail et ceux du loisir ? Dans ce cadre, questionner la morale — morale revenant à une idée de justice fondée sur l'humanité et l'universalité, l'humain comme une fin en soi, selon un principe de devoir, une déontologie —, c'est aussi porter un discours sur l'autre, sur ce qu'il est bon de faire. Comment penser l'altérité sans aliéner ? On peut trouver chez certains auteurs, comme chez l'écrivaine Toni Morrison, un point de décalage et de réflexion sur l'altérité, avec un prisme qui est celui du racisme blanc et du *continuum* entre soi et l'étranger :

« Il n'existe pas d'étranger. Il n'existe que des versions de nous-mêmes, auxquelles nous n'avons pas adhéré pour beaucoup et dont nous voulons nous protéger pour la plupart. En effet, l'étranger ne vient pas d'un autre pays, il est aléatoire ; il ne vient pas d'un autre

monde, il est remémoré ; et c'est la nature aléatoire de notre rencontre avec notre moi déjà connu – bien que non reconnu comme tel – qui suscite une légère vague d'inquiétude. (...) C'est aussi ce qui nous donne envie de posséder, de gouverner, d'administrer l'Autre. D'embellir cette personne, si nous le pouvons, en la renvoyant à nos propres miroirs. Dans un cas comme dans l'autre (d'inquiétude ou de fausse révérence), nous nions son statut de personne, cette individualité spécifique sur laquelle nous insistions pour nous-mêmes »².

Ces trois aspérités doxiques irriguent les référentiels de l'action culturelle, leur évolution et la façon dont ils parlent de (ou taisent) la relation entre politique et culture.

²Toni Morrison, *L'origine des autres*, Christian Bourgois, 2018, p. 40.

Agir envers/pour l'autre, c'est le modeler en le nommant, c'est formuler et activer un ordre social : on sait bien à quel point ce geste est fragile, sensible, malaisé et aussi fondé sur des rapports de pouvoirs et d'autorité d'autant plus puissants qu'ils sont symboliques et façonnent les identités. Il n'y a aucune leçon à donner ici : il s'agit d'affronter ce malaise et cet inconfort, la hiérarchie puissante des valeurs et des normes, l'enjeu des franchissements, des distances symbolique et culturelle, du hors les murs.

Politiques
culturelles,
(re)configuration
des places
et partages du
sensible

La culture saisie dans les politiques nationales de développement

Les réécritures, appropriations, réinterprétations sont omniprésentes dans les mondes de la culture. Elles se traduisent par des batailles, des querelles, particulièrement lorsqu'il s'agit d'enjeux touchant à la légitimité et à la hiérarchie des cadres, des professions, des évaluations. Les querelles ne sont pas des controverses réglées, mais un processus de redéfinition constante par divers acteurs de l'objet même des débats à travers des espaces de publicité différents. À cet égard le retour sur les polémiques qui ont accompagné le développement de l'enseignement musical il y a une quarantaine d'années (accessibilité pour tous au risque d'une perte de prestige des compétences savantes) permet d'identifier l'évolution forte des termes de ce type de débat, même si elle montre l'importance durable des représentations de la légitimité inégale des disciplines, qui demeure une source de division au sein des mondes culturels.

Le moment 1968 et l'irruption dans le champ culturel de la notion de non-public questionnent les paradigmes non critiqués jusqu'alors de la politique culturelle en termes de démocratisation de la culture, ce qui fournit une bonne opportunité de réinterroger le contexte de cette émergence : l'amnésie des conditions sociales de production de la culture élitiste, « cultivée » ; la croyance partagée en une histoire culturelle comme déploiement « naturel » de contenus artistiques inchangés ; la vision magique de développement d'outils ayant pour principale finalité la réduction d'inégalités sociales devant une culture cultivée non interrogée et naturalisée — autant d'éléments à prendre en compte si l'on veut décrypter le sens de l'irruption ultérieure, et contemporaine, de nouveaux paradigmes.

Alors même que les acteurs réunis à Villeurbanne en mai 1968 pensent leur action essentiellement en termes d'achèvement de la

décentralisation théâtrale initiée dès l'immédiat après-guerre, ce sont des finalités bien différentes qui s'inscrivent en arrière-plan de l'irruption de la notion de non-public dans l'agenda renouvelé des politiques culturelles en France. Pour comprendre l'émergence de la notion de développement culturel dans les années 1970, il faut renoncer à chercher le sens de l'action dans le seul champ de la culture et resituer ses évolutions en rapport avec d'autres mouvements sociaux, démographiques, culturels – au sens anthropologique – et politiques.

En France, au cours des Trente Glorieuses, le développement est conçu par le Commissariat Général du Plan comme une modalité plurifactorielle (économique, sociale et culturelle) de sortie de crise : pour « couvrir » les besoins en logement, éducatifs, sociaux, culturels, les administrateurs, tout frais émoulus de l'ENA et des corps d'ingénieurs de l'État, ont la réponse. Il

faut construire des équipements et fabriquer la catégorie professionnelle adéquate au fonctionnement de ces équipements. Le contexte est celui d'un État-Providence, délégataire de la société civile pour porter le changement social et culturel, qui doit répartir les « fruits de la croissance économique » pour la satisfaction des besoins de toute nature de la population et permettre aussi la transformation profonde de la morphologie sociale du pays par une logique soutenue de mobilité sociale.

L'action de l'État est pensée à partir d'une logique planificatrice repérant les besoins et les manques pour les satisfaire en créant les institutions et les équipements adaptés. Les problématiques qui orientent l'action des structures culturelles sont alors organisées dans l'opposition paradigmatique entre démocratisation culturelle, défendue par le ministère Malraux, et démocratie culturelle,

portée par les mouvements d'éducation populaire et d'animation socioculturelle.

La trajectoire de Joffre Dumazedier, qui participe aux travaux du Plan en mettant en avant les thématiques du loisir, du sport, de la culture¹, est particulièrement intéressante à cet égard. Elle illustre les transformations des modes de construction de l'action collective, dans la période de l'après-guerre allant de la reconstruction au déploiement d'une société de consommation centrée sur les classes moyennes. À partir de son expérience de résistant, en fondant *Peuple et Culture*, il incarne la position du militant associatif convaincu que l'engagement du citoyen est incontournable dans une perspective de l'émancipation de la société française. C'est la

tradition de l'éducation populaire qui est

¹Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ? Introduit par un entretien avec Edgar Morin*, MkF éditions, Paris, 2018 (première édition 1962). Une autre approche est développée, à la même époque, par un de ses contemporains et collègue au CNRS, Edgar Morin. Celui-ci publie en 1962 *L'esprit du temps*, qui analyse, d'un point de vue macrosociologique, l'émergence et le déploiement d'une culture de consommation de masse.

convoquée : fiches de lecture et clubs pour accéder à la littérature, création des ciné-clubs pour goûter aux films d'art et d'essai, troupes de théâtre amateurs et chorales où l'on apprend d'oreille faute de déchiffrer une partition... Les militants et bénévoles du Front populaire puis à la Libération étaient persuadés que, par l'éducation et par des actions hors de l'école (parascolaire), on parviendrait à compenser les *déficits* de culture d'une grande partie de la population.

Ainsi, l'historien Antoine Prost a bien montré comment, au détour des années 1960, la France a été couverte de centaines de Centres sociaux et socio-culturels, de Maisons de Jeunes et de la Culture, de Maisons Pour Tous, de Foyers ruraux sans parler des collèges destinés à aménager les conditions de l'exode rural et de l'urbanisation accélérée du pays. Dans le même temps, alors que la culture anthropologique des classes populaires était déterminée par des opérations de

transformation de la matière, les classes moyennes en redéfinition dans ce temps-là (écrasement violent et rapide des anciennes classes moyennes d'artisans et de petits commerçants) opèrent, ainsi que l'a rappelé François Dubet, dans la relation de service, service à la personne comme aux administrations et aux entreprises. Dès lors, ce qui caractérisera ces classes moyennes, c'est la nécessaire constitution et la maîtrise d'un capital culturel, si l'on veut suivre l'analyse de Pierre Bourdieu sur les différents volumes et formes de capital².

Quant aux collectivités locales (et surtout les villes), ayant profité de la « décennie du développement culturel », celle des années 1970, et devenues maîtresses de leur budget ainsi que de leur politique d'investissement et de fonctionnement, elles vont fortement investir dans la culture. Mais sur quelles bases, pour quelles orientations, pour faire « circuler » quelle

² Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

« culture » ? Avec les mêmes ambiguïtés que la notion de développement culturel, c'est-à-dire, en effectuant un non-choix entre culture cultivée et cultures populaires ou plutôt, comme l'État, un fort engagement pour les institutions de la culture cultivée et une portion congrue pour les différentes formes de culture populaire. La trace peut en être saisie, d'une part dans la construction et la rénovation de nombreux équipements prestigieux (opéras, musées, bibliothèques, auditorium, théâtres...) et le soutien appuyé à de grands évènements (festivals en tous genres, Biennales, etc.) et d'autre part dans la crise à répétition des associations d'éducation populaire et d'animation socio-culturelle. Le paradigme fondateur des politiques culturelles ne sera pas réellement bousculé lorsque l'opérateur public de la culture qu'est l'État sera progressivement en partie suppléé par les collectivités locales.

La prééminence de la création artistique, quelle que soit l'importance des crédits qu'elle exige pour

relever de l'excellence, s'oppose à la nécessité de financer une action socio-éducative pour tous celles et ceux (les plus nombreux) qui ne disposent pas des prérequis pour se *délecter* de la création. L'opposition entre ces deux formes d'action a des racines anciennes. Elle conserve toute sa vivacité et toute son ambivalence, ce qui constitue un coin par lequel s'immiscent aujourd'hui dans le domaine culturel des logiques de management néolibéral qui semblent pourtant, en France au moins, être incompatibles avec l'action culturelle.

L'action culturelle aux prises avec la novlangue managériale

Dans certaines conceptions idéologiques, l'action culturelle relèverait d'une situation différente par rapport à d'autres impératifs (d'industrialisation, de performance, d'innovation...). Le rôle de la culture dans la formation des citoyens y est légitimement appuyé.

Mais apparaît de plus en plus à l'œuvre une forme de raisonnement consistant à classer les domaines de la culture dans une échelle d'utilité pour la vie, notamment la vie professionnelle et la productivité : c'est le registre du capitalisme médiatique qui est en jeu quand on appelle un artiste un « entrepreneur humaniste » en même temps que, dans les stages de formation de dirigeants d'entreprise ou les conventions de cadres on invite des chefs d'orchestre pour apprendre aux participants comment animer une équipe. Le théâtre est lui aussi beaucoup mis à profit, notamment dans les formations courtes des cadres à la « prise de parole », et il pourrait être tenté de revendiquer une sorte de priorité dans la formation générale par rapport à d'autres activités culturelles comme la musique, qui se verraient rejeter vers un statut de loisir ou de supplément d'âme.

L' « adéquationnisme », comme l'appellent les sciences de l'éducation, prend place en deçà et au-delà des circonscriptions nationales de l'action culturelle. Il est critiqué car il serait extrêmement destructeur, contrevenant au pouvoir émancipateur de la culture qui est ce dont nous discutons ici. Mais cette dynamique utilitariste est insidieuse, car elle ne contrevient pas directement à l'enjeu de l'utilité sociale de l'action culturelle : elle joue plutôt avec les ambiguïtés de ce à quoi le terme « social » peut renvoyer (gratuit, citoyen, individuel, collectif, émancipateur, formateur...). Alors que depuis la fin des années 1990, en France, on ne cesse de penser à « refonder les politiques culturelles »³, alors que des initiatives sont prises à différents niveaux (collectivités locales, mouvements associatifs, voire au Parlement) pour situer la culture dans une stratégie d'*empowerment* des citoyens, pour inscrire dans la loi les droits culturels comme une

³ Jacques Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle, Rapport au Ministre de la Culture*, La Documentation Française, Paris, 1996.

dimension des droits de l'homme, d'autres orientations allant dans le sens opposé émanent d'institutions internationales comme l'Union Européenne. Les attentes qui y sont développées vis-à-vis de la culture révèlent la prégnance croissante de processus de rationalisation néolibéraux envahissant progressivement tous les secteurs d'activité⁴.

Le « néolibéralisme culturel » se manifeste, par exemple, dans l'insistance mise par l'Union Européenne sur la contribution de la culture au développement économique par le biais de ses industries culturelles et créatives, portées par la logique de l'entrepreneuriat culturel. Mais en fait, ce n'est pas sur le seul plan des *finalités* que l'on peut trouver la marque de ces manières d'arraisonner l'activité. C'est également sur le plan de la *rhétorique* : une novlangue culturelle semble en train de s'imposer. Comme la novlangue de Georges Orwell, cette construction sociale

⁴ Béatrice Hibou, *La bureaucratisation du monde à l'ère néolibérale*, La Découverte, Paris, 2012.

recherche des effets performatifs, qui auront des effets différenciés selon le type d'acteurs à qui elle s'adresse. Prenons le terme d'« entreprise ». Ce mot choque certains protagonistes du monde culturel. En effet, ceux-ci parlent surtout de ce qu'ils peuvent dire de leur(s) lieu(x), compte tenu de l'*entreprise* que porte chacun — elle-même toujours très chargée de valeurs. En se positionnant ainsi, sémiotiquement, les acteurs marquent l'action culturelle comme geste politique et/ou dans sa dimension technique comme police de la culture.

La novlangue culturelle standardise et décontextualise. Dans les critères des dossiers d'appel à projets, dans les organigrammes des établissements, dans les documents cadres des politiques publiques, dans certains intitulés de formations, et ailleurs encore, elle affirme la mise en compétition systématique, elle promeut la professionnalisation évaluable des pratiques, elle

recourt à un vocabulaire propre à la gestion des entreprises, omniprésent (l'usager du service public de la culture étant remplacé par le spectateur-consommateur), elle diffuse des outils et des techniques (la mesure de l'audience, celle des impacts, la mise en marché, la recherche constante de l'amélioration de la productivité...). Il s'agit d'une tendance lourde qui s'impose au niveau international.

Pour autant, ce processus n'est pas univoque : le terme de « néolibéralisme » s'impose, mais il ne faut pas naturaliser ce qu'il recouvre et qui est loin de constituer une idéologie cohérente. La prégnance croissante des logiques « néolibérales » n'appelle donc ni adhésion, ni dénonciation d'un seul tenant, mais invite plutôt à la réflexivité, à la prise de distance, à la vigilance dans la dénomination comme dans la qualification. Cela concerne les chercheurs aussi bien que les opérateurs culturels. C'est à cette condition que peuvent se développer des espaces de discussion,

des tactiques partagées, des pratiques situées visant à ancrer l'action culturelle dans une dynamique émancipatoire.

Compter (sur) le public. Le spect-acteur des politiques culturelles

Mais il reste que les modalités d'application de cette orientation fondamentale devront être définies en liaison étroite avec les intéressés eux- mêmes, c'est-à-dire : d'une part avec les personnels de nos entreprises respectives et d'autre part avec les différents secteurs de la population, le « non-public » (à travers les relais de tous ordres qui, de proche en proche, nous permettent d'accéder à lui), les étudiants et le public déjà constitué. — Déclaration de Villeurbanne, mai 1968.

L'injonction à se préoccuper du non-public, qui semble constitutive d'une reproblématisation des politiques culturelles et des orientations des

structures culturelles, est reçue avec un succès mitigé : on l'endosse, on s'y soumet, on fait avec, on fait semblant, voire on en profite pour revisiter les fondamentaux de l'action culturelle. Tout ceci est rendu possible par le flou notionnel entourant la plupart des idées et concepts utilisés – mais ce problème ne date pas du *new public management* : il remonte à la construction même des politiques publiques de la culture. Certains enjeux semblent permanents. Il ne s'agit pas d'une permanence intemporelle, mais plutôt des indices de la situation d'une société qui reste aux prises avec les mêmes phénomènes. Les synonymies implicites que mobilisent les différents acteurs depuis leurs institutions, métiers, professions, ces mises en équivalence sont particulièrement révélatrices : culture = art ; culture = création ; culture = confrontation aux œuvres ; culture = médiation ; culture = rencontre de l'autre ; culture = déplacement. Chacun adopte l'une ou l'autre de ces définitions — et chacun en adoptant une

autre — sans être particulièrement enclin à en discuter la pertinence. Mais, dans ce fond apparent de permanence des problématiques et des contradictions de l'action culturelle, des postures très créatives dans la redéfinition du débat et de ces enjeux se développent. Il y a à la fois une grande permanence des référentiels et des manières nouvelles de les prendre en charge.

Alors, l'opposition public/non-public est-elle franchement datée ? Si une opposition est passée ou incorporée, alors elle devient fragile et on peut considérer qu'elle ne permet plus de nourrir des discours structurants. Or ce qui est intéressant, c'est donc moins la notion de non-public que les *raisons* ayant conduit à la créer, moins l'*invention* de cette catégorie virtuelle que les *usages* de la notion. La responsabilité des chercheurs est aussi de redonner vie à ce débat. On ne saurait se satisfaire de conserver et transmettre sous des formes incorporées et donc fragiles et figées une

opposition, même quand elle se présente comme un *continuum*.

En convoquant le public (et son antonyme le non-public) de quoi parle-t-on ? Le public n'existe pas, on le sait. Il n'est pas une entité socio-anthropologique identifiable. Il n'a ni territoire (comme les Indiens de l'Orénoque), ni raison sociale (comme les garagistes de l'Île-de-France ou les pêcheurs de truite dans les rivières de première catégorie). Ce sont les observateurs et les acteurs de la scène artistique qui construisent un groupe que nous désignons du mot *public*⁵. Depuis longtemps déjà, certains musées ont développé des recherches sur leurs publics en s'appuyant sur la création de services éducatifs, de médiation, des publics et plus rarement des services d'études. Les musées sont peut-être le lieu où la réflexion est la plus développée de ce point de vue, à la différence du secteur du

⁵ Daniel Dayan (dir.), « À la recherche du public », *Dossier Hermès*, n° 11- 12, 1993.

spectacle vivant (si l'on met à part les travaux sur les festivals qu'ils soient de théâtre, d'art lyrique, de rock...). Ils peuvent servir de modèle, mais on peut voir comment cela conduit à raisonner sur cette question de public/non-public de manière uniforme ou homogène s'agissant des acteurs et les professionnels du secteur culturel, comme si les formes et les conditions de réception de l'acte artistique étaient équivalentes et ne comportaient pas de spécificités différenciantes.

Si le *public* est une construction sociale, que dire de son antonyme le *non-public* ou mieux le contre-public (une notion absente de la scène française mais mobilisée dans d'autres contextes nationaux) ? Le paradigme de non-public n'est pas arbitraire, mais pluriel. Une chose est sûre : le non-public est celui qui n'est pas là. Mais celui qui n'est pas là, est-ce parce qu'il a décidé de ne pas être public ? Autrement dit qu'il résiste à l'offre ? Ceux qui sont appelés « non-public », ce sont

alors « des gens qui ne vont pas dans les lieux où nous, nous nous rendons ». Les gens désignés comme le « non-public » sont publics de beaucoup de choses, mais pas des endroits occupés, par exemple, par les acteurs du théâtre. Dans ce cas, on pourrait conclure que le non- public serait un collectif de personnes qui préfèrent faire autre chose que de venir là où les professionnels des métiers de la création ou de l'art souhaiteraient qu'ils viennent.

Ou bien le non-public est-il, rêve de toutes les directions des publics des institutions culturelles, celui qu'il faut aller rechercher pour augmenter la fréquentation comme le propose un certain nombre d'organismes dans une perspective de marketing ? C'est peut-être sous ce prisme qu'il faut interpréter une injonction relativement récente adressée au secteur culturel consistant à la fois à se préoccuper du non-public, mais aussi à compter le public, à le mesurer, de disposer

d'une série d'outils d'*audience development*. Cette injonction s'adresse de manière finalement peu différenciée aux catégories d'acteurs en fonction de la taille de l'institution, de la discipline artistique, de la localisation de l'équipement. Joëlle Le Marec a d'ailleurs bien montré comment l'évolution de la formation des responsables des publics dans les musées, et notamment l'arrivée d'acteurs formés en marketing dans ces services, avait contribué à forger une représentation du public comme cible d'une communication censée être *efficace*⁶.

Devant le constat sans cesse réaffirmé d'une relative passivité des spectateurs/auditeurs, tels qu'ils sont saisis dans les dispositifs qui les « arraisonnent », des initiatives sont prises pour intégrer la logique participative à une dimension plus classique de consommation culturelle, allant jusqu'à prôner l'émergence d'un spect-acteur. Cela

⁶ Joëlle Le Marec, *Publics et musées : La confiance éprouvée*, L'Harmattan, Paris, 2007.

ne s'opère pas sans paradoxes car, comme de nombreux travaux de recherche l'ont montré, les politiques culturelles développées depuis le début des années 1960 l'ont été par des professionnels et, pourrait-on dire, pour des professionnels : il faut entendre par là qu'est requise de la part de l'auditeur/spectateur/visiteur une posture mobilisant des compétences maîtrisées essentiellement par les acteurs culturels. Mais dans le même temps, il faut bien constater que, quand bien même on a pu évoquer la tyrannie de la participation des spectateurs, c'est en fait un spectateur silencieux, consensuel, docile, qui est espéré.

Associer le public à un ensemble anémique et seulement passif qu'il reviendrait à des médiateurs d'animer s'avère peu fécond. En effet, être là n'est pas en soi une position passive mais découle d'une décision. Décider d'être quelque part ensemble est une prise de position politique.

L'attention aux publics « éloignés » et la segmentation des populations

Si l'on cherche à examiner quelles sont les places que configurent les questions de l'accès à la culture, et quelle contribution des opérateurs culturels mobilisent pour favoriser cet accès, il faudra se pencher sur des initiatives prises en réponse à des programmes explicitement conçus pour faciliter la circulation de la culture dans des lieux, des institutions et pour des publics qui en sont *a priori* « éloignés ».

Antérieurement, l'objectif des politiques culturelles était de réduire les inégalités sociales devant la culture de manière globale à partir de la stratification générale telle qu'elle résulte des recherches et enquêtes statistiques (ouvriers, employés, agriculteurs...). Les protocoles d'action culturelle entre ministères contribuent au contraire à construire un public spécifique relevant d'une intervention particulière pour laquelle il est nécessaire d'édicter des

référentiels particuliers de métier, de fabriquer une catégorie parmi d'autres de médiateur culturel avec des savoirs et des compétences adaptés à chaque catégorie institutionnelle (médiateur culturel en politique de la ville, en hôpital, en prison...).

C'est le cas des actions construites dans le cadre du protocole Ministère de la Justice- Ministère de la Culture. D'autres protocoles existent avec d'autres Ministères comme celui de la Santé ou de la Politique de la Ville, poursuivant des objectifs similaires. Dans chaque cas, l'énonciation d'un nouvel objectif de politique culturelle conduit à segmenter une catégorie spécifique de population et d'institution en charge de cette catégorie, à partir d'une problématisation systématisée autour de la promotion de l'identité de « publics empêchés de la culture ».

Les implications de la construction d'un public culturel en prison, tant sur le plan des principes

et des valeurs que sur celui des effets sur les détenus à différentes échelles de temps, ont bien été montrées⁷. Si les premières actions culturelles en prison remontent à la période des bibliothèques et des ciné-clubs (1945), elles sont alors plus marquées par la philosophie de l'éducation populaire que par celle de l'extension de l'accès à la culture, typique de la démocratisation culturelle à la Malraux. Des changements de paradigmes tant du côté Justice que du côté Culture rendront possibles les Protocoles Justice-Culture des années 1990- 2000 : côté Justice, par un changement du mode d'appréhension du détenu pensé amendable, réinsérable ; côté Culture, par le focus mis sur les personnes « empêchées/éloignées » de la culture dans le souci d'assurer à chacun le droit d'accès à la culture.

⁷ Delphine Saurier (dir.), « Entre les murs / Hors les murs. Culture et publics empêchés » *Dossier Culture et Musées*, 2016.

Le souci de revalorisation de la personne par un travail sur l'expérience sensible des détenus dans un processus de subjectivation s'inscrit dans une temporalité longue seule à même de favoriser une (ré)insertion sociale. Mais cette utopie de la métamorphose possible de l'individu se confronte à la fragilité des dispositifs ainsi qu'à la dureté des logiques institutionnelles et des contraintes organisationnelles. Lesquelles nous rappellent, s'il en était besoin, que le droit à la culture ne se confond pas avec les droits culturels (comme dimension des droits de l'Homme) en ce que ceux-ci sont caractérisés et finalisés par la reconnaissance d'une égale dignité des êtres humains.

Quelle que soit la valeur intrinsèque des démarches expérimentales de construction de public culturel dans des situations d'« institution totale », elles encourent le risque d'être perçues comme une fonctionnalisation du droit à la

culture, suscitant la méfiance d'acteurs culturels dénonçant la possibilité d'une instrumentalisation de la culture.

Les préventions des plus institués desdits acteurs devant l'inscription des droits culturels dans des textes juridiques tendent à montrer les difficultés de coexistence des différentes acceptions de la culture. Et ce afin que cette hiérarchie des légitimités ne fasse pas obstacle aux expérimentations portées par des opérateurs soucieux de faire circuler toutes les cultures. C'est à ce prix que la *Déclaration de Villeurbanne* et les convictions fortes de Francis Jeanson seront devenues réellement fondatrices de nouvelles pratiques.

Prix de l'esprit d'entreprendre, proposé par Acteurs de l'économie et emlyon business school, depuis 2006.

L'industrialisation de
l'indistinction : quand
la culture
devient un
contenu

Car la simple “diffusion” des œuvres d’art, même agrémentée d’un peu d’animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d’énormes quantités d’hommes et de femmes qui s’acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d’y participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l’orientation même de sa démarche générale.
— Déclaration de Villeurbanne, mai 1968.

La tension entre distinction et indistinction des pratiques culturelles se retrouve au cœur des débats aujourd’hui comme hier, mais la vie des objets de culture et leurs classifications sont particulièrement transformées par les nouveaux médias informatisés, leurs modèles industriels de valorisation économique par le flux, la contribution, la trace, le partage et le profilage.

Force est de constater que le capitalisme médiatique, celui des industries numériques et médiatisantes que sont notamment les GAFAs, condense ces questions dans le sens d'une sorte d'indétermination forcée, une désingularisation des objets dans des processus qui ont tendance à

« tout mettre dans le même sac » des « contenus culturels ». La critique mobilise à ce propos un discours à tonalité plutôt dysphorique qui s'exprime dans des formules fortes : « soupe de la créativité », « extraction de matière première culturelle », « ressources happées », « infiltration de l'idéologie », « montée flagrante de l'idéologie », témoignant d'une part de l'indiscernabilité des contenus/supports/médias et d'autre part, d'une puissance injonctive qui imprègne, à leur tour, les tours de main des opérateurs culturels et les pratiques de médiation. Mais alors cette recherche d'un « spectateur émancipé »¹ n'était-elle qu'une illusion lyrique, que l'on n'aurait que dans les moments de crise

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

nécessitant de réinterroger les tenants et aboutissants du vouloir-vivre ensemble ? Peut-on dire que, faute d'avoir su construire les institutions propres à faciliter cette libération, les héros de l'émancipation culturelle sont fatigués ou ont disparu ? Ou doit-on au contraire, comme nous souhaitons le défendre ici, aller chercher le spectateur émancipé sur les lieux foisonnants d'une culture vivace, en réinterrogeant au premier chef nos propres catégories ?

Industries médiatiques et acteurs culturels, un couple impossible ?

La prétention des acteurs économiques à occuper la place de médiateurs culturels et éducatifs s'est ainsi fortement développée depuis la fin des années 1990. Les industries et les marques revendiquent une autorité intellectuelle et culturelle de *brand content*. On voit les acteurs du capitalisme développer des dispositifs de formation, des théories, des institutions de

financement et d'évaluation de la créativité, voire des certifications culturelles et éducatives. Ces entreprises spectaculaires se doublent d'apprentissages moins visibles, en quelque sorte infra-ordinaires : apprentissage constant et indispensable de nouvelles formes d'écriture, acquisition d'un vocabulaire, valorisation d'attitudes et de savoir-faire, etc. Sans être initialement identifiés comme culturels mais touchant directement la subjectivité, l'éthos, ces processus normatifs rencontrent le rôle des institutions de la culture sur le terrain des savoirs et des valeurs.

Une autre chose à s'être non moins considérablement développée, c'est la structuration d'un corps d'opérateurs culturels professionnels. Cinquante ans après la *Déclaration*, il existe en France environ 250 formations de niveau master en « gestion culturelle », « développement culturel »,

« ingénierie culturelle », etc. Si les intitulés des formations changent, rendant compte de l'évolution des idéologies de l'action culturelle (des masters en « entrepreneuriat culturel » s'ouvrent depuis quelques années), elles participent d'un même mouvement qui consiste à qualifier, spécialiser et professionnaliser les acteurs du monde de la culture. La question est alors celle des relations entre les différents métiers dans la production artistique, les conditions sociales d'accès aux métiers et à la capacité de mener des entreprises culturelles, à l'acte de production et de médiation culturelles.

De ce fait, le processus de médiatisation croissante des échanges culturels et son poids industriel ne font pas qu'équiper le projet de médiation dont l'éducation populaire ou la politique culturelle sont porteuses, mais il obéit à des logiques largement antagoniques. Ou, pour le dire autrement, l'industrie des médias et les

institutions de la culture ont partie liée mais sans logique convergente. Cette réflexion renforce aussi la complexité même de ce couple. On peut définir la médiation comme un type de profession (liées précisément aux institutions de démocratisation de la culture), comme un processus social qui peut être pris en charge par divers acteurs, professionnels ou non, ou encore comme un concept pour penser des phénomènes symboliques à l'œuvre dans la médiatisation elle-même. Au sens conceptuel, il peut y avoir de la médiation sans médiatisation, mais il n'y a pas de médiatisation qui n'opère pas une médiation d'un certain type. Quant à la médiatisation, elle prend dans le capitalisme médiatique une signification particulière, liée à des objectifs de conquête de marchés, mais elle désigne aussi une dimension indispensable aux activités de médiation d'une certaine ampleur, qu'elles soient éditoriales, muséologiques, musicales ou plastiques par exemple.

Entremêlements. Culture de masse et culture populaire

En France, il faudra attendre les grandes enquêtes sur les *Pratiques culturelles des Français* pour prendre la mesure, non seulement des inégalités sociales en matière de culture, mais aussi de la diversité des consommations culturelles, beaucoup relevant de ce qu'on appellera plus tard les industries culturelles et créatives.

Les politiques culturelles, qu'elles soient nationales ou locales, témoignent d'une ignorance voire d'un rejet persistant des cultures populaires, des cultures jeunes (rock, BD, arts de la rue) et, plus récemment, des cultures numériques. En rejetant à la périphérie aussi bien la culture- *entertainment* que les pratiques amateurs qui ne se situent pas dans la logique de l'excellence artistique attestée, mais plutôt sur le registre d'activation de sociabilités, les politiques culturelles ont contribué à générer des

dynamiques d'éloignement de tout « partage du sensible » ainsi qu'une dé-politisation de l'expérience culturelle quotidienne — ou plutôt, une incapacité à percevoir et exposer ces dynamiques, faute de catégories appropriées. Peut-être d'ailleurs que la connotation pragmatiste de la notion d'expérience fait obstacle au travail de construction d'un sens *politique* partagé qui a pu fonder le projet d'émancipation par l'éducation et la culture tel que l'avaient imaginé les Lumières.

Devant la difficulté à faire la mise au point sur le plan réel des enjeux (comme lorsqu'on n'a pas les bonnes lunettes pour savoir où sont vraiment les lieux de la culture, ses territoires), il faut placer dans le champ du regard les éléments qui tiennent à la médiatisation culturelle mondialisée. Aujourd'hui, la question ne peut pas ne pas être envisagée au niveau européen et mondial. En effet, sans considérer attentivement la dimension

mondialisée des discours par le biais de leur circulation médiatique, il est difficile de comprendre comment on en vient à donner à un directeur de théâtre public le prix de « l'esprit d'entreprendre ²». Cette présence des *industries créatives*, comme on dit, qui n'ont pas toujours grand-chose à voir avec l'activité des créateurs, mais qui interfèrent puissamment avec elle, mérite d'être réintroduite dans toute réflexion sur l'espace et le temps de la culture en tant que fait politique. Alors que la culture Instagram s'impose dans le monde avec ses vedettes planétaires, les jeunes générations connaissent parfois mieux la culture internationale que celle de leur pays. Comment penser les formes de localisation variables, et peut-être aussi une « mondialisation » de la culture, par le biais de dispositifs médiatiques et numériques ?

² Prix de l'esprit d'entreprendre, proposé par Acteurs de l'économie et emlyon business school, depuis 2006.

Occuper les lieux

Les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture [...] protestent contre la disparité injustifiable qui sévit, d'une part entre les subventions des divers établissements nationaux de Paris, et d'autre part entre lesdites subventions et celles des établissements homologues de banlieue ou de province, une telle disparité mettant en cause l'idée même de décentralisation.

— *Déclaration de Villeurbanne, mai 1968.*

Le lieu est un horizon

La *Déclaration de Villeurbanne* nous place devant le fait que le débat est forcément territorialisé : le dire, comme l'agir, sur l'action culturelle se constitue et s'énonce dans des lieux — parfois un territoire formé d'un réseau de lieux. En 2018, qu'est-ce que la territorialisation de l'agir culturel ? Le lieu et le territoire, indissociablement géographiques et symboliques, ne sont pas toujours des prémices : l'enjeu du lieu vient après, aux prises avec les tensions entre différentes normes, représentations et référentiels qui traversent à la fois le monde de la culture et celui de la politique. En réalité, la non-territorialisation que semblent induire les lissages des politiques néolibérales ou les pratiques numériques est en elle-même intéressante. On en vient à la question du lieu quand on fait une démarche qui ne porte pas initialement sur le lieu mais sur le sens d'une action et d'un projet. Le lieu est un moyen, un point d'arrivée plutôt qu'un point de départ.

La localisation et la territorialisation des objets de l'action varient. Il peut s'agir du lieu qu'on investit, du rapport avec l'espace de vie des gens, mais il peut s'agir aussi de l'art, de la création, du théâtre, du patrimoine : au fond, toutes les ambiguïtés qui traversent l'idée de culture s'invitent dans un débat sur les territoires de l'action culturelle. La dialectique lieu/territoire se traduit même par le fait que l'un et l'autre sollicitent différemment ces échelles. Évoquons le texte célèbre de Michel de Certeau qui développe l'idée de *lieu pratiqué* et explore ce que signifie *disposer d'un lieu propre ou vivre dans le lieu de l'autre*. Il y a donc comme un travail d'accommodation permanente. Au fond, le lieu est constamment investi, travaillé par des regards et redéfini. Il n'est pas empiriquement présent (ou peu), mais forme plutôt une sorte d'horizon.

L'action culturelle et ses abris opportuns

Les friches, les tiers-lieux, les « nouveaux territoires de l'art » et autres formes d'occupations culturelles plus ou moins temporaires ont construit et porté des promesses ramifiées depuis les prémices de leur développement dans les années 1980. Une partie de ces lieux convoquent de nouvelles modalités d'entrepreneuriat culturel ou s'inscrivent dans de nouveaux paradigmes qui relèvent en partie de la philosophie de l'économie sociale et solidaire. Ils prétendent ainsi se démarquer de formes artistiques instituées et proposer de nouveaux modèles.

Pour autant, leur contemporanéité ne doit pas nous faire oublier que d'autres avant eux ont déployé cette stratégie de bernard-l'hermite passant de coquille en coquille au gré des besoins et des opportunités. L'empan temporel de nos réflexions, l'espace-temps, le chronotope, pour reprendre le terme de Bakhtine, pivote autour de la *Déclaration de Villeurbanne* mais aussi du

fantôme de Vilar qui ne cesse de hanter dans les marges du débat : en 1947, Yvonne et Christian Zervos, collectionneurs d'art de Vézelay, décident d'organiser une exposition dans le Palais des Papes d'Avignon qui est à l'époque une caserne. C'est un bon exemple d'une stratégie de bernard- l'hermite. Zervos souhaite qu'il y ait de la musique et du théâtre. Il a l'intention de prendre contact avec l'orchestre et la troupe théâtrale de la Sorbonne. Son ami poète René Char, qui habite à proximité, lui conseille de faire appel à Jean Vilar, jeune metteur en scène qui vient de monter à Paris *Meurtre dans la cathédrale* de T. S. Eliott. Vilar, pour sa part, ne veut pas reprendre ce spectacle et propose des mises en scène originales, ce qui conduit à la création de la Semaine d'art dramatique, devenue quelques années plus tard le Festival d'Avignon.

Prenons un autre repère : le mouvement pour le Théâtre du Peuple, qui se développe au tournant

des XIX^e et XX^e siècles à l'initiative d'acteurs comme Firmin Gémier, Maurice Pottecher, Romain Rolland, Eugène Morel. Ces hommes donnent au *lieu* un rôle majeur. Maurice Pottecher avait créé un Théâtre du Peuple avec les habitants du village de Bussang dans les Vosges. La *Revue d'art dramatique*, organe de ce mouvement, avait organisé un concours du meilleur projet de création d'un théâtre du peuple à Paris. Le concours est gagné par Eugène Morel, directeur de la Bibliothèque nationale et grand militant du Théâtre du Peuple, qui constate, 70 ans avant la création de la Cartoucherie, que disposer d'un lieu dans Paris même n'est pas possible et qu'il faut investir les locaux militaires désaffectés du bois de Vincennes. L'équipe de la *Revue d'art dramatique* mène une campagne pour organiser une représentation du *Quatorze juillet* de Romain Rolland sur la Place de l'Hôtel de Ville en 1904. Firmin Gémier monte les pièces du Théâtre du Peuple dans la salle de la

Renaissance, en ne cessant d'expliquer dans la presse que l'organisation du théâtre à l'italienne est incompatible avec l'idée d'un spectacle réellement populaire.

Pensons enfin aux multiples stratégies des lieux qui conservent et qui archivent. Les lieux font signe. Les architectures monumentales du Guggenheim à Bilbao, du Louvre à Abu Dhabi, à Lens, prétendent marquer l'espace et opérer un

« effet territoire » — pour ne pas dire sauver un territoire — au détriment de leur contenu qui est parfois une deuxième étape scientifique et politique. Les lieux font feintise. Les visites et musées virtuels reprennent les codes et les contextes interprétatifs propres aux lieux d'exposition et de conservation et fabriquent des fausses spatialités, rassurantes et garantes de légitimité, au prétexte d'un accès pour tous, partout et tout le temps. Enfin, les lieux font mélange. Les ateliers modulables pour enfants, boutiques éphémères, cafés mobiles s'invitent

dans les enceintes des temples et des palais pour rappeler au visiteur que l'action culturelle est une fête et qu'elle n'est pas un pèlerinage.

Ces différentes actions et prises de parole appellent à une critique explicite des dispositifs spatiaux qui consacrent un rapport bourgeois à la culture et réaffirment ainsi la capacité du lieu à être des configurations multiples, ainsi que son rôle crucial dans la relation possible entre cultures et modèles de société.

Les lieux et leurs interstices

Rêver-ces-Lieux-possibles dessous les Territoires sur lesquels nous affrontons d'innovantes dominations. Tendre à transformer tout Territoire enLieu¹.

Quels sont finalement les lieux, où sont les ressources, quels sont les enjeux qui permettraient de discerner, par-delà la politique comme

¹Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, Paris, 1997, p. 228.

domaine spécifique – se distinguant de la culture comme domaine propre – la place du politique aujourd’hui ? Le débat sur les lieux et les territoires conduit à interroger le territoire du politique. Certes les institutions ne cessent de se développer, absorbant une large part des budgets culturels nationaux et territoriaux, prises dans des processus de marketing territorial et de communication politique et des injonctions à la rationalisation managériale ; certes des équipes et des lieux éphémères, expérimentateurs affichent à l’inverse leur caractère innovateur.

Mais il serait trompeur de considérer que l’évolution en cours de la structuration de l’offre culturelle est finalisée autour d’un double modèle : d’une part des institutions, instituées et instituanes, d’autre part des lieux « alternatifs » misant sur le partage, la coopération et l’horizontalité. Le lieu, tout type de lieu, dépend de la manière dont il est investi. Il n’est jamais un objet préconfiguré ; il est une temporalité, une

démarche, un processus, une perspective, des déplacements, plutôt qu'un savoir fixe.

Tout type de lieu, qu'il s'agisse d'une institution établie ou d'un projet d'occupation urbaine inédit, peut être soumis, à un « nouvel esprit du capitalisme »² imposant une forme spécifique, spectaculaire, de rapport à l'œuvre et favorisant une dépolitisation de l'acte culturel. À l'inverse, tout type de lieu peut imaginer des formes de transmission émancipatrices, explorer des interstices, expérimenter des formes de démocratie où l'acte artistique et l'expérience culturelle cherchent à nourrir un renouvellement de la citoyenneté. Que l'on dispose d'un *lieu propre* ou que l'on vive dans le *lieu de l'autre*, c'est la *vigilance* quant au projet que l'on souhaite soutenir qui sera primordiale.

² Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011 (1999).

En guise d'ouverture :
diagnostics et
desseins
de l'agir
culturel

Pour une approche critique des qualifications, des circulations et des déplacements

Comment peuvent finalement s'articuler politique culturelle et ordre social ? Comment se redéfinissent à cette occasion les objets de *mésentente* ? Sur quoi la bataille politique porte-t-elle ?

Elle ne porte pas (uniquement) sur des faits ou des actes, mais sur des significations partagées ou contradictoires, sur des interprétations convergentes ou divergentes, sur des appropriations et des réappropriations portées par des acteurs aux objectifs et aux forces inégales. Prenons le cas du patrimoine, qui fait l'objet de deux types de discours antagonistes.

D'un côté, les discours de certains professionnels du patrimoine (à commencer par l'UNESCO) font des lieux de patrimoine des témoins objectifs du passé, des objets apolitiques, neutres, objectifs. Que dire sous ce prisme du développement

proliférant des écomusées et autres musées des sciences et sociétés : au moment de la disparition des cultures populaires ou de leur réagencement, il s'agit de contribuer à une réassurance narcissique identitaire des cultures populaires vernaculaires en les patrimonialisant, les scénarisant dans un récit d'anciennes mythologies.

Mais d'autres discours de revendications politiques utilisent justement le patrimoine et l'interprétation du passé comme arguments de lutte : le patrimoine à ce titre devient arène de la démocratisation et de l'émancipation, une pratique politique et conflictuelle. Le patrimoine redéfini comme intrinsèquement politique et non pas politisé par un geste de médiation *a posteriori*, constitue lui-même et en lui-même une réalité politique. L'action culturelle, au sens fort, celle que mènent les gens qui s'engagent sur la culture, se définit comme une mise en interrogation de ce qu'est le territoire du politique.

La mise en interrogation et la mise en intelligibilité ne doivent pas être portées uniquement par des intellectuels, par des chercheurs – mais ils y ont leur responsabilité tout de même.

Nous observons une très forte évolution dans la manière d'aborder les changements dans le domaine artistique et culturel. Il y a vingt-cinq ans, l'analyse de la matérialité des dispositifs, des idéologies à l'œuvre dans leur développement et des pouvoirs en jeu dans les médias informatisés suscitaient majoritairement des protestations et plus spécifiquement l'accusation de manquer les évolutions ou de les diaboliser : on accusait les chercheurs qui s'y livraient d'être rétrogrades et on voyait triompher les motifs de l'« immatérialité », de l'« interactivité », de l'« horizontalité ». Ces termes semblent moins présents aujourd'hui.

On observe par ailleurs le déploiement d'une énonciation critique, au sens étymologique de l'effort pour discerner les choses — un effort pour mener des analyses stratégiques, mais aussi tactiques, de ces évolutions : repérer des grands mouvements à un niveau macrosocial, mais aussi décrire et raconter la complexité des ajustements situés. On cherche à y voir clair, à introduire de la lisibilité, à produire des catégories d'analyse permettant de mettre à distance le niveau immédiat de l'implication dans les projets et d'introduire une historicité, même si celle-ci reste (trop) souvent celle d'une histoire immédiate ou presque immédiate.

La guérilla sémiotique

C'est ce qui donne pour finir une importance décisive à ce que Umberto Eco nommait il y a précisément cinquante ans la guérilla sémiotique¹. Après lui, les chercheurs italiens

ont mis en

¹ Umberto Eco, « Pour une guérilla sémiotique » (1967), *La Guerre du faux*, Grasset, Paris, 1985.

évidence le rôle des textes médiatiques dans le développement d'un lexique du visible et d'une grammaire du visible — et, peut-on ajouter, du dicible. L'arsenal de cette bataille autour du visible est identifié : entreprise, créativité, innovation, projet, pour s'en tenir aux plus lourdes de ces armes. Mais la grammaire du visible est sans doute la plus importante : la manière dont les objets se réorganisent et se reclassent. La guérilla sémiotique, ce n'est pas seulement la manière de nommer les choses, mais la manière de les mettre en relation. En l'occurrence, des reconfigurations capables de requalifier ou de détruire les frontières entre le politique, l'économique et le culturel : la démocratie liée à l'industrie des passages, l'innovation et la création, l'œuvre et la promotion, l'*empowerment* et la subjectivation. Des figures majeures ressortent de cette reconfiguration, comme l'entrepreneur créatif et performant ou la conception médiatique de la culture.

Sans doute pour finir n'échappons-nous pas à ces processus de traduction et de transmutation des catégories de perception du monde social et culturel. En effet, nous cherchons à diagnostiquer des ruptures et des basculements. C'est le caractère paradoxal de la bataille autour des signes. Nous n'évitons pas de réutiliser des catégories qui sont celles sur lesquels s'appuient les acteurs qui inquiètent la médiation : industries créatives, numérique, démocratisation. Surtout, nous insistons sur le schème de la rupture, de la radicalité, du basculement. Et c'est sans doute inévitable, car ce type de formule est nécessaire pour cerner des enjeux et produire du lisible. Pour y voir clair, il faut un peu marquer les traits. Il n'en est pas moins vrai que ces motifs de la rupture et de la radicalité des changements tendent à corroborer le caractère inéluctable du changement. Et peut-être à minimiser un peu par-là les continuités et le fait que l'économie,

aussi puissante qu'elle soit, ne peut faire de la valeur sans rapports symboliques. Tout n'a pas nécessairement basculé autant qu'on pourrait le penser. La question reste ouverte.

Signatures

Édition du texte

Julia BONACCORSI, Sarah CORDONNIER, Camille
JUTANT

Rédaction du texte

Julia BONACCORSI, Jacques BONNIEL, Sarah
CORDONNIER, Daniel JACOBI, Yves JEANNERET,
Camille JUTANT

Avec la participation de

Anouk BÉLANGER, Géraldine BÉNICHOU, Céline
BERTHOUMIEUX, Pascale BONNIEL-CHALIER,
Michaël BOURGATTE, Antoine CONJARD, Nancy
DELHALLE, Milena DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, Isabelle
GARCIN-MARROU, Višnja KISIĆ, Bérénice HAMIDI-KIM,
Michel KNEUBÜHLER, Jean-Marie LAFORTUNE, Joëlle
LE MAREC, Jason

LUCKHEROFF, Martin LUSSIER, Sylvain MARTET,
Anik MEUNIER, Arnaud MEUNIER, Angelica
RIGAUDIÈRE, Guy SAEZ, Christian SCHIARETTI,
Bernard SCHIELE, Goran TOMKA, Daniel
URRUTIAGUER

Nous remercions chaleureusement

l'Université Lumière Lyon 2,
le Théâtre national populaire et son directeur
pour leur accompagnement et leur
engagement,
les unités de recherche ELICO (Claire Lallée,
Elmira Prmanova, Murilo Bernardi) et Passages
XX-XXI,
le Comité d'Histoire du Ministère de la Culture,
la Maison des Sciences de l'Homme de Lyon
Saint-Étienne,
l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de
Lyon (Patricia WELINSKI, Catherine GUIRAL, David DES
MOUTIS, ainsi que leurs étudiants pour leur
intervention poétique et plastique lors du colloque).