



HAL
open science

L’empreinte des lieux culturels sur les territoires

Elizabeth Auclair, Anne Hertzog

► **To cite this version:**

Elizabeth Auclair (Dir.). L’empreinte des lieux culturels sur les territoires. Éditions Le Manuscrit, 2023, Devenirs urbains, Didier Desponds, 9782304055245. hal-04515678

HAL Id: hal-04515678

<https://hal.science/hal-04515678v1>

Submitted on 21 Mar 2024

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.

Copyright

L'EMPREINTE DES LIEUX CULTURELS
SUR LES TERRITOIRES

ISBN 978-2-304-05524-5
© Éditions Le Manuscrit, décembre 2023

SOUS LA DIRECTION DE
ELIZABETH AUCLAIR ET ANNE HERTZOG

L'empreinte des lieux culturels sur les territoires

Observer, représenter, évaluer

Collection Devenirs urbains

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

La Ville conflictuelle. Oppositions - Tensions - Négociations, Didier DESPONDS et Elizabeth AUCLAIR, 2016

De la participation à la co-construction des patrimoines urbains, Elizabeth AUCLAIR, Anne HERTZOG et Marie-Laure POULOT, 2018

Quand l'incertitude s'invite dans les projets d'aménagement, Geneviève ZEMBRI-MARY, 2020

Les Mutations du périurbain, Didier DESPONDS et Claire FONTICELLI, 2021

Les quartiers culturels et créatifs, Basile MICHEL, 2022

Pratiques d'émancipation urbaine, Claire CARRIOU, Pauline GUINARD et Martin OLIVERA, 2023

Comité scientifique

DESPONDS Didier, directeur de la collection, Professeur des universités en géographie, laboratoire PLACES, CY Cergy Paris Université.

BERGEL Pierre, Professeur des universités en géographie urbaine et sociale, laboratoire ESO-Caen, Université de Caen Normandie.

CARRIOU Claire, Professeure des universités en aménagement et urbanisme, laboratoire Lab'Urba, École d'urbanisme de Paris.

FONTICELLI Claire, Maîtresse de conférences en aménagement et urbanisme, laboratoire LIEU, Aix-Marseille Université.

HUBERT Gilles, Professeur des universités en aménagement et urbanisme, laboratoire Lab'Urba, Université Gustave Eiffel.

ROUGÉ Lionel, Maître de conférences en géographie, laboratoire LISSST, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.

Retrouvez Devenirs urbains sur le site :
www.lemanuscrit.fr/collections/devenirs-urbains/

La collection Devenirs urbains

Le **xxi^e** siècle sera urbain : les villes concentrent de plus en plus les populations et les pouvoirs. La collection Devenirs urbains vise à identifier les tensions qui se font jour au sein des villes et à révéler certaines des solutions imaginées afin de rendre le futur urbain vivable. Elle se propose de dessiner des pistes, de faire entrevoir des lignes de fuite, sans promouvoir un modèle clé en main mais en éclairant la ville du futur pour fournir à chacun, décisionnaire ou simple citoyen, d'indispensables éléments de réflexion.

Introduction

Anne HERTZOG, Elizabeth AUCLAIR,
Laboratoire PLACES, CY Cergy Paris Université

Les institutions culturelles françaises se réinventent constamment depuis quelques décennies intégrant divers héritages – des grands principes légués par l'ère Malraux aux apports de l'éducation populaire, et plus récemment, l'affirmation des droits culturels. Nombre d'entre elles sont localisées dans des territoires en profonde mutation, parfois marqués par des phénomènes de fragmentation et d'exclusion. Souvent pensées comme « lieux de vie » au-delà de leur fonction de scène artistique, ces institutions cherchent désormais à (re)construire autrement une relation aux publics, aux habitants, aux espaces environnants, en faisant une large place à l'expérimentation. Elles sont souvent envisagées comme des « espaces communs » cherchant à maximiser les interactions entre individus ou groupes sociaux différents, et sont conçues comme des lieux d'urbanité, réinventant sans cesse leur relation au territoire tout en se définissant

comme lieux de possibles transformations sociales, spatiales et politiques.

Or, ces processus ne vont pas de soi : ils découlent de représentations renouvelées du rôle des institutions culturelles et lieux publics de la culture dans la cité, entre injonctions politiques et convictions militantes des porteurs de projet. Ils conduisent à bousculer les pratiques des acteurs au sein des institutions, non sans freins multiples ; ils suscitent des débats et des questionnements nouveaux au centre desquels ceux des effets multidimensionnels de ces processus, et des manières d'en rendre compte. Ainsi, la question de l'évaluation de l'action de ces institutions va-t-elle de pair avec l'évolution des pratiques et des politiques culturelles territorialisées.

La question de l'évaluation est ainsi devenue un enjeu crucial pour le secteur culturel même s'il concerne l'ensemble des politiques publiques. Les questionnements actuels s'ancrent dans des réflexions élargies liées à une certaine remise en cause des modalités d'évaluation des politiques publiques, et à l'émergence de nombreux débats et travaux relatifs à la création de nouveaux indicateurs de richesse. Une question centrale semble en effet partagée par de nombreux acteurs : comment faire face à la prégnance du modèle néolibéral qui conduit à une remise en cause des dépenses publiques, voire même à une réduction des services publics, et qui amène à une multiplication des évaluations notamment quantitatives, principalement basées sur la recherche de performance, d'efficacité, d'efficience. De nombreux acteurs culturels cherchent aujourd'hui, pour mieux rendre compte de leurs actions, à promouvoir d'autres modes d'évaluation s'appuyant sur des indicateurs qualitatifs et des démarches participatives, voire une co-construction de ces indicateurs. Ces réflexions émergent souvent à l'occasion du renouvellement des conventions pluriannuelles d'objectifs des institutions culturelles, et peuvent être l'occasion de repenser les modes d'évaluation et d'expérimenter des

démarches innovantes. Ces nouvelles approches sont aussi liées à la volonté de montrer la réalité du travail mené par les institutions culturelles, et notamment leur relation au territoire, qui semble insuffisamment prise en compte dans les critères habituels de l'évaluation. La relation au territoire constitue pourtant un axe central des politiques publiques de la culture, notamment comme critère de labellisation par l'État, comme le montre par exemple l'arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label « scène nationale »¹.

C'est dans ce contexte, qu'en 2017, dans le cadre des réflexions concernant les nouvelles conventions pluriannuelles d'objectifs à venir, la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos à Évry et la Maison de la Culture à Bobigny (MC 93) ont décidé conjointement de lancer une recherche-action visant à établir des indicateurs qualitatifs afin de mesurer « l'empreinte civique » de chaque théâtre sur son territoire. Pour cela, les deux scènes nationales ont développé un partenariat avec Elizabeth Auclair et Anne Hertzog, des chercheuses en géographie sociale de CY Cergy Paris Université dont les travaux questionnent les liens des lieux culturels à leur environnement social et spatial, avec la participation d'autres collègues du laboratoire PLACES (Laure Cazeaux et Elise Garcia), et en collaboration avec le chercheur Severin Guillard². En outre, les théâtres ont accueilli dans le cadre de cette recherche des stagiaires du Master « Développement culturel et valorisation des patrimoines » (DCVP), de CY Cergy Paris Université. La DRAC Île-de-France a soutenu financièrement cette recherche-action.

Christophe Blandin-Estournet et Hortense Archambault, à la tête de ces deux scènes nationales, ont choisi de s'appuyer

1 ¹ <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT00003467948>

2 Recruté comme *post doc* à CY Cergy Paris Université au démarrage de la recherche, et maintenant Mcf à l'Université de Picardie Jules Verne, Laboratoire Habiter le Monde

sur la notion « d’empreinte civique »³ comme « concept-outil » pour évaluer les projets de leurs théâtres. Cette notion d’empreinte civique sera plus particulièrement analysée dans un des chapitres de l’ouvrage⁴, mais traverse directement ou indirectement tous les chapitres. On peut d’emblée souligner la dimension géographique de cette notion, d’où la volonté de s’associer à des géographes pour accompagner les théâtres dans cette réflexion. Cela induit un regard particulier qui met la question « de la relation au territoire » au centre de l’évaluation. Un enjeu plus large de cette recherche-action était de proposer un nouveau cadre d’évaluation qui pourrait être utilisé par l’ensemble des scènes nationales et proposé au ministère de la Culture, en complément des procédures actuellement en vigueur.

Les chercheurs ont accompagné ces deux structures pendant quatre ans⁵, afin de construire des démarches et outils. Si les structures disposent déjà de nombreuses statistiques concernant les publics et la fréquentation, l’objectif était d’aller plus loin en élaborant des indicateurs qualitatifs permettant de mesurer leur visibilité dans leur territoire, d’analyser en quoi et comment elles s’inscrivent sur un territoire et d’examiner certains impacts de leurs actions à travers une approche centrée sur l’empreinte civique. Cette recherche-action s’est achevée par l’organisation d’un colloque : « *L’empreinte d’un lieu culturel sur un territoire : observer, représenter, évaluer* », qui s’est tenu les 15 et 16 décembre 2021 à Bobigny et à Évry. À la suite, il a été décidé de publier un ouvrage permettant de restituer les travaux de la recherche-action, tout en intégrant

3 Terme utilisé par Simon Brau, chef de la direction du Conseil des Arts du Canada

4 Cf. chapitre de Anne Hertzog, Elizabeth Auclair et Séverin Guillard.

5 La recherche devait initialement durer 3 ans, mais elle a été fortement perturbée en raison de la crise sanitaire liée à la covid-19 (théâtres fermés pendant plusieurs mois, couvre-feu et confinements successifs...).

d'autres recherches afin d'approfondir la réflexion sur les notions et questionnements soulevés par celle-ci.

Le présent ouvrage collectif aborde ainsi de façon centrale et transversale la question de l'empreinte des lieux culturels et celle de son évaluation, posant en creux celle, plus générale, de l'évaluation des institutions culturelles. L'ouvrage aborde ces questions en croisant les regards de chercheurs (travaillant dans différentes disciplines et sur différents terrains), et de professionnels de la culture. Il questionne plus largement le modèle renouvelé de l'institution culturelle « territorialisée », sa capacité à s'ancrer spatialement, et au-delà, son empreinte sur un territoire. Il propose différents éclairages sur cette notion d'empreinte, au prisme de notions voisines – souvent mobilisées, plus rarement théorisées – comme « ancrage » « encastrement » ou « impact ». À partir de cas d'étude en France et ailleurs dans le monde, l'ouvrage met ainsi en lumière certaines tendances contemporaines des politiques culturelles territorialisées, avec des contributions centrées sur les discours et les pratiques des acteurs culturels lorsque ceux-ci engagent des projets impliquant la participation des habitants ou les partenariats avec une grande pluralité d'acteurs des territoires. Ces exemples français et internationaux témoignent de la pluralité des modèles, à l'aune de la diversité des contextes urbains, mais traduisent aussi des similitudes dans certaines manières de penser la place de l'art aujourd'hui dans les territoires urbains en situation de relégation. Aussi l'ouvrage ouvre-t-il la réflexion sur la circulation des pratiques et des modèles culturels au-delà des spécificités liées aux politiques publiques nationales.

Les chapitres apportent ainsi des éclairages différents sur les liens au territoire des lieux culturels dans des contextes culturels et urbains profondément transformés. À quelles conditions se construisent les relations des lieux culturels à leur environnement sociospatial? Comment les qualifier les décrire, les théoriser et les représenter? Comment rendre

compte de la qualité des relations construites par une institution culturelle à son territoire, lorsque l’enjeu ne se limite plus aujourd’hui à quantifier le public dans une salle ?

L’ouvrage se compose de trois parties. La première partie « Penser les liens entre les lieux culturels et les territoires : l’empreinte civique en question » expose différentes approches théoriques pour décrire et analyser les liens des lieux culturels au territoire.

La seconde partie « Construire les liens entre les lieux culturels et les territoires : dispositifs et pratiques » porte sur l’analyse des approches et modalités mises en œuvre par différentes institutions pour ancrer les projets culturels sur les territoires, et la mise en lumière des limites ou paradoxes rencontrés.

La troisième partie « Rendre compte des liens entre lieux culturels et territoires : la question de l’évaluation des projets culturels » aborde la question des stratégies, outils et méthodes de l’évaluation, et met en évidence les défis que représente la production de nouveaux indicateurs qualitatifs, pour les lieux culturels et de nouveaux modes de représentations.

Précision : le choix de l’écriture inclusive n’a pas été retenu pour cet ouvrage ; deux chapitres ont donc été modifiés dans la perspective d’une publication aux normes homogènes.

Penser les liens entre les lieux culturels
et les territoires :
l’empreinte civique en question

La notion d’empreinte civique : une approche renouvelée pour penser les relations entre lieux culturels et habitants d’un territoire ?

Anne HERTZOG, Elizabeth AUCLAIR,
CY Cergy Paris Université
Severin GUILLARD,
Université de Picardie Jules Verne

Introduction

La notion d’« empreinte civique » a été travaillée dans le cadre d’une recherche-action engagée en 2018¹ par une équipe de géographes et les équipes de direction de deux scènes nationales soucieuses de renouveler l’approche de l’évaluation du théâtre public. L’équipe de recherche s’est approprié cette

1 La formulation est notamment amenée par Christophe Blandin-Estournet, alors directeur d’une des scènes nationales partenaires de la recherche-action, et discutée lors de la première rencontre de l’équipe en Juillet 2017.

formulation suggérée par le directeur d'une scène nationale et empruntée à Simon Brault, directeur du Conseil des arts du Canada². En effet, elle a été jugée particulièrement pertinente pour repenser une question déjà ancienne, celle des *relations* entre lieux culturels et habitants d'un territoire. Au moment où la recherche débutait, il n'existait pas de définition préalable et stable sur laquelle s'appuyer pour penser « l'empreinte civique » des théâtres. Néanmoins, cette notion possédant une grande force d'évocation et semblant condenser un certain nombre de préoccupations des acteurs culturels, elle est devenue – comme nous l'avons qualifiée collectivement – un « concept-outil », c'est-à-dire une notion permettant l'élaboration d'un questionnement en train de se construire, plus qu'un cadre théorique fixé a priori.

Précisons d'emblée quelle interprétation nous avons proposée à partir de ce travail collectif : l'empreinte civique traduit les effets multidimensionnels (et réciproques) de la présence et de l'action d'une institution culturelle sur les habitants/acteurs d'un territoire. Elle vise à mesurer la manière dont ils se l'approprient et y interagissent, expérimentent et prennent part aux propositions artistiques, et à la façon dont ils font de ces dernières des leviers de transformation individuelle et sociale, de coopération ou de mobilisation collective. Elle explore aussi la façon dont habitants et acteurs impactent à leur tour les dynamiques de l'institution (artistiques, culturelles, organisationnelles, urbaines, etc.).

Évaluer l'empreinte civique d'un lieu culturel c'est donc chercher à évaluer la qualité des relations entre le lieu et les habitants d'un territoire. Plus précisément, c'est mettre à l'épreuve de l'observation et de l'enquête, voire de la mesure, les principes et les valeurs qui sous-tendent les projets des

2 Simon Brault est un acteur culturel influent au Canada, occupant la direction du Conseil des arts du Canada à partir de 2014. En 2019, il est nommé président de la Fédération internationale des conseils des arts et des agences culturelles.

institutions culturelles publiques : par exemple la question de l'hospitalité ou de l'émancipation, à la MC93, celle de l'appropriation ou des démarches collaboratives, à la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos. Être des lieux de mobilisation collective/d'émancipation individuelle, des lieux d'interactions sociales et de sociabilités citadines, ancrés sur leur territoire, ouverts à toutes et à tous : ces valeurs constituent les référentiels du théâtre public aujourd'hui, à la croisée des injonctions politiques (cahiers des charges, labels, etc.) et convictions militantes des acteurs culturels. Et ce, alors même que nombre de recherches montrent la persistance des inégalités d'accès et de fréquentation des institutions culturelles et l'éloignement progressif du théâtre public des classes populaires depuis les années 1980 (Glas, 2023).

Dans ce chapitre, il s'agit d'abord de recontextualiser l'usage de la notion d'empreinte civique en rappelant les enjeux de la recherche-action. Il s'agit ensuite de revenir sur le contenu donné à la notion d'empreinte civique dans ce cadre. Enfin, la présentation de deux projets saisis au prisme de leur empreinte civique, permettra de revenir sur les questions posées et les méthodes d'enquête utilisées. Cette analyse³ renvoie à l'une des manières d'évaluer l'empreinte civique parmi l'éventail des approches proposées dans le cadre de la recherche-action.

³ Cette partie du chapitre est une synthèse de l'étude menée par Séverin Guillard dans le cadre de la recherche-action (Guillard, 2019)

Recontextualiser l’usage de la notion d’empreinte civique : retour sur une recherche-action

La recherche-action : origines et enjeux

La recherche-action a été menée par le Laboratoire PLACES de CY Cergy Paris Université avec la MC93 et la Scène nationale de l’Essonne Agora-Desnos, institutions héritières des politiques de démocratisation culturelle mise en place en France depuis le gouvernement Malraux (Urfalino, 1996). Elle avait pour but de répondre à des questionnements que se posaient ces théâtres concernant l’évaluation des impacts de leurs actions et de leur ancrage dans le territoire. Suite à la nomination de nouvelles équipes de direction, respectivement en 2013 et 2015, ces théâtres avaient en effet mis en place une série d’initiatives pour adapter leur offre artistique et mieux impliquer les habitants dans les projets (inspirées de l’éducation populaire, notamment). En 2018, la notion « d’empreinte civique » semble alors correspondre à ce que les équipes de ces théâtres cherchaient à explorer et à évaluer, notamment par l’élaboration d’indicateurs qualitatifs. L’appel à la collaboration avec des géographes s’explique par l’importance donnée au territoire⁴ dans leurs préoccupations : comment penser le territoire d’une institution culturelle, son ancrage, les effets de sa présence sur un territoire sur le plan urbain, social, citoyen, etc. ?

Au point de départ de cette recherche se trouve donc le constat que cette préoccupation est devenue centrale dans l’action de nombreuses institutions culturelles françaises, à la suite de différentes évolutions. La première est celle des politiques culturelles françaises : dans la continuité des politiques de démocratisation culturelle, les mouvements de déconcentration et de décentralisation entraînent

⁴ Source <https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf/circ?id=40986>.

l'apparition d'un maillage d'institutions, qui doit participer à la diffusion d'une création artistique contemporaine adaptée à des contextes locaux diversifiés. Une deuxième évolution concerne le développement de réflexions autour du rôle que doivent jouer les artistes dans la vie sociale urbaine⁵. Présentes dès le début des politiques culturelles françaises, elles s'approfondissent par la suite avec l'émergence de nouveaux paradigmes comme la démocratie culturelle puis, plus récemment, les droits culturels (Fuchs et al., 2017a) et les projets artistiques et/ou culturels dits « de territoire » (Langeard, 2015). La relation au territoire est centrale dans le cahier des charges des lieux culturels labellisés. Celui des scènes nationales (2011) énonce ainsi : « la considération permanente portée au territoire donné et à sa population dans toutes leurs composantes particulières ». [...] Le territoire de la scène nationale est variable, et il est défini « en fonction de la taille et diversité des partenariats noués autour de chaque scène bénéficiant du label »⁶.

Outre des partenariats nombreux, les scènes nationales mettent en place des projets dans lesquelles implication habitante et ancrage territorial sont centraux, des projets dont les objectifs sont de susciter rencontres et interactions, et de « faire territoire » au-delà de « travailler sur ou avec » un territoire. Ainsi, *Faire Corps, des sensibilités à l'écoute des espaces de vie*, le projet porté par Cédric Fassenet pour les Scènes nationales du Jura est présenté en des termes qui insistent sur le lien, la solidarité et la rencontre :

5 Loin d'être limitées au cas français, ces discussions font écho à celles qui se tiennent dans d'autres pays (Rogers, 2012) : cela se retrouve notamment dans le monde anglophone avec le développement d'un *site-specific theatre*, où l'offre culturelle sort des murs de l'institution pour investir les espaces de la ville (Birch et Tompkins, 2012).

6 Source <https://www.scenes-nationales.fr/le-label>, consulté le 07/11/2022.

Faire Corps (...) vise à interconnecter les femmes et les hommes qui vivent, agissent et créent sur le territoire. Plus qu'un lieu de théâtre, de musique, de cirque, de danse... Les Scènes du Jura invitent à se rencontrer. FAIRE CORPS, c'est être solidaire, soutenir des initiatives, créer de la synergie et impulser une dynamique commune⁷.

Ces lieux développent ainsi des propositions artistiques et des dispositifs de création voulus à l'image du territoire, ou à l'échelle du territoire, reflétant certaines données sociales, expériences vécues ou caractéristiques paysagères à partir de la rencontre avec divers acteurs et habitants. Ces processus créatifs mêlant collecte, enquête et création dans un territoire s'inscrivent dans une conception des scènes nationales comme des « miroirs » de la société, et des lieux de débat et de discussion, des « safe place ». La notion de « cartographie sensible » du territoire est fréquemment mobilisée dans les discours associés à ces dispositifs souvent déployés sur un temps long. Les deux exemples de résidences d'artistes ci-dessous l'illustrent, l'une développée au sein des Scènes nationales du Jura⁸, l'autre portée par l'Empreinte-Scène Nationale Brive-Tulle⁹ :

À partir des témoignages, [le collectif] crée donc une forme théâtrale, parce qu'à la base c'est ça leur projet, pour donner une image, une empreinte de ce qu'ils ont senti sur un territoire donné, etc. Et du coup, c'était super intéressant parce qu'ils se retrouvent

7 Source : <https://www.scenesdujura.com/faire-corps.htm> (consulté le 04/05/2021)

8 Il s'agit du projet *Conjuration* porté par le collectif Eskandar : <https://www.lecollectifeskandar.net/creation/conjuration/>

9 Il s'agit du projet *Les Enchevêtrées* imaginé par Barbara Metais-Chastanier comme « l'élaboration de cartographies sensibles et collectives de la Corrèze, envisagée comme territoire de vies, de mémoires et d'expériences. » source : <https://lesenchevetrees.fr>

avec une espèce de cartographie de la France. (Entretien avec une chargée des publics, Les Scènes nationales du Jura, propos recueillis et cités par Kenza Goudjil, 2021, p. 32)

On l'accompagne sur un gros projet d'ancrage territorial, avec *Les Enchevêtrées*, parce qu'elle s'est questionnée sur la notion d'artiste en résidence sur un territoire. [...] Donc elle part physiquement des deux théâtres et pendant 10 jours elle va marcher sur le territoire et questionner les gens qu'elle rencontre autour d'une thématique. Et ensuite, à son lieu d'arrivée, elle est 10 jours en résidence pour approfondir et travailler avec les habitants du territoire sur cette thématique. Les thématiques qui ont été retenues, c'est l'eau, les problématiques liées à l'agriculture intensive... [...] (Entretien avec une chargée des publics à l'Empreinte-Scène Nationale Brive-Tulle, propos recueillis et cités par Kenza Goudjil, 2021, p. 34)

Deux composantes majeures des cahiers des charges des scènes nationales, la « considération portée au territoire et à sa population », et la « diversité des partenariats noués »¹⁰, sont au cœur de tels projets dont la dimension citoyenne ou civique est également souvent soulignée (Poisson-Cogez, 2016). Au-delà des scènes nationales, d'autres institutions ou collectifs défendent ces conceptions. La déclaration du collectif *On est un Certain Nombre* (co-fondé par Christophe Blandin-Estournet), révélatrice des réflexions qui animent nombre d'acteurs culturels durant les deux dernières décennies, est une illustration de l'invocation fréquente de l'enjeu civique associé aux actions artistiques et culturelles ancrées dans les territoires :

Nous mettons en œuvre des projets artistiques ancrés dans la vie de nos territoires. Nous les élaborons avec des artistes en y associant

10 Voir, à titre d'exemple, la liste complète des personnes diversement impliquées dans un projet comme les Enchevêtrées : <https://lesenchevetrees.fr/2023/02/14/le-grand-prix-la-scene/>

une grande diversité de partenaires institutionnels, d'acteurs associatifs et militants, d'habitants. 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 évoluer¹¹.

C'est ainsi que ces dernières années, on constate une volonté des institutions culturelles de mieux qualifier les relations que les équipements tissent avec leur environnement : cela se traduit par la mobilisation d'une diversité de notions comme « projets situés » (Blandin-Estournet, 2017), « hospitalité », « communs », en passant par celle de « théâtre de la relation », expression forgée par Catherine Blondeau directrice du théâtre du Grand T de Nantes, et largement popularisée depuis le milieu des années 2000 dans le monde du spectacle vivant. Ces derniers exemples traduisent l'intense circulation des catégories discursives contribuant à proposer de nouveaux modèles, au sein du monde professionnel, par différents canaux : site Internet des institutions, véritables vitrines, presse spécialisée, réseaux professionnels et syndicaux (ONDA, SYNDEAC) ou encore rencontres et colloques¹², jalonnant la vie professionnelle des acteurs culturels.

11 Ce groupe informel composé de responsables de structures culturelles engage un processus de réflexion collective à partir de 2008, puis avec l'Office Nationale de Diffusion Artistique en 2011, autour de la question des projets de territoire. La déclaration est diffusée en 2014.

Source : <https://www.pronomades.org/On-est-un-certain-nombre#:~:text=Cette%20d%C3%A9marche%20conduit%20%C3%A0%20modifier,la%20condition%20du%20vivre%20ensemble> .

12 Voir par exemple, la journée d'étude organisée sur le thème « Participation(s) » à la MC93 le 23 février 2019. Comptes-rendus en ligne : <https://www.mc93.com/saison/journee-d-etudes-1>

Si l'ancrage dans le territoire est un enjeu si central dans les institutions culturelles, c'est aussi qu'il est devenu un nouveau critère au regard duquel se fait leur évaluation, dans un contexte où elles doivent de plus en plus rendre des comptes sur l'efficacité de leur action. Cette dimension s'est traduite par des textes de lois qui ont affirmé le rôle que les institutions publiques devaient avoir pour les populations locales, comme l'inscription des « droits culturels » dans les lois NOTRe et CAP (2015 et 2016).

L'évaluation de l'action des institutions culturelles se limite souvent à des approches quantitatives¹³, axées autour du nombre de spectateurs fréquentant les lieux. Pourtant, les observations menées à la MC93 et à la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos, ont permis de voir comment les équipes n'envisageaient pas le succès de leur action uniquement sous cet angle : il se manifestait aussi dans un ensemble de retours individuels, où les spectateurs annonçaient à quel point ils avaient été bouleversés par un spectacle, qui les touchait au regard de leur expérience de vie. Ces retours, rejoignant les constats formulés par certains experts¹⁴, ont confirmé l'intérêt de se tourner vers d'autres indicateurs, plus qualitatifs, pour évaluer cette dimension, et de reformuler les objectifs mêmes de l'évaluation.

*La MC93 et la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos :
deux lieux culturels aux enjeux complémentaires*

Situées toutes deux en banlieue parisienne, ces deux scènes nationales ont des points communs et des différences

13 Voir les chapitres de Mikol, Wallon, Auclair et Hertzog.

14 Par exemple, Laurent Fleury : « l'introduction au sein des politiques culturelles de logiques importées du monde de la finance : l'imposition de la rentabilité et l'évaluation réduite au quantitatif - alors que l'art et la culture instaurent avec les individus un rapport de type symbolique et émancipateur. » (Fleury, 2015).

qui concernent à la fois leur situation géographique, leur implantation dans l’espace urbain, leur histoire et leur organisation.

La MC93 et la Scène nationale de l’Essonne sont d’abord situées dans des communes, Bobigny et Évry, qui possèdent un profil similaire. En plus d’être la préfecture de leur département respectif, ces deux villes ont un nombre d’habitants relativement semblable (52 337 habitants pour Bobigny et 54 663 pour Évry¹⁵ en 2016). Elles partagent en outre de nombreuses caractéristiques dans leur profil social (parmi lesquelles on retrouve une forte proportion de populations jeunes, d’immigrés, et de classes populaires¹⁶) et urbanistique (avec notamment une part importante de grands ensembles).

L’implantation des théâtres au sein de la ville, en revanche, présente certaines différences. Ouvert dans les années 1970, le théâtre de l’Agora est une infrastructure construite dans le cadre de la ville nouvelle d’Évry. Il constitue un élément d’un centre-ville structuré autour d’un ensemble fermé, incluant espaces commerciaux (le centre commercial d’Évry 2) et lieux culturels. Depuis 2018, ce théâtre a fusionné avec le Centre Robert Desnos, situé à Ris-Orangis, faisant de la Scène nationale de l’Essonne un ensemble composé de deux sites à articuler.

À Bobigny, la Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (MC93) est aujourd’hui localisée sur une des artères principales de la ville, le boulevard Lénine. Fondée en 1974 à

15 La commune d’Évry a fusionné au 1^{er} janvier 2019 avec celle de Courcouronnes.

16 Les données de l’INSEE indiquent qu’en 2016 plus de 50% de la population d’Évry et de Bobigny avait moins de 29 ans (55,8% pour Bobigny et 58,81% pour Évry), et plus de 25% de la population était immigrée (25,3% à Évry, et 37% à Bobigny). Les classes populaires (ouvriers et employés) constituaient également 39% de la population à Bobigny en 2016 et 53,6% à Évry en 2015.

Aubervilliers, dans le cadre de la politique de décentralisation culturelle initiée par André Malraux, elle s'est installée à Bobigny à partir de 1980. Conçu pour cette occasion, ce théâtre a connu plusieurs rénovations en 1999, en 2005 et entre 2014 et 2017.

S'ils s'inscrivent donc dans une longue histoire, la Scène nationale de l'Essonne et la MC93 ont connu des renouvellements avec l'arrivée, à quelques années d'intervalle, de nouvelles directions soucieuses de développer un ensemble de conceptions, d'actions et de pratiques du projet artistique et théâtral par lesquelles la relation au territoire et aux habitants dans leur diversité est particulièrement travaillée. Nommé à la tête du théâtre de l'Agora en 2013, Christophe Blandin-Estournet¹⁷ y développe l'idée d'un « projet situé », caractérisé par une interaction entre le projet du théâtre et son contexte d'implantation dans l'esprit de ses réflexions antérieures (Blandin-Estournet, 2017). À Bobigny, l'arrivée d'Hortense Archambault en 2015 s'accompagne de la mise en place de la « Fabrique d'expérience », dispositif regroupant différents types de projets : des projets artistiques participatifs (à l'image de Gala de Jérôme Bel), des projets de création « territorialisés », fondés sur des processus d'immersion, d'exploration du territoire et de rencontres avec ses habitants, visant à instaurer des rapports égalitaires entre partenaires, enfin, des projets n'impliquant pas forcément des artistes mais permettant de mettre en relation diverses catégories de personnes du territoire : « spectateurs compagnons », Comité des usagers du hall ou encore « Conseil des jeunes » (voir infra). Ces projets « ont en commun la question de l'art et impliquent un territoire, des populations, des personnes [...] afin de faire en sorte que ces expériences soient partagées par

17 À son départ en retraite, en 2023, il est remplacé comme directeur par Matthias Tronqual.

des gens très différents » (extrait d'un entretien avec Hortense Archambault, cité par Fuchs, 2017b).

« L'empreinte civique » : exploration d'un concept-outil en adéquation avec les projets des deux scènes nationales

Avant de présenter le contenu de la notion d'empreinte civique défini par l'équipe de la recherche-action, cette partie rappelle l'usage croissant de la notion d'empreinte depuis quelques années. Cela permet de réfléchir à la pertinence de sa transposition dans le champ des politiques publiques de la culture, et d'éclairer l'interprétation qui en est donnée ici.

L'usage croissant de la notion d'empreinte dans les études territoriales et le champ culturel

La notion d'empreinte est en usage dans différents champs et disciplines, de l'écologie, l'économie, le management/marketing d'entreprise en passant par l'archéologie. Depuis l'invention du concept *d'empreinte écologique*¹⁸ ces usages n'ont cessé de s'intensifier et de se diversifier. La généralisation de la notion d'« empreinte territoriale » dans les recherches en économie, en management ou en analyse spatiale depuis le début des années 2000 exprime le renouveau des problématiques associées à l'attractivité (Léon, Sauvin, 2010) et à l'inscription spatiale des activités des firmes (Mendez, Mercier, 2005). L'empreinte peut aussi traduire l'idée d'impact (multidimensionnel), d'influence ou de contribution aux dynamiques d'un territoire (Lalancette, 2019). Dans le monde de l'entreprise, la notion d'empreinte territoriale renvoie aux

18 Par Mathis Wackernagel et William Rees dans les années 1990 afin « de mesurer le poids réel sur la Terre de l'entreprise humaine ».

différentes modalités d'engagement des firmes¹⁹ en faveur d'un territoire, en lien avec les démarches RSE/RSO.

Dans un sens un peu différent, la notion d'empreinte territoriale est aussi utilisée pour traduire l'influence d'un contexte sur le « profil » de certaines activités « a-territoriales, en réalité fortement *empreintes* par leur inscription dans des territoires » comme le suggère Béatrice Milard au sujet des formations universitaires (Milard, 2003). On retrouve le même sens de la notion d'empreinte « territoriale et culturelle » dans l'usage qu'en proposent Faugère et Costa (2018) pour décrire la spécificité locale des peintures rupestres du Salvador.

La notion d'empreinte (territoriale) suppose une temporalité longue et un impact durable imprimant une marque (parfois matérielle et visible) dans les formes d'organisation sociale et spatiale ou pesant durablement dans la vie collective et les trajectoires individuelles.

Ces exemples d'usages de la notion d'« empreinte » sous-tendent dans nombre de domaines l'idée d'une mesure ou d'une évaluation des impacts multidimensionnels (impact environnemental, social, sociétal d'une entreprise, d'une activité ou d'une pratique) sur un territoire ou, à l'inverse, d'un territoire sur une activité ou une pratique localisée.

La notion d'empreinte territoriale a récemment fait son entrée dans le champ des études culturelles comme le montre le programme de recherche *So Fest!* consacré à « l'empreinte sociale et territoriale » des festivals. Cette étude récente « cherche à connaître les effets durables des festivals du spectacle vivant sur les territoires et la société, au-delà de leur contribution artistique » et questionne « le substrat fertile pour enrichir les territoires d'apports distinctifs » généré par

19 Voir par exemple la manière dont Sanofi présente son empreinte territoriale en région lyonnaise, entendue comme impact économique, social et environnemental en lien avec sa démarche RSE <https://www.sanofi.fr/dam/jcr:bc499d11-0796-41b9-baf5-5dbf0d84936a/brochure-lyon-fr.pdf> (consulté en 2023).

les festivals, de même que leur « utilité sociale ». Il s'agit encore de « regarder autrement cette dimension territoriale, afin de la replacer dans des écosystèmes où le rôle des festivals s'est considérablement transformé » (Djakouane, Négrier, 2020). Citons également certaines approches portant sur l'empreinte territoriale d'itinéraires culturels (Lagarde, Panegos, Rayssac, 2021) ou les récentes approches théoriques proposées par Basile Michel (Michel, 2022 et dans cet ouvrage).

Enfin, dans le contexte de crise climatique la dimension écologique et environnementale de l'empreinte des activités et équipements culturels prend une importance croissante dans la recherche, l'expertise et les réflexions des acteurs culturels. Les notions d'empreinte environnementale ou sociétale traduisent alors l'impact écologique des projets artistiques et culturels, qu'il s'agit de mesurer (Lutrand, 2020), de décrire et d'analyser tout en repensant modèles et pratiques culturelles hérités face à l'urgence de la transition environnementale et sociale, dans la continuité des réflexions nombreuses déjà sur le lien culture et durabilité.

Les usages de la notion d'empreinte sont indissociables des questionnements qui animent les sociétés contemporaines dans leurs relations au monde et ce qu'elles considèrent comme les grands enjeux du futur : enjeux écologiques, persistance des inégalités et des phénomènes de fragmentations sociospatiales, rôle de l'art dans la société, enjeux civiques et démocratiques.

La dimension « civique » de l'empreinte : expression d'une vision politique du théâtre

Chercher à évaluer l'empreinte civique c'est intégrer à l'évaluation certaines dimensions des projets des scènes nationales généralement périphérisées par les procédures et techniques d'évaluation classiques, alors qu'elles occupent une place centrale dans les pratiques, l'engagement professionnel

et artistique et les discours des équipes. Intégrer ces « expériences civiques » à l'évaluation, c'est rendre légitimes des pratiques souvent reléguées au rang « d'expérimentations à la marge » ; c'est donc inciter à ce que les partenaires publics les prennent en considération ; c'est, enfin, les intégrer pleinement comme des dimensions fondamentales des projets des scènes nationales, et plus largement des politiques culturelles. Ainsi la « Fabrique d'expérience » est présentée comme une dimension fondamentale du projet de la MC 93 ; elle est très visible dans sa communication (web, *Carnets*), structure le travail des équipes de manière transversale, est financée spécifiquement, et marque même de son empreinte l'organisation spatiale de l'équipement culturel (conception du hall). À Évry, les « projets situés » constituent une matrice de l'activité du théâtre et, au-delà, de la manière dont l'équipe travaille avec le territoire, à travers diverses formes d'engagements et de collaborations.

La recherche-action s'inscrit ainsi dans une conception particulièrement engagée et militante de l'art et des projets artistiques. Avec la mobilisation de la notion d'empreinte *civique*, c'est donc le rôle politique du théâtre public sur un territoire qui est observé : sans éluder les questions d'impacts environnemental ou économique, l'équipe de recherche a placé l'enjeu de l'évaluation de l'empreinte civique à un autre endroit. Avant tout dans la capacité des théâtres à *créer du lien* (faire ensemble, être ensemble) sur un territoire, et à être des lieux d'implication, de mobilisation et d'émancipation pour les citoyens, dans l'esprit de la définition même des missions assignées aux théâtres publics, et aux scènes nationales en particulier.

Contenu donné à la notion d'empreinte civique dans le cadre de la recherche-action

- L'empreinte civique traduit d'abord le rôle et la place de l'institution culturelle en tant qu'équipement, dans l'expérience citadine des habitants. L'évaluer revient à observer et mesurer la capacité des institutions culturelles en tant que lieux, à être des espaces de citoyenneté, d'interactions sociales et d'hospitalité.

En tant qu'équipement, un théâtre marque de sa présence l'espace urbain : son architecture plus ou moins visible dans le paysage constitue un repère dans la ville, et marque l'ambiance d'un quartier. Il s'agit alors de voir comment habitants et citoyens en font l'expérience, quelle place ces lieux occupent dans leur quotidien, leurs pratiques citadines, leurs trajectoires de mobilités. Il s'agit de saisir les effets barrières et franchissement des portes des théâtres, pour mesurer l'ouverture de ces derniers sur leur environnement sociospatial, leur accessibilité, leur visibilité/invisibilité. Il s'agit de voir comment se construit la proximité au théâtre, et quels sont les leviers (artistiques, culturels, sociaux) de cette proximité.

La recherche-action a notamment abordé cet aspect à travers la mise en œuvre d'un protocole de recherche et d'évaluation utilisant des cartes mentales (voir chapitre de Séverin Guillard).

- L'empreinte civique traduit ensuite le rôle et la place de l'institution culturelle en tant que lieu d'inclusion, de mixité (sociale, raciale, intergénérationnelle, genrée) et de déségrégation.

L'expression « empreinte civique » qui résonne avec des notions comme celles de « droits civiques », renvoie à un imaginaire associé aux mouvements des droits civiques, aux « nouveaux mouvements sociaux », donc à la question de la

reconnaissance des droits des minorités et plus largement de tous les citoyens d'un pays, aux idées d'inclusion et de diversité. Les notions de métissage, de mixité et d'inclusion sont au cœur du questionnement suscité par l'évaluation de l'empreinte civique : il s'agit alors de voir en quoi le théâtre est un lieu de déségrégation (sociale, ethnique...) dans des villes de plus en plus fragmentées.

Il s'agit de questionner les dynamiques d'appropriation d'un lieu culturel, autant que le sentiment d'exclusion développé à son égard. L'évaluation de l'empreinte civique consiste ainsi à observer en quoi l'action des théâtres permet à des acteurs issus de mondes différents d'interagir, d'être interconnectés ou seulement de cohabiter : l'empreinte civique traduit la capacité des théâtres à « faire territoire ». Il s'agit de voir en quoi les projets territorialisés permettent d'impliquer l'ensemble des populations d'un territoire dans leur diversité ; en quoi ils invisibilisent des communautés, ou marginalisent des espaces.

Le protocole d'évaluation participative mis en œuvre au cours de la recherche-action a notamment permis d'éclairer ces aspects. Par ailleurs, la cartographie expérimentale d'une résidence artistique territorialisée a eu pour objectif de rendre visible l'ancrage d'un théâtre dans la ville et les relations partenariales connectant les différents participants (voir chapitre de Hertzog et Cazeaux).

- L'empreinte civique traduit également le rôle et la place de l'institution culturelle en tant que lieu de participation, d'implication et d'engagement citoyen. L'évaluation de l'empreinte civique conduit à mesurer la capacité des lieux culturels à être des espaces d'émancipation et de mobilisation.

Il s'agit d'évaluer la dimension civique de l'expérience artistique proposée par les théâtres, en questionnant notamment la manière dont « organisations et individus

prennent part à la réflexion sur la société où ils vivent » (voir *supra*). Il s'agit de voir en quoi la participation à des actions menées par une institution culturelle peut être un levier de transformation individuelle et collective; en quoi prendre part à des projets culturels transforme la relation à l'art, à la pratique artistique, au théâtre et à ses normes; et plus généralement, quels genres d'effets ou d'impacts sont produits par la fréquentation d'un lieu culturel ou la participation aux actions déployées par l'institution.

Différents volets de la recherche-action se sont emparés de ces questionnements avec des approches variées : que ce soit dans le cadre de l'élaboration d'une base de données pour mesurer la qualité des relations partenariales des scènes nationales avec leur territoire, ou des enquêtes qualitatives sur des dispositifs impliquant des habitants du territoire comme ceux qui sont présentés dans la troisième partie de ce chapitre.

- L'empreinte civique traduit enfin la justesse des réponses que peut apporter un théâtre aux attentes des acteurs/habitants d'un territoire, dans la diversité de leurs subjectivités. Évaluer l'empreinte civique conduit alors à saisir la capacité des institutions culturelles à être des lieux reflétant non pas les attentes supposées d'un « public situé » selon un système d'assignations (sociales, territoriales, raciales, communautaires...) mais ouverts à la co-élaboration de projets, à la transformation des rapports entre partenaires (plus égalitaires et horizontaux), à l'expression et à la considération de problématiques localisées, des préoccupations habitantes et des droits (culturels) des citoyens.

Ainsi, l'empreinte civique des théâtres traduit aussi l'influence de l'environnement sociospatial sur le projet théâtral lui-même; en quoi ce dernier est-il impacté, influencé, ajusté à travers la relation qui se noue entre le théâtre et son

territoire. Il s'agit alors de voir en quoi les projets sont-ils articulés – ou « perméables » – aux données (perçues) des environnements sociospatiaux spécifiques de leurs territoires d'implantation. En quoi, pour suivre Béatrice Milard, les projets des scènes nationales portent-ils l'empreinte de leurs territoires d'implantation, par exemple à travers l'évaluation de la diversité du public ou l'existence d'un « répertoire artistique situé » (Hortense Archambault). Dans le cas d'Évry et de Bobigny, cela conduit notamment les équipes à penser des projets en adéquation avec un territoire de « banlieue » – catégorie qu'elles manient, avec des représentations associées à ce terme (diversité culturelle, territoires altérisés, minorités racisées, jeunesse de la population...), qui sont leurs représentations propres ou celles produites par d'autres acteurs (artistes, médias, etc.).

Cette dimension de l'empreinte civique a été un sujet de réflexion particulièrement abordé au cours des ateliers participatifs organisés dans le cadre de la recherche. L'enquête menée sur deux dispositifs dédiés à la jeunesse a aussi permis d'aborder cette question, qui traverse l'ensemble des réflexions des équipes des scènes nationales.

Deux dispositifs culturels examinés par le prisme de leur empreinte civique

Cette troisième partie revient sur un travail d'observation et d'analyse de deux dispositifs au sein des deux scènes nationales, afin d'évaluer leur empreinte civique. Il s'agit de deux projets orientés vers des populations « jeunes » : le Conseil des Jeunes, à la MC93, et Tous Programmateurs, à la Scène nationale de l'Essonne. Destiné à des jeunes entre 16 et 20 ans originaires de Seine-Saint-Denis, le Conseil des Jeunes est décrit comme un « dispositif de sensibilisation innovant

[...] à la culture²⁰ », qui doit permettre aux adolescents impliqués de devenir des « ambassadeurs de la MC93 auprès de leur génération²¹ ». Dans la pratique, il se structure autour de missions de communication et de médiation culturelle qui se traduisent, au moment de l'enquête, par la publication de vidéos de critique de spectacles et d'interviews d'artistes, et l'organisation d'avant-spectacles et de plateaux médias durant la saison.

De son côté, le projet Tous Programmeurs propose chaque année à un groupe d'enfants de 8 à 12 ans de devenir des « jeunes programmeurs²² » en choisissant un spectacle qui sera intégré la saison d'après à la programmation de la Scène nationale de l'Essonne. Il est mené avec des jeunes inscrits dans des centres sociaux ou des MJC situés à Courcouronnes et Ris-Orangis.

Mobilisant un petit nombre de participants (entre 7 et 15 chacun), et effectués à côté de l'activité de programmation, ces projets pourraient sembler accessoires dans l'action des structures. Pourtant, ils sont présentés comme des éléments emblématiques de la démarche des équipes²³. Ni vraiment des projets artistiques, ni complètement projets d'action culturelle, ils illustrent en effet de « nouveaux rapports entre l'art et la question sociale » par lesquels les théâtres tentent de faire émerger de nouveaux rapports entre les théâtres et les habitants (Langeard, 2015). En outre, dans un contexte où les moins de 29 ans constituent plus de la moitié de la population totale d'Évry et de Bobigny, ils sont considérés comme

20 « Le Conseil des jeunes de la MC93 », Rapport final du projet soutenu par la fondation SNCF, décembre 2018

21 *La Fabrique d'Expérience*. Dossier de présentation, non daté, p.6

22 Brochure de la saison 2018-2019, p.172

23 Ils figurent tous les deux en bonne place dans les brochures de saison ou les bilans d'activités des théâtres, et sont régulièrement évoqués comme exemples durant les entretiens avec les équipes.

un élément crucial pour « créer des projets en cohérence territoriale » (Blandin-Estournet *in* Planson, 2019).

Afin de questionner l'empreinte civique de ces projets, l'enquête a analysé les différentes phases de leur mise en place (leur conception, leur réalisation, leur réception), en procédant à des entretiens avec l'ensemble des personnes impliquées, et à des observations de leurs différents temps forts. À l'instar des travaux effectués sur les mondes de l'art (Becker, 2006), cette recherche a accordé une attention particulière à la diversité des personnes impliquées (équipes des théâtres, partenaires ou artistes-intervenants, jeunes et entourage...), en montrant le rôle que les projets pouvaient avoir sur la transformation de leurs manières de faire, de leurs trajectoires et de leurs modalités de coopération. Cette évaluation a ainsi montré comment, à différents niveaux, ces projets jouent un rôle important dans la relation qui se tisse entre les théâtres et leur territoire, et sa transformation.

Une « empreinte civique » déclinée en stratégies

L'étude de ces projets a d'abord mis en évidence l'existence de stratégies propres à chaque théâtre pour s'inscrire sur leur territoire, et servir les besoins de ses habitants. Les échanges menés par ailleurs avec les théâtres avaient déjà permis de voir comment les deux lieux ne privilégiaient pas tout à fait la même approche²⁴ : alors que la MC93 cherchait à promouvoir l'équipement comme un lieu d'hospitalité, à même d'accueillir une diversité de populations, la Scène nationale de l'Essonne avait plutôt la volonté d'étendre son action au-delà des murs du théâtre, en mettant en place des partenariats avec des structures aux alentours. L'étude des projets témoigne de la

24 Pour plus de détails sur ce plan, voir les chapitres de Séverin Guillard et de Anne Hertzog dans cet ouvrage.

manière dont ces démarches se déclinent dans l'action des équipes.

Le Conseil des Jeunes traduit en actes l'idée du théâtre comme lieu d'hospitalité, en faisant émerger un groupe qui doit progressivement se structurer de manière autonome. Cette démarche se retrouve dans le fonctionnement du projet. Les tâches du Conseil des Jeunes ne sont pas définies en amont : elles sont le résultat de discussions qui se tiennent lors de réunions bimensuelles, et peuvent évoluer en fonction des envies des jeunes. En revanche, la mise en place de ces activités fait l'objet d'un encadrement important, par le biais d'un artiste-intervenant et d'une chargée des relations avec le public afin, comme le déclare cette dernière, d'« aider [les jeunes] à faire ce qu'[ils] veu[lent] faire ».

Dans le cas de Tous Programmateurs, les objectifs ont été définis en amont : sa mise en place est en effet liée à des échanges qui se sont tenus au préalable entre l'équipe du théâtre et les partenaires impliqués dans le projet. Le projet se décompose ainsi en plusieurs temps fixes : une visite d'un des théâtres de la scène nationale où les jeunes sont informés du projet ; des sorties dans d'autres théâtres pour aller voir trois spectacles présélectionnés par l'équipe ; une réunion pour choisir le spectacle ; et enfin une présentation par les enfants de leur choix auprès du public, lors de la présentation de saison et de la représentation.

Néanmoins, le cadre reste souple, et l'administrateur de la scène nationale explique qu'ils « continue[nt] à ajuster les choses » au fil du projet : cette démarche témoigne de la volonté de prendre en compte les contraintes des partenaires, qui ne sont pas nécessairement celles d'une institution culturelle, afin d'adapter le projet au contexte dans lequel il prend place.

Des transformations dans les relations entre acteurs

L'étude des projets a aussi mis en lumière leur rôle dans la transformation des relations entre les théâtres et les acteurs du territoire. En mettant en lien les théâtres avec d'autres structures, ces projets ont initié un échange qui sert de base à d'autres collaborations avec ces acteurs. Le directeur adjoint du centre social de Courcouronnes, qui a accompagné le projet Tous Programmeurs juge ainsi que le projet a « facilité [...] le fait que, quand [la chargée des relations avec le public de la Seine Nationale de l'Essonne] me propose un spectacle hors les murs, je lui dise oui quasi tout de suite. Car il y a de la confiance, et je sais qu'ils ne sont pas complètement à l'ouest par rapport à ce que les gens ont envie de voir ».

Les projets ont aussi renforcé les liens entre le théâtre et certains habitants. La mobilisation de jeunes contribue en effet à véhiculer une nouvelle image des théâtres et de ses spectacles auprès de certaines populations. C'est ainsi que les vidéos produites par le Conseil des Jeunes sont régulièrement utilisées par les chargés de relations avec le public de la MC93 lors de leurs interventions dans des collèges. À la Scène nationale de l'Essonne, le projet Tous Programmeurs aide aussi à la promotion de spectacles auprès de parents ou d'enseignants. Une chargée des relations avec le public explique ainsi qu'« un spectacle pour des enfants programmé par des enfants, c'est un argument de com' très efficace. [...] C'est un gage de "ah ouais, je peux emmener des enfants de cet âge-là, parce que ça a été choisi par des enfants de cet âge-là" ».

Plus directement, les projets peuvent transformer la perception du théâtre chez les personnes qui gravitent autour des jeunes impliqués. Cet effet d'entraînement est particulièrement perceptible dans le Conseil des Jeunes : au fil de leur investissement dans le dispositif, les jeunes se muent en ambassadeurs du théâtre auprès de leur famille ou leurs

amis. Certains ont décrit cette situation comme les mettant parfois en porte à faux vis-à-vis de leur milieu d'origine, quand leur entourage est peu familiarisé avec le théâtre. Cependant, ils expliquent comment, au fil des conversations avec leurs proches, ils arrivent peu à peu à faire comprendre l'intérêt des spectacles qui s'y déroulent, et à combattre leur réticence à venir à la MC93.

Des inflexions dans les trajectoires et les manières de faire

En établissant de nouvelles relations entre l'équipe des théâtres et différents acteurs du territoire, les projets peuvent ainsi provoquer de petites inflexions chez chacun d'entre eux.

Ces projets font d'abord évoluer certaines pratiques des équipes des théâtres. Investissant le champ de la médiation culturelle pour le Conseil des Jeunes et de la programmation pour Tous Programmateurs, ils bousculent la façon dont ces activités se déroulent au sein d'un lieu culturel. Il peut s'agir par exemple de certains choix effectués par les équipes pour leur action. Ainsi, afin de faciliter la fréquentation de la Scène nationale de l'Essonne, l'équipe avait décidé de privilégier des petites formes, ne durant pas plus d'une heure. Pourtant, une année, les jeunes ont porté leur choix sur un spectacle de grande ampleur durant près de 3 heures, nécessitant des ajustements par rapport au fonctionnement habituel.

Ces projets contribuent également à mettre en contact les équipes avec d'autres modes de jugement des spectacles, qui les interrogent sur la manière dont ils envisagent les goûts des habitants du territoire. C'est ce qu'évoque, à la MC93, la chargée des relations avec le public qui s'est rendue avec le Conseil des Jeunes à un spectacle diffusé dans une grande salle parisienne, et programmé par la suite dans sa structure : elle explique que, durant la représentation, elle s'était sentie mal à l'aise vis-à-vis d'un spectacle qui véhiculait, selon elle, des clichés racistes, en raison notamment d'une performance

incluant un *blackface*. Elle fut cependant surprise lorsqu'elle entendit que les jeunes avaient adoré le spectacle, ceux-ci jugeant au contraire que dans le contexte de cette pièce, cette performance permettait d'aborder frontalement la question du racisme. C'est ainsi qu'ils décidèrent, en accompagnement de la représentation à Bobigny, de mettre en place un avant-spectacle incluant un débat intitulé « le blackface, racisme ou humour? », ainsi qu'une parodie de test de nationalité française.

Loin d'affecter uniquement les équipes des théâtres, ces impacts se retrouvent aussi du côté des personnes impliquées, où ils diffèrent en fonction des projets. Dans le cas de Tous Programmateurs, les entretiens et les observations montrent comment le projet contribue à une familiarisation des enfants avec le monde du théâtre et ses normes. En leur proposant de devenir des « spectateurs-programmateurs », le projet les amène à voir différents types de spectacles, dans des contextes variés (théâtres de plus ou moins grande taille, à Paris ou en banlieue), et à développer un regard critique sur ces représentations. La réunion visant à choisir le spectacle à programmer va même plus loin dans leur autonomisation, en les mettant en position d'experts.

Ce processus est d'autant plus important que ce dispositif est souvent articulé, du côté des familles, à une trajectoire sociale spécifique. Les parents des enfants impliqués, interrogés lors des entretiens, appartiennent pour beaucoup aux classes populaires et ont connu une trajectoire d'immigration. Dans ce cadre, l'investissement de leur enfant dans un projet lié au théâtre est envisagé comme un moyen de les prémunir contre certaines difficultés auxquelles ils ont été confrontés. Un parent explique :

Pour moi, le théâtre c'est la base de beaucoup de choses dans la vie. Déjà, elle [sa fille] fixe un objectif, elle fixe une stratégie, elle rentre dans l'activité, et après y a un contrôle derrière pour voir si

on a atteint l'objectif. [...] ça demande une réflexion, un travail. Parce qu'en fait, moi ce que je veux tirer d'elle... Parce qu'il y a des choses qu'on n'a pas faites dans notre vie. Moi je suis quelqu'un qui vient du bled, ça fait pas longtemps. On a étudié un petit peu mais pas longtemps, donc on a un manque dans notre vie. Et j'aimerais bien qu'à cause de ce manque-là, elle ne tombe pas dans ce que j'ai fait.

Il semble donc que la majorité des parents correspond à un public particulier : ceux qui, bien qu'issus des classes populaires, utilisent les activités culturelles comme un outil pour la progression sociale future de leur enfant. Dans ce contexte, l'investissement dans Tous Programmateurs joue un rôle similaire et complémentaire à d'autres actions culturelles ou sportives menées sur le territoire, parfois investies par les frères et sœurs²⁵.

De fait, les observations effectuées montrent que les projets ont des impacts sur les enfants qui dépassent la simple initiation aux codes du théâtre. Tout en stimulant l'imagination des enfants, les spectacles sont un élément qu'ils connectent avec leur vécu. À la sortie d'un spectacle en théâtre d'ombres, qui racontait l'histoire d'un enfant en prise avec ses cauchemars, un enfant du projet commença par exemple à raconter les siens, tout en expliquant qu'il n'en parlait jamais. Au-delà des spectacles, les sorties effectuées dans différents endroits de l'Île-de-France proposent une découverte de nouveaux espaces géographiques qui laisse une empreinte sur les enfants. Enfin, la fréquentation de différents théâtres contribue à amoindrir la constitution de barrières symboliques vis-à-vis de ces lieux chez les enfants. Ainsi, lors d'une sortie, lorsqu'il fut demandé à une des

25 Cette fonction renvoie à un rôle associé aux activités culturelles légitimes dans certaines banlieues populaires de région parisienne, qui a pu être identifié dans d'autres travaux (voir par exemple, sur les conservatoires de musique, Gourland, 2021).

enfants si elle avait trouvé le lieu « impressionnant », celle-ci répondit : « mais un théâtre, c'est comme un cinéma. Ils ont juste enlevé l'écran et c'est tout ».

Chez les parents aussi, le projet entraîne des évolutions dans leur rapport à l'institution culturelle. Ainsi, lorsqu'il lui est demandé à l'un des parents s'il va regarder la programmation du théâtre de l'année prochaine, il explique : « la programmation, non. Peut-être, s'il [notre enfant] est intéressé par une pièce oui. Mais je sais pas. Je ne suis pas très théâtre moi à la base mais... Mais peut-être, c'est une idée, c'est très bien. On va essayer peut-être ça, on va voir ».

À la MC93, les jeunes impliqués dans le Conseil ne s'alignent pas sur le même profil : plus âgés, ils manifestaient déjà pour la plupart une sensibilité pour certaines pratiques de consommation culturelle, dans ses formes plus ou moins légitimes (lecture, musique, cinéma...). S'ils n'avaient pas tous un intérêt pour le théâtre, beaucoup ont suivi des options artistiques au lycée, notamment celles menées en lien avec la MC93. De par sa situation plus en aval dans la trajectoire des personnes impliquées, le Conseil des Jeunes apparaît donc comme un maillon dans une série de dispositifs mis en place par le théâtre pour accompagner les populations du territoire à différentes étapes de leur vie.

Si le Conseil des Jeunes ne joue pas vraiment un rôle d'accès à la culture pour des jeunes qui en sont éloignés, il n'est pas pour autant dénué d'effets. Tout d'abord, il renforce ici aussi la familiarisation avec certaines pratiques culturelles. Au fil de l'investissement dans le Conseil, c'est toute une formation aux conventions du théâtre et au goût théâtral qui se met en place : les discussions sur les spectacles, la préparation d'interviews des artistes ou des metteurs en scène sont autant de moments durant lesquels la chargée des relations avec le public et l'artiste intervenant accompagnent les jeunes à la formalisation et à l'expression de leurs goûts.

Cette dimension est d'autant plus importante au regard des origines et trajectoires sociales des jeunes. Si les parents de la plupart d'entre eux ne sont pas issus au départ des classes populaires (un parent était diplomate en Guinée-Bissau, un autre était député en Centrafrique), beaucoup ont connu une dégradation de leur statut suite à une trajectoire d'immigration, en ne trouvant pas de travail à la hauteur de leur qualification. Dans ce cadre, la participation au Conseil des Jeunes permet à leurs enfants de compenser cette perte, en s'inscrivant dans une structure de la culture légitime.

Le dispositif de la MC93 apparaît aussi comme une passerelle pour entrer dans un monde du théâtre qui leur semble peu ouvert à eux, en raison des discriminations qu'ils pourraient y subir. Une des jeunes évoque ainsi comment, en tant que femme noire, elle « redoutait » d'aller au théâtre (« Je pense que la chose que je redoutais le plus, c'était de rencontrer [...] un type de public qui va se penser plus digne, plus apte à être au théâtre que toi. Il va te regarder de haut, j'ai déjà vu ça, que ce soit à cause de ta couleur, de ta religion... »). Elle explique alors que le dispositif a été pour elle un moyen de dépasser ces difficultés :

En fait il y a un très beau mélange dans le conseil des jeunes. Ça fait qu'on a sans doute dû faire face, chacun, aux inégalités sociales, à des discriminations. [...] On a cette conscience de ça et du coup on fait très attention à ce que l'on dit entre nous. [...] Si une nouvelle personne arrive, on ne va pas la faire chier parce qu'elle a un voile. On rigole tous entre nous, et s'il y a une inégalité, une discrimination, je l'ai pas encore ressentie.

C'est ainsi que, au-delà de la seule ouverture au théâtre, le Conseil des Jeunes contribue à des dynamiques d'affirmation de soi, y compris lorsqu'ils rencontrent des personnes plus familiarisées qu'eux avec le monde du théâtre public. La chargée des relations avec le public explique comment cette

dimension s'est retrouvée lors d'une rencontre entre le Conseil et un groupe similaire lié au Théâtre de la Colline. Si le dernier groupe réunissait des jeunes particulièrement habitués au théâtre, une des participantes ayant même déclaré qu'elle en était à son trentième spectacle de l'année, ceux-ci n'en furent pas moins impressionnés par la maîtrise des outils vidéo des membres du Conseil. Lorsqu'un participant demanda comment ils étaient arrivés à ce niveau, un des jeunes aurait alors répondu : « non mais t'inquiète, on va t'apprendre ».

Les jeunes témoignent ainsi de la manière dont le Conseil a pu être un support pour leurs stratégies sur le plus long terme, notamment dans leur trajectoire scolaire et professionnelle. Cet appui a pu prendre la forme d'un soutien psychologique (par exemple autour d'une des membres qui envisageait de candidater à Sciences Po) ou pratique (des conseils de la part de l'artiste-intervenant pour un jeune voulant s'inscrire dans une école de cinéma). La MC93 a également pu être un lieu dans lequel certains ont pu trouver des débouchés professionnels via un service civique. Enfin, le Conseil des Jeunes est une carte de visite qu'ils utilisent lorsqu'ils cherchent du travail dans d'autres structures. En plus d'être une expérience à valoriser, celle-ci leur apporte un bagage culturel qu'ils peuvent maintenant mobiliser. L'un d'entre eux explique :

[Le Conseil des Jeunes,] c'est dans mon CV, et [...] on m'a demandé : « ah qu'est-ce que c'est ? ». [...] Et on avait vu une pièce en commun, pas à la MC mais c'était la même troupe. Et c'est parti en discussion sur leur approche du théâtre. [...] C'est le point fort de la culture, c'est que ce n'est utile nulle part mais ça enrichit tous les aspects de ta vie.

Conclusion

La notion d’empreinte civique a été proposée dans le cadre de la recherche-action par les directions des deux scènes nationales, soucieuses de repenser les critères d’évaluation de ces institutions et de rendre visibles certaines dimensions essentielles de leurs projets.

Dans le sillage des réflexions menées par Christophe Blandin-Estournet sur les « projets situés » et les « projets d’implication », et par Hortense Archambault sur la MC 93 comme « Maison » et lieu d’une « Fabrique d’expériences », la recherche-action a fait émerger une approche de l’empreinte des théâtres qui cherche à cerner – et évaluer – la manière dont les théâtres constituent pour les habitants/citoyens un espace où il est possible de prendre part à la vie de la cité. Ceci implique de s’intéresser aux modalités de coopération et de partenariat, et à la façon dont ces coopérations produisent le partage d’un commun ; de voir dans quelle mesure les projets des théâtres intègrent – sont déplacés et reconfigurés par – le contexte social et territorial dans lequel ils se déploient.

La question de l’évaluation de l’adéquation du projet d’une scène nationale à un territoire donné – dont les spécificités doivent être prises en compte – traverse l’ensemble de la recherche-action. Cela contribue à déplacer l’enjeu de l’évaluation du théâtre puisque ce qui est en jeu ici n’est pas tant la mesure de la fréquentation (remplir les salles) que celle de la justesse des réponses qu’une scène nationale peut apporter aux enjeux, aux sollicitations, aux problématiques qui se manifestent dans un territoire donné – depuis son endroit, c’est-à-dire dans le cadre de ses missions d’intérêt général et de ses objectifs artistiques, et dans la défense de certaines valeurs fondatrices des projets qui les caractérisent.

Comme le montrent les deux cas d’étude présentés dans ce chapitre, l’évaluation (critique) de l’empreinte civique requiert

des approches pluridisciplinaires avec les méthodes hybrides issues de l'ensemble des sciences sociales.

Bibliographie

BIRCH, Anna, TOMPKINS, Joanne, 2012. *Performing Site-Specific Theater: Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan.

BLANDIN-ESTOURNET, Christophe, 2017. « Les “projets situés” ou les métamorphoses de l'action culturelle », *Nectart*, 2017/2 (n° 5), p78-86.

DJAKOUANE, Aurélien, NEGRIER, Emmanuel, 2021. *So Fest! Empreinte sociale et territoriale*, France Festivals. <https://www.francefestivals.com/fr/observatoire/toutes-les-etudes/so-fest>

FAUGÈRE, Brigitte, COSTA, Philippe, 2020. *Peintures et gravures rupestres des Amériques : empreintes culturelles et territoriales*, Proceedings of the XVIII UISPP World Congress (4-9 June 2018, Paris, France) Volume 2 Session XXV-3, Archaeopress Publishing Ltd.

FUCHS, Baptiste (et al.), 2017a. *Droits Culturels. Controverses et horizons d'action*, *L'Observatoire*, n° 49, Éditions de l'Observatoire des Politiques Culturelles.

FUCHS, Baptiste, 2017 b. « Les droits culturels à la MC93 : conforter la visée universelle et populaire du théâtre public », entretien avec Hortense ARCHAMBAULT, *L'Observatoire*, n° 49, Éditions de l'Observatoire des Politiques Culturelles.

FLEURY, Laurent, 2015. « L'État et la culture à l'épreuve du néolibéralisme », *Tumultes*, 2015/1 (n° 44), p. 145-157

GLAS, Marjorie, 2023. *Quand l'art chasse le populaire : Socio-histoire du théâtre public en France depuis 1945*, éditions Agone.

GOUDJIL, Kenza, 2021. *Les Scènes Nationales : continuité et rupture dans les politiques culturelles territorialisées*, Mémoire de Master (dir. Anne Hertzog), CY Cergy Paris Université.

GOURLAND N., 2021. « Le conservatoire, c'est une chance! », *EchoGéo*, n° 55.

GUILLARD, Séverin, 2019, *Etude de deux projets participatifs : Le Conseil des Jeunes (MC93) et Tous Programmateurs (Scène nationale de l'Essonne)*, rapport, recherche-action sur l'Empreinte civique des lieux culturels DRAC Île-de-France.

LAGARDE, David, PANEGOS, Patricia, RAYSSAC, Sébastien, 2021. « Donner à voir l'empreinte territoriale d'un itinéraire culturel et de ses circulations par l'image géographique associée au discours », *EchoGéo*, 57 .

LANGEARD, Chloé, 2015. « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, 2015/4 (n° 190), p. 64-72.

LALANCETTE, Soazig, 2019. *Analyse économique de l'empreinte territoriale des projets d'énergies marines renouvelables : le cas de l'éolien posé en mer en Bretagne*. Université de Bretagne occidentale – Brest.

LÉON, Alain, SAUVIN, Thierry, 2010. « L'entreprise et son empreinte territoriale : quelle politique d'attractivité? » *Mondes en développement* 2010/1(n° 149), p. 43 – 52 .

LUTRAND, Solenne, *La balle de la Machine : étude de l'impact territorial d'une structure culturelle*, Mémoire de Master (dir. Mehdi Saqali), Université Jean Jaurès, Toulouse.

MILARD, Béatrice, 2003. *L'empreinte territoriale des activités d'enseignement supérieur. Territoires et échelles pertinents*. Séminaire MEN-DATAR CERTOP/CERS (Toulouse) – 05-05-2003.

POISSON-COGEZ, Nathalie, 2016. « Le processus artistique, vecteur de citoyenneté », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Édifier le Commun, I, Tiers-Espaces.

ROGERS, Amanda, 2012. « Geographies of the Performing Arts : Landscapes, Places and Cities », *Geography Compass*, Vol. 6, Issue 2, p. 60-75.

URFALINO, Philippe, 1996. *L'invention des politiques culturelles*, Comité d'histoire, La Documentation Française.

Théoriser les liens entre lieux culturels et territoires : proposition métaphorique autour de l’ancrage, de l’encastrement et de l’empreinte

Basile MICHEL,
CY Cergy Paris Université

Introduction¹

L’objectif de ce chapitre est de définir une proposition conceptuelle pour penser et théoriser les multiples rapports entre d’une part l’art et la culture – considérés ici principalement au prisme des lieux culturels, dans toutes les disciplines artistiques – et d’autre part les territoires – entendus dans le sens géographique d’une portion d’espace vécu et

1 Ce chapitre mobilise, de façon remaniée, le triptyque métaphorique *ancrage, encastrement, empreinte* défini dans un article que j’ai publié précédemment (Michel, 2022).

approprié par plusieurs acteurs en interaction². Ces rapports arts-territoires font l’objet de recherches en géographie, en anthropologie, en sociologie, en arts, etc. (Grésillon, 2014; Guinard et Morovich, 2020; Langeard, 2015; Michel, 2021; Volpin, 2018), qui font émerger un champ scientifique interrogeant les artistes, les productions artistiques et les dynamiques et lieux culturels dans leurs dimensions spatiales et territoriales (Boichot *et al.*, 2014; Michel, 2022). L’intérêt scientifique porté à ce sujet tient notamment à l’importance croissante accordée aux secteurs culturels et créatifs dans le développement territorial, dans un contexte postindustriel où l’art et la culture sont fréquemment instrumentalisés dans les stratégies politiques locales et globales à des fins d’attractivité, de croissance économique, de régénération urbaine et de cohésion sociale. Les recherches scientifiques montrent effectivement que les arts et la culture jouent un rôle certain – mais ambivalent, non systématique et non autonomisé des autres dimensions constitutives du territoire – dans les réalités et les mutations des territoires en contribuant à leur rayonnement, leur esthétisation, leur dynamique économique, leur vitalité culturelle et sociale, mais aussi parfois à leur fragmentation sociospatiale (Klein et Tremblay, 2016; Lloyd, 2006; Markusen et King, 2003; Michel, 2019).

Trois principales limites peuvent être pointées concernant l’état de la littérature sur le sujet. D’abord, nombre de travaux se concentrent sur les impacts économiques des arts sur les territoires urbains, ce qui est particulièrement visible dans les approches mobilisant le concept de cluster qui ont longtemps été dominantes et qui négligent souvent les aspects culturels et sociaux (Morteau et Vivant, 2020). Ensuite, de nombreuses recherches sont centrées sur une pratique artistique en

2 Cette définition des territoires recouvre d’une part les territoires administratifs qui font référence pour les institutions publiques, et d’autre part les territoires du quotidien vécus par les usagers (habitants, travailleurs, passants, touristes...).

particulier, tels la danse (Torrent, 2015) ou le graffiti (Vaslin, 2021), ce qui favorise la compréhension fine des enjeux propres à chaque champ mais ne facilite pas les conclusions plus générales à l'échelle des arts. Enfin, les études de cas monographiques faiblement ancrées conceptuellement se sont multipliées sans permettre de montée en généralité (Chapain et Sagot-Duvauroux, 2020).

Dès lors, ce chapitre propose un triptyque métaphorique et notionnel *ancrage*, *encastrement*, *empreinte* pour assurer une montée en généralité conceptuelle en interrogeant les liens arts-territoires au prisme de trois notions qui en évoquent métaphoriquement et théoriquement diverses réalités : localisation et pratiques spatiales pour la première, réseaux relationnels territorialisés pour la seconde, effets territoriaux pour la troisième. Ce triptyque est pensé comme une entrée transversale, pluridisciplinaire et dynamique sur les relations arts-territoires, permettant une analyse croisant et traversant les enjeux (urbains, sociaux, culturels, économiques, etc.), les domaines artistiques (musique, danse, etc.) et les disciplines scientifiques (géographie, sociologie, etc.), tout en étant sensible aux dynamiques évolutives mêlant les arts et les territoires. Le chapitre aborde successivement les trois métaphores et les éléments qu'elles mettent respectivement en évidence concernant les relations entre les lieux culturels et les territoires. Après quelques précisions méthodologiques (voir l'encadré), l'argumentation débutera donc par la première métaphore (l'ancrage) afin d'analyser les dynamiques territoriales des lieux culturels en matière de localisation géographique, d'attachement et d'articulation local/global.

Encadré méthodologique

La proposition conceptuelle définie dans ce chapitre relève d'une théorisation ancrée empiriquement. Elle s'appuie ainsi sur des recherches empiriques menées depuis 10 ans au fil de mon parcours universitaire, sur différents terrains, à des échelles (ville, quartier, lieu, projet) et dans des contextes variés : d'abord Nantes, Marseille et Grenoble (notamment les quartiers des Olivettes, du Panier et Berriat); ensuite Pékin (quartier 798) et Shanghai (quartiers Tianzifang et M50) en Chine; et enfin la région Île-de-France (notamment le Nord-Est parisien : canal de l'Ourcq, Pantin, Bobigny, Romainville...) et d'autres cas ponctuels (divers quartiers culturels comme le MuseumsQuartier de Vienne, etc.).

Toutes les enquêtes, menées auprès d'acteurs et lieux culturels, avaient pour objectifs principaux de comprendre : (1) les choix de localisation géographique des lieux et acteurs culturels, leurs formes d'attachement au territoire et leurs pratiques spatiales – *l'ancrage*, (2) les relations tissées entre eux et avec les autres acteurs locaux – *l'encastrement*, (3) les effets de leur présence et de leurs actions sur les dynamiques territoriales – *l'empreinte*.

Plusieurs outils ont été mobilisés et ont permis de récolter un matériau empirique diversifié : 251 entretiens semi-directifs (principalement avec des artistes, directeurs de théâtres, galeristes, etc., mais aussi avec d'autres acteurs du territoire), 116 cartes mentales (en accompagnement des entretiens), 82 entretiens directifs (avec des habitants, des passants, des spectateurs, des touristes, etc.), des recensements des lieux culturels à l'échelle de quartiers urbains pour la création de bases de données géolocalisées (donnant lieu à une restitution cartographique), des analyses de réseaux relationnels entre les acteurs d'un même territoire (recensement des relations

lors des entretiens et de recherches compĺementaires, puis utilisation du logiciel Gephi), de l'observation *in situ* participante et non participante (ambiances, usagers, pratiques, etc., des projets artistiques, lieux culturels et territoires), des analyses de discours ḿediatiques sur le *web* (utilisation du logiciel Iramuteq), des ́tudes de documents officiels (rapports institutionnels, rapports d'activit́es, etc.), des analyses statistiques (évolution de la composition sociale du territoire par exemple), et enfin des lectures bibliographiques sur les territoires enquêtés.

Ancrage

La ḿetaphore de l'ancrage convoque symboliquement l'image de l'ancre à l'aide de laquelle un bateau se fixe dans un lieu (Debarbieux, 2014). Sa mobilisation dans la littérature scientifique permet de mettre en ́vidence la fixation durable des individus et des organisations à un territoire, en opposition au nomadisme qui suppose une plus grande volatilit́e (Zimmermann, 2005). Cette fixation peut tenir à la fois aux ressources accessibles sur ce territoire – par exemple, pour une entreprise, une main-d'œuvre qualifíee – ou à l'attachement et au sentiment d'appartenance des individus pour ce territoire – à l'image des liens affectifs de certains habitants pour leur quartier ŕesidentiel. L'ancrage ne correspond toutefois pas à l'enracinement qui, ́voquant l'image de la racine, suggère un lien de d́ependance vitale au territoire, comme le sol pour la plante (Debarbieux, 2014). Au contraire, l'ancrage est compĺementaire des circulations et des mobilit́es – à l'image des individus qui ancrent une partie de leurs imaginaires, pratiques et relations sociales dans leur quartier ŕesidentiel et/ou de travail, tout en adoptant un mode d'habiter polytopique (Michel, 2018b ; Stock, 2006).

La métaphore de l'ancrage permet ainsi de mettre en lumière plusieurs réalités territoriales des lieux culturels. Premièrement, leur localisation géographique tient en grande partie à la recherche par les artistes et autres professionnels de la culture de ressources localisées : des locaux adaptés à leurs pratiques, des prix de l'immobilier attractifs, une position centrale ou péricentrale offrant l'accès aux aménités urbaines et aux publics, un territoire à l'épaisseur et l'ambiance porteuses de sens, ou encore la proximité spatiale d'autres lieux culturels pour favoriser la constitution de réseaux de collaboration et accroître la visibilité auprès des publics.

Ainsi, de grandes institutions culturelles publiques ou privées s'appuyant sur d'importants moyens financiers peuvent s'implanter ou se maintenir dans les centres urbains historiques – à l'image des musées regroupés au cœur de Paris ou de Vienne. Arbitrant entre une capacité financière limitée et un attrait pour la centralité urbaine, de nombreux lieux intermédiaires et alternatifs (*artist-run spaces...*) ont quant à eux trouvé leur place dans des zones péricentrales, et en particulier dans les anciens faubourgs industriels et ouvriers laissés en friche dans la seconde moitié du xx^e siècle – à l'instar des clusters culturels qui se sont ancrés dans les quartiers des Olivettes à Nantes et Berriat à Grenoble. D'autres encore, afin de bénéficier de grandes surfaces de travail à bas prix, se sont implantés en périphérie urbaine – comme les galeries d'art contemporain rassemblées sur un ancien site industriel à Romainville – ou en zone rurale – comme le collectif d'artistes Centrale 7 installé sur un ancien site minier dans le Maine-et-Loire.

Au final, cette recherche de ressources localisées induit des processus d'agglomération spatiale et la constitution de polarités culturelles dans la ville (ou en dehors), révélant l'ancrage territorial des lieux culturels – comme dans le cas du quartier du Panier à Marseille (figure 1).

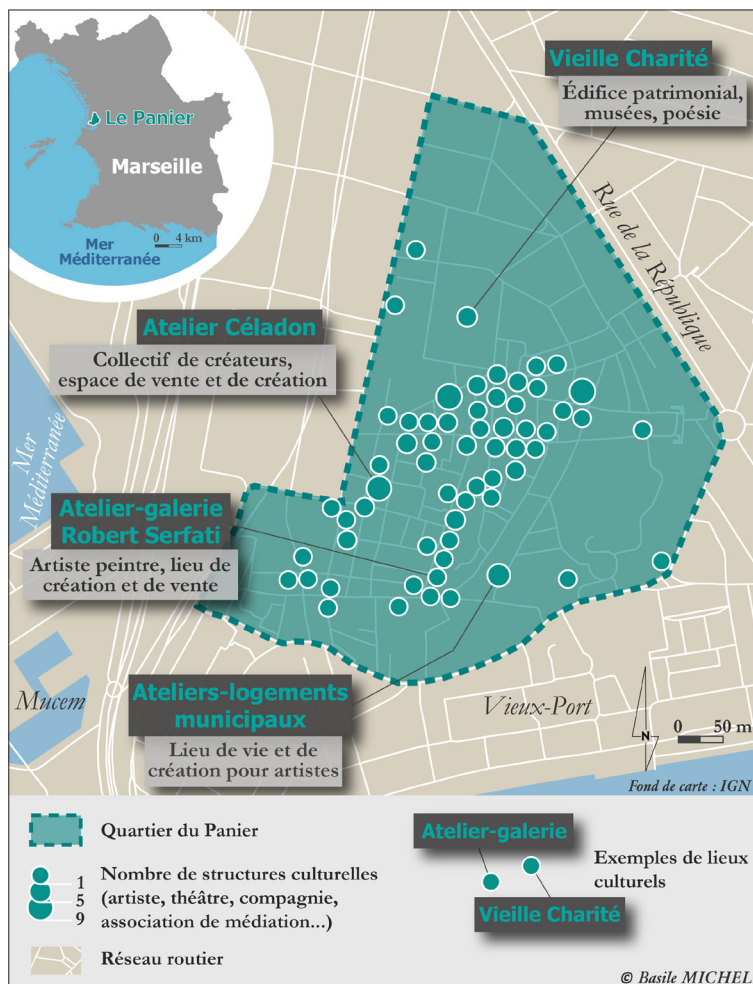


Figure 1. Agglomération spatiale de lieux culturels dans le quartier du Panier à Marseille. Réalisation : B. Michel, 2023. Source : enquêtes de B. Michel.

Deuxièmement, la localisation géographique des lieux culturels s'accompagne souvent de l'expression d'un attachement, voire d'un sentiment d'appartenance au territoire de la part des artistes et autres professionnels de la

culture. Dans le quartier des Olivettes à Nantes par exemple, ils revendiquent leur fierté d'appartenir à un territoire à l'histoire artistique :

Je suis fier d'être dans le quartier, comme je dis, moi je travaille dans le quartier historique de la création (entretien, directeur d'une association d'événementiel culturel, 2015).

Cet attachement est à la fois le résultat et l'un des facteurs de leur volonté de s'ancrer dans le territoire et d'y œuvrer dans la durée, à l'instar du collectif artistique Les Barbarins Fourchus qui a souhaité se maintenir dans le quartier Berriat à Grenoble, après avoir dû quitter le Théâtre 145 qu'il occupait initialement :

Pour une compagnie de spectacle vivant, pour arriver dans un quartier, c'est des années de boulot parce que les choses ne vont pas vite et parce que l'on ne se pointe pas comme ça chez les gens en disant « salut c'est moi, regardez comme c'est super ce que je fais ». Et donc nous comme on s'est quand même bien cassé le cul pendant un certain nombre d'années pour ouvrir ce fameux Théâtre 145 en disant « mais regardez il n'y a rien de sacré là-dedans, tout le monde peut venir, on peut faire des trucs », on a souhaité poursuivre le travail ici, dans ce quartier (entretien, artiste fondateur du collectif, 2016).

Cet attachement peut même aller jusqu'à créer une synergie entre le lieu culturel et son territoire en termes d'identité, comme les Machines de l'île à Nantes qui constituent un élément indissociable de la ville et de son image, et réciproquement – non sans une certaine ambivalence, entre objet marketing au service d'une politique d'attractivité touristique et objet culturel approprié par les Nantais.

Troisièmement, l'ancrage local des lieux culturels s'articule avec des actions, des projets, des pratiques et des circulations

aux échelles extralocales. Les artistes travaillent et exposent au fil de résidences et d'expositions à travers le monde, les galeristes font la promotion de leurs artistes lors de foires internationales d'art contemporain à Paris, Venise, Miami, etc., les théâtres accueillent des compagnies et des publics issus d'horizons géographiques divers, les musées attirent des touristes internationaux et font circuler leurs collections à l'international... Dès lors, la mobilisation des ressources localisées et l'attachement au territoire local constituent un socle familial et stimulant à partir duquel les lieux culturels déploient leurs activités à des échelles plus larges, mettant en évidence l'importance de l'articulation entre l'ancrage local et les circulations globales dans le développement des activités artistiques et culturelles (Michel, 2018b).

Au-delà de cet ancrage territorial des lieux culturels et de son articulation par des pratiques et des circulations globales, se pose la question des dynamiques relationnelles et collectives développées par les lieux culturels en lien avec le territoire, ce que la deuxième métaphore mobilisée (l'encastrement) permet d'aborder.

Encastrement

La métaphore de l'encastrement évoque l'emboîtement de deux pièces pour n'en former qu'une – telles les pièces du jeu Tetris s'insérant les unes après les autres dans le bloc déjà établi – ce qui engage l'image de la création de liens entre différentes entités. Sa mobilisation conceptuelle permet de mettre en avant l'imbrication des individus dans des réseaux personnels et professionnels – c'est la notion d'*embeddedness* (Granovetter, 1985) – ou encore l'insertion des organisations dans leur territoire par le biais de liens de différentes natures (sociale, politique, spatiale, etc.) (Ambrosino et Sagot-Duvaurox, 2018; Bain et Landau, 2019). L'encastrement territorial va donc au-delà de l'ancrage – qui peut en constituer

un préalable et un facteur – en traduisant l'ensemble des liens et relations qui lient une organisation à son territoire d'implantation. Ainsi, un lieu culturel est ancré dans un territoire car il y est localisé de façon stable, et il y est encasté car il y développe des relations avec les autres acteurs présents (culturels, sociaux, politiques, habitants...).

Dans un sens inverse, la métaphore peut signifier une forme de dissociation et de découplage de deux ensembles : le désencastement³. Cela ouvre une perspective analytique dynamique⁴ où l'encastement n'est pas seulement un état, mais aussi un processus marqué par de potentiels développements, dissolutions⁵ et réapparitions des liens entre un lieu culturel et son territoire à travers le temps et suivant une matrice *encastement, désencastement, réencastement*.

La métaphore de l'encastement permet ainsi de montrer les différents degrés et formes d'insertion des lieux culturels dans leur territoire par le biais de réseaux relationnels locaux, sans les considérer de façon statique et figée à travers le temps. Le croisement des différentes recherches empiriques menées sur le sujet permet de faire ressortir la grande diversité des lieux culturels quant à leur manière de s'insérer territorialement. Par conséquent, cinq formes principales d'encastement territorial peuvent être définies, chaque lieu pouvant combiner plusieurs de ces formes, à l'exception de la première (*absence d'encastement*) (figure 2).

3 Par exemple, Karl Polanyi (1983) mobilise le désencastement pour dénoncer la déconnexion de l'économie capitaliste et libérale des réalités sociales, qui génère notamment l'émergence de bulles financières spéculatives.

4 Sur cette perspective dynamique de l'encastement, voir Ambrosino, 2022.

5 Ces dissolutions peuvent apparaître, par exemple, dans certains lieux culturels dont l'équipe se fatigue face aux difficultés du contexte local (telles que l'absence de soutien des élus) après de nombreuses années à mener des actions culturelles à destination du territoire.

Forme d'encastrement territorial	Caractéristique principale	Matérialisations et exemples	Part des lieux culturels concernés
Absence	Îlots isolés de leurs territoires	Fermeture architecturale du lieu, peu d'actions de médiation culturelle, tarifs élevés	16 %
Partenarial	Réseaux de partenaires sur le territoire hors du champ culturel	Projets artistiques en collaboration avec des écoles, des centres sociaux, des entreprises, des collectivités territoriales	30 %
Par les projets territorialisés	Projets culturels en dialogue avec le territoire	Actions culturelles en lien avec le contexte local et impliquant les habitants et autres usagers du territoire	25 %
Informel	Relations spontanées et informelles de voisinage à l'échelle du quartier	Discussions amicales entre artistes et habitants du quartier, coups de main informels	51 %
Par les réseaux des mondes de l'art	Réseaux collaboratifs de lieux culturels du territoire	Échange d'information et créations collectives entre artistes, programmation commune d'événements culturels	71 %

© *Basile MICHIEL*

Figure 2. Typologie de l'encastrement territorial des lieux culturels (échantillon enquêté = 102). Réalisation : B. Michel, 2023.

Source : enquêtes de B. Michel.

Certains lieux culturels se caractérisent par une *absence d'encastrement* qui traduit leur isolement de l'environnement urbain, culturel et social local. Ces lieux s'apparentent à des îlots en ne développant ni liens avec les autres acteurs de leur territoire, ni actions spécifiques à destination des publics de proximité. Des grilles tarifaires onéreuses, des horaires d'ouverture au public réduits ou une faible place accordée aux actions de médiation culturelle sont d'autres indicateurs de cette absence d'encastrement. C'est le cas de certains équipements culturels qui, souvent intégrés dans des projets urbains et politiques cherchant à accroître l'attractivité de la ville, ont pour objectifs principaux le soutien à la création artistique et le rayonnement national et international, reléguant au second plan les enjeux de l'accès à la culture pour tous, de l'éducation artistique, ou des pratiques amateurs. Un exemple marseillais permet de l'illustrer :

Le quartier ne faisait pas sens pour nous, car nous ne sommes pas un équipement de proximité. On avait vocation à rayonner sur la ville et faire rayonner la ville à l'extérieur, au moins à l'échelle européenne, avec comme priorité l'exigence artistique (entretien, ancien directeur d'un lieu culturel à Marseille, 2015).

Plusieurs facteurs expliquent que cette forme (d'absence) d'encastrement ne concerne qu'une minorité – non négligeable – de lieux culturels (16 % des lieux enquêtés). Un premier facteur tient à l'injonction croissante à la participation citoyenne et habitante dans les politiques culturelles et à l'évaluation des lieux culturels par les tutelles publiques en termes d'attractivité et de fréquentation par les publics (dont font partie les résidents du territoire), ce qui pousse les institutions et équipements culturels à se penser comme des « lieux de vie » ouverts et fréquentés (Bonet et Négrier, 2018 ; Langeard, 2015). Ces injonctions et impératifs rencontrent la volonté de certains acteurs culturels de mettre la culture au

service du social (lien, cohésion) – voire d’œuvrer à l’inclusion sociale par les pratiques artistiques – et plus globalement d’inscrire l’art et la culture dans la vie de la cité comme un espace d’expression, de rencontre et de confrontation des diversités culturelles et sociales qui fondent nos sociétés.

Ce premier facteur explique le développement de deux formes d’encastrement. D’abord, certains lieux opèrent un *encastrement partenarial* en s’insérant dans le territoire au travers de partenariats avec d’autres acteurs, dans le champ social, éducatif, économique ou politique – confrontant les cultures et les objectifs (parfois contradictoires) de ces différents mondes professionnels. Cette logique partenariale s’inscrit notamment dans une stratégie d’élargissement des publics des lieux culturels, les partenaires servant de relais pour accéder et intéresser des jeunes publics, des personnes en situation de handicap, des populations socialement marginalisées, etc. C’est le cas, par exemple, du centre culturel les Magasins généraux qui, installé à Pantin, s’associe à divers acteurs sociaux de la commune (Centre communal d’action sociale, Pôle emploi, maisons de quartiers, etc.) pour encourager la participation aux programmes gratuits de médiation culturelle qui accompagnent la programmation artistique d’expositions et d’événements – ce qui permet par exemple l’accès à des groupes de mineurs isolés à des ateliers de danse et de photographie organisés par les artistes exposés.

Ensuite, des lieux culturels mettent en place des projets artistiques en lien et en dialogue avec leur territoire, ce qui correspond à un *encastrement par les projets territorialisés*. Cette forme d’encastrement renvoie notamment à la volonté de certains acteurs culturels de (re)créer des espaces communs d’échange ouverts sur leurs espaces environnants et leurs différents usagers. Il s’agit pour des compagnies chorégraphiques (Volpin, 2018), des théâtres (Blandin-Estournet, 2017) ou d’autres (Langeard, 2015 ; Michel, 2019), de penser un projet culturel pour le territoire (prenant en

compte les réalités locales), avec le territoire (impliquant les habitants et autres usagers), et par le territoire (se nourrissant des spécificités du contexte local). Se multiplient alors les initiatives hors les murs et dans l'espace public, les événements culturels festifs, les créations avec des amateurs, les ateliers participatifs et collectifs, etc.

Le Centre national de la danse (CND) en est une illustration. Implanté à Pantin – une commune de la Seine-Saint-Denis caractérisée par une population jeune, pauvre et diverse culturellement⁶ – le CND occupe un bâtiment peu ouvert sur l'extérieur et est dédié à une pratique artistique (la danse) souvent perçue comme « élitiste » dans les représentations collectives. Pourtant, ce lieu culturel développe dans son projet un panel d'actions visant à interagir avec son territoire, à impliquer et valoriser ses habitants. Par exemple, le projet Assemblé propose gratuitement chaque année aux Pantinois⁷ de contribuer à des créations chorégraphiques collectives, dans l'objectif à la fois de faire découvrir la danse aux habitants, de les mettre en situation de co-crédation artistique, et de les faire se rencontrer⁸. Sur six mois, une série d'ateliers est organisée pour chaque groupe de participants et est animée par une chorégraphe et une médiatrice du CND, en collaboration avec des structures locales (associations, maisons de quartier...). Les habitants sont invités à enquêter sur leurs propres danses, puis à créer une danse collective à partir des éléments collectés. Une diffusion et un partage au

6 40,2 % de la population a moins de 30 ans, le taux de pauvreté est de 27 %, et 26,4 % des habitants sont étrangers, contre respectivement 35,3, 14,5 et 7,1 % pour la France métropolitaine (Insee, 2018 et 2019).

7 Le projet est ouvert à tous les habitants de la ville, sans aucun prérequis, et avec l'intention de la part du CND d'atteindre une mixité élevée au niveau social, générationnel, etc. (ce qui n'est pas toujours le cas en réalité).

8 Le projet s'inscrit ainsi dans la perspective d'un « art en commun » et d'une « esthétique de la rencontre » (Zhong Mengual, 2015 et 2018).

public de ces créations chorégraphiques sont ensuite réalisés lors de l'événement Un kilomètre de danse. Organisé par le CND – en associant également d'autres lieux culturels locaux (théâtres, etc.) – cet événement propose une journée de fête gratuite visant à faire danser le plus grand nombre dans l'espace public au fil d'une programmation diverse (performances d'artistes professionnels, danses amateurs, ateliers d'initiation, battles, bals, DJ set, etc.).

Un deuxième facteur explique la faible représentation des lieux culturels non encadrés dans leur territoire : les valeurs d'ouverture et d'intérêt pour l'autre partagées par une partie des acteurs culturels. Ces valeurs les incitent à s'intéresser à l'environnement dans lequel ils évoluent et à adopter un positionnement d'hospitalité et d'ouverture aux échanges et aux rencontres de proximité, de façon spontanée et en dehors de tout projet culturel formel.

Cela entraîne un *encastrement informel* de certains lieux culturels dans leur territoire, qui tient aux relations de voisinage spontanément tissées par les artistes et autres acteurs culturels avec les différents usagers de l'espace environnant (habitants, commerçants, etc.) : discussion amicale, prêt de matériel, entraide ponctuelle, apéritif partagé, présentation des dernières œuvres créées... Ces relations informelles produisent de « petites étincelles » (Michel, 2019), la connaissance personnelle de l'artiste, du galeriste, du directeur du théâtre, etc., favorisant modestement la démystification de l'art « institutionnel » et l'abaissement des barrières sociales, culturelles et symboliques qui empêchent certains individus de vouloir et/ou de se sentir autorisés à franchir la porte des lieux de culture. D'une part, cette forme d'encastrement renvoie à une conception relationnelle de l'art qui, sans être ici inséré dans un quelconque projet culturel formalisé, s'affirme comme un moyen de produire des rencontres et des proximités interhumaines informelles. D'autre part, cette forme d'encastrement s'inscrit dans la

recherche, par les artistes et galeristes en particulier, d'une indispensable confrontation au regard du public, ici de proximité, pour donner à voir et faire connaître leur travail, voire le vendre.

Un troisième facteur explique la part minoritaire des lieux culturels caractérisés par une absence d'encastrement : l'incertitude, la précarité et la concurrence dans lesquelles évoluent nombre d'artistes et de lieux culturels, couplées au fonctionnement sur le mode projet qui caractérise l'économie culturelle et créative avec la succession de projets ponctuels qui nécessite la recomposition des partenariats et requiert une grande flexibilité (Menger, 2002; Vivant, 2011).

Ces réalités contextuelles incitent une majorité de lieux culturels à développer des réseaux localisés d'entraide, de mutualisation et de coopération internes aux mondes de l'art pour survivre et se développer (Comunian, 2012; Michel, 2018a), s'insérant dans leur territoire via un *encastrement par les réseaux des mondes de l'art*⁹. Il s'agit donc de lieux culturels qui se lient au territoire par le biais de relations avec d'autres lieux et acteurs locaux du champ de la culture, constituant des réseaux de pairs marqués par l'entre-soi des mondes artistiques et culturels du territoire. Par exemple, le long du canal de l'Ourcq dans le Nord-Est parisien, nombre de lieux culturels – théâtres, galeries, centres d'art, salles de concerts, *artist-run spaces*, etc. – développent des relations de coopération les uns avec les autres, avec comme principal objectif d'augmenter leur attractivité auprès des publics en créant l'image d'une polarité culturelle et festive à la périphérie de Paris. Ainsi, ils organisent des événements collectifs, s'échangent de façon informelle des idées, groupent leur communication auprès des publics, etc., allant jusqu'à constituer un véritable cluster culturel encadré dans ce territoire infra-urbain (figure 3).

9 Cela fait écho aux « mondes de l'art » au sens d'Howard S. Becker (1982) et rappelle le caractère éminemment collectif de l'art (de la création à la diffusion).

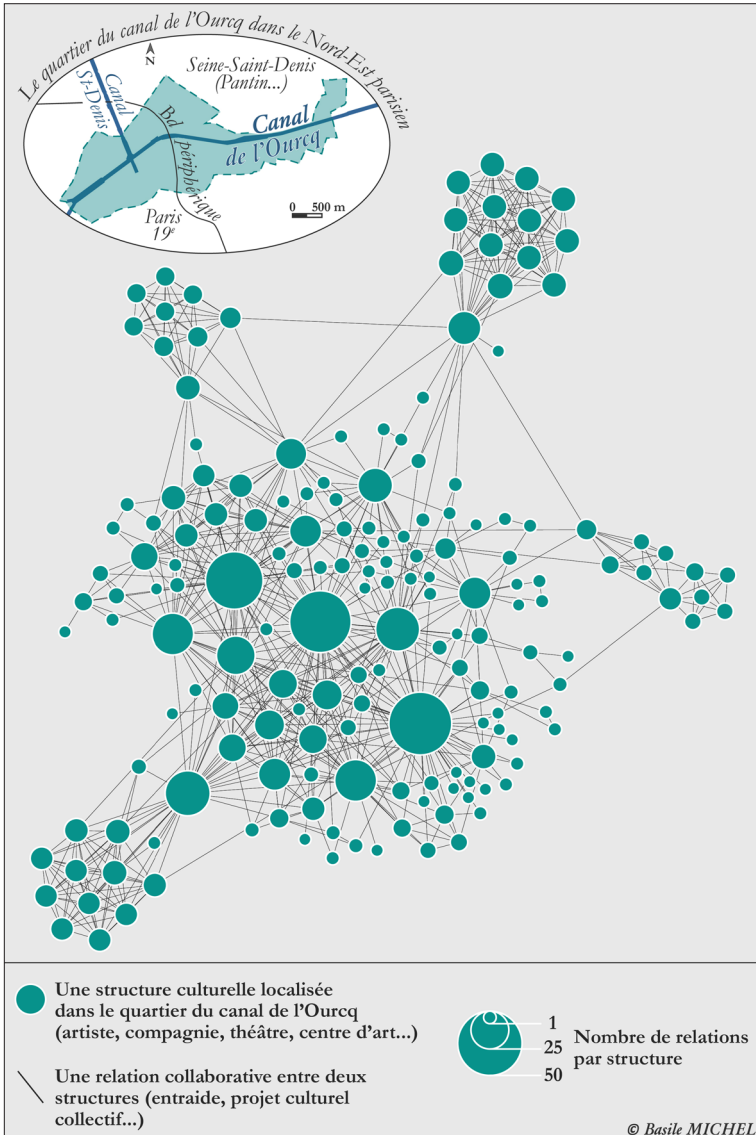


Figure 3. Cluster culturel le long du canal de l'Ourcq. Réalisation : B. Michel, 2023. Source : enquêtes de B. Michel.

Reste, en mobilisant la troisième et dernière métaphore (l’empreinte), à aborder les effets et impacts des lieux culturels sur le territoire dans lequel ils sont ancrés et encastés.

Empreinte

La métaphore de l’empreinte convoque l’image de la trace laissée, par exemple, par les pas d’un animal dans la neige. Les traces de pas matérialisent et représentent le passage de l’animal et son influence sur l’espace traversé – par exemple le tassement de la neige (Straus, 1962). Conceptuellement, cette métaphore est notamment utilisée au travers de « l’empreinte écologique » (Boutaud et Gondran, 2018), qui permet de mesurer l’impact environnemental des sociétés humaines et d’ainsi mettre en évidence la surconsommation des ressources et la surproduction de déchets au regard de la biocapacité de la Terre. Elle est également mobilisée dans la littérature scientifique s’intéressant aux liens entre l’art et les territoires. C’est le cas avec la notion « d’empreinte territoriale et sociale » (Djakouane et Négrier, 2021) dont l’objectif est d’appréhender la relation entre les territoires et les festivals au travers de leurs impacts réciproques : retombées économiques, contribution à la vie culturelle locale, mutation des images territoriales, etc. Parallèlement, c’est aussi le cas avec la notion « d’empreinte civique », qui émerge au croisement des mondes professionnels de la culture et de la recherche académique pour, d’une part, traduire la capacité des lieux culturels à être des espaces de mobilisation collective et d’émancipation individuelle insérés dans leur territoire, et d’autre part, évaluer la qualité de la relation établie entre un lieu culturel et son territoire, notamment au prisme des effets réciproques de l’un sur l’autre sur le plan politique, social, citoyen, urbain, etc.¹⁰

10 Voir les chapitres d’Anne Hertzog, Elizabeth Auclair et Séverin Guillard, sur l’empreinte civique, dans ce livre.

Ces mobilisations conceptuelles de la ḿetaphore induisent qu'au-delà de la trace – souvent d́efinie de façon plus restrictive comme le produit mat́eriel et ́phémère du passage d'un humain ou d'un animal (Gagnol *et al.*, 2018) – l'empreinte englobe de façon ́largie l'ensemble des traces, influences et effets (durables et ponctuels, intentionnels ou non, mat́eriels et immat́eriels) des actions humaines ou animales sur le contexte dans lequel elles se sont d́eployées et/ou se d́eploient encore (l'espace urbain et social, la Terre, le sol enneigé...).

La ḿetaphore de l'empreinte permet ainsi de mettre en ́vidence les influences et les effets sur le territoire des lieux culturels qui y sont ancrés et encastrés – constituant une manièere de saisir et d'́valuer les impacts territoriaux des lieux culturels. La littérature scientifique en d́efinit une grande diversit́e. La pŕesence de dynamiques artistiques et de lieux culturels est en effet reconnue pour ses impacts sur la revalorisation de l'image et le renforcement de l'attractivit́e des villes (Guerisoli, 2017; Michel, 2020), la stimulation de la vitalit́e culturelle et sociale locale (Klein *et al.*, 2020; Michel, 2019), l'accompagnement de la ŕegénération urbaine (Bailoni, 2014; Evans, 2001), le d́veloppement touristique, ́conomique et immobilier des territoires (Michel, 2021; Pappalepore *et al.*, 2014), l'accélération des mutations sociales telles que la gentrification (Cameron et Coaffee, 2005; Gainza, 2017), l'esthétisation des ambiances et des paysages urbains (Gravereau, 2013; Lloyd, 2006), etc. Une telle diversit́e – qui ŕevèle au passage l'ambivalence des effets de l'art sur les territoires – rend impossible tout catalogue exhaustif dans le cadre de ce chapitre. Par conśequent, en croisant les travaux existants avec les diff́erents cas d'étude enquêtés, seules trois principales cat́egories d'effets vont ́tre d́veloppées pour illustrer une partie de l'empreinte territoriale des lieux culturels.

Une première catégorie tient à la contribution des lieux culturels à la vitalité culturelle et sociale locale (Auclair, 2011 ; Klein *et al.*, 2020 ; Michel, 2019 ; Michel et Ambrosino, 2019). Leur ancrage et leur encastrement territoriaux favorisent l'insertion des dynamiques artistiques dans les territoires de proximité, animant la vie sociale locale, encourageant l'engagement civique des habitants et participant à leur bien-être. Au travers des partenariats avec les acteurs sociaux et éducatifs locaux, des projets culturels territorialisés, des relations informelles tissées avec les habitants, et des réseaux culturels localisés – qui ont été détaillés précédemment – les lieux culturels permettent une rencontre plus directe avec le public et les habitants, et contribuent à créer des espaces collectifs d'échange et de rencontre artistique et intellectuelle dans une société globalement dominée par les échanges marchands, la consommation et l'individualisme.

L'exemple du projet Assemblé porté par le Centre national de la danse à Pantin permet de l'illustrer. Le développement de ce projet – suivant les conditions présentées précédemment – a des effets sur la vitalité culturelle et sociale à plusieurs échelles. C'est d'abord un projet qui, par la participation à une création artistique commune, génère des relations entre les participants, avec principalement des liens amicaux qui se nouent durant les ateliers, et dont certains perdurent après la fin du projet. Cela favorise donc l'émergence de dynamiques relationnelles collectives entre les habitants du territoire, contribuant – de façon modeste et discrète – au développement du lien social et au bien-être au sein de la communauté locale.

C'est ensuite un projet qui produit une animation et une appropriation collectives de l'espace public au travers de sa diffusion lors de l'événement public et gratuit Un kilomètre de danse (figure 4). Les créations chorégraphiques sont à cette occasion partagées avec les spectateurs et les passants, qui sont invités à la fin de la représentation à venir danser avec

les participants pour improviser une danse collective et ainsi étendre la dimension participative du projet et son impact sur les dynamiques relationnelles entre les habitants du territoire. Cela permet également – par la capacité de la danse à informer, révéler et réenchanter les espaces (notamment publics) (Torrent, 2015) – d’enrichir d’une signification artistique, sensible et affective les espaces banals du quotidien, allant potentiellement jusqu’à transformer les rapports symboliques et cognitifs que les habitants entretiennent avec ces derniers, voire leurs manières de les habiter.

C’est enfin un projet qui, en associant d’autres acteurs du territoire dans le domaine culturel et en dehors – pour rechercher des participants, accueillir des ateliers et des spectacles, etc. – contribue à stimuler les dynamiques partenariales locales entre les structures culturelles, sociales et éducatives. Cela participe ainsi à sortir l’art et la culture de l’entre-soi et à œuvrer pour une plus grande ouverture des lieux culturels aux habitants.

Globalement, ce type d’initiative s’inscrit dans une approche territorialisée du développement urbain par l’art et la culture, qui favorise la vitalité culturelle et sociale des quartiers et de la ville en faisant de l’art et de la culture une composante de la vie quotidienne des communautés locales. Cette culture de proximité ancrée et encadrée dans les territoires est à la fois (1) fondée sur la présence locale d’artistes, d’organisations culturelles et de lieux culturels décentralisés, en réseaux, aux statuts aussi bien formels qu’informels, et développant pour partie des projets territorialisés relevant d’un « art en commun »¹¹, (2) réticulée avec les autres champs d’action locale, (3) articulée avec des échelles géographiques plus larges pour permettre l’ouverture au monde et à la diversité culturelle.

11 Sur ce courant artistique, voir Zhong Mengual, 2018.



Figure 4. Représentation chorégraphique du projet Assemblé lors de l'événement Un kilomètre de danse à Pantin.

Source : A. Bicheray, 2022.

Une deuxième catégorie d'effets concerne l'imbrication des lieux culturels dans les mutations urbaines et sociales des territoires (Gainza, 2017; Gravereau, 2013; Guerisoli, 2017; Lloyd, 2006; Michel, 2020 et 2021; Zukin et Braslow, 2011). D'abord, leur ancrage et leur encastrement territoriaux influencent les ambiances et les images urbaines, et *in fine* l'attractivité des villes. La nature même de l'art – toute œuvre n'existe que si elle est vue par un public – explique le fort extatisme des activités artistiques qui se rendent visibles dans l'espace public et sensibles dans l'atmosphère, de façon particulièrement intense dans certaines disciplines et pratiques : fresques de *street art* couvrant les murs, œuvres plastiques visibles derrière les larges baies vitrées des galeries d'art, concerts dans les rues... Cette visibilité transforme les territoires en termes d'ambiances et de paysages urbains, de représentations et de pratiques sociospatiales associées, ce qui

peut mener à un renforcement de leur attractivité, à l'instar des quartiers 798 à Pékin et M50   Shanghai qui s'affirment comme des attractions touristiques de premier rang depuis le milieu des années 2000 du fait de l'implantation de nombreux ateliers d'artistes et galeries d'art (figure 5).



Figure 5. Touristes visitant les lieux d'art du M50   Shanghai.
Source : B. Michel, 2018.

Ensuite, conscients de ce rôle joué par l'art, nombre de pouvoirs publics locaux et d'acteurs privés de la fabrique urbaine ont développé des stratégies d'instrumentalisation de la culture à des fins de régénération urbaine, de marketing, d'attractivité territoriale et de développement touristique. La ville de Nantes en est une illustration. Son développement urbain, son essor économique, son attractivité touristique (principalement régionale) et son renouvellement d'image – depuis les années 1990 et une situation de crise industrielle – tiennent en bonne partie à la strat gie des pouvoirs

publics locaux de miser sur l'art et la culture au travers de l'implantation d'équipements et d'événements phares (Machines de l'île, Voyage à Nantes, etc.) et d'actions plus discrètes visant à ancrer les dynamiques artistiques dans la ville (mise à disposition de locaux pour des collectifs d'artistes associatifs, etc.). Cette stratégie s'accompagne d'une valorisation immobilière publique et privée intense – à l'image du projet urbain de l'île de Nantes – qui contribue à générer des tensions sociales, notamment du fait de la hausse des prix de l'immobilier, des difficultés à se loger pour certaines catégories de la population, et de l'accroissement des inégalités sociales dans la ville (et ce malgré, entre autres, un volontarisme politique en matière de logement social).

Cet exemple illustre l'insertion des lieux culturels dans les transformations sociales et urbaines des territoires, notamment en accompagnant des processus de gentrification dont les principaux effets sont connus : hausse des loyers, déplacement des anciens résidents au profit de populations plus aisées, transformation des paysages urbains, mutation du tissu économique et commercial, accentuation des inégalités sociospatiales. Le moteur essentiel de la gentrification n'est toutefois pas l'art, mais bien le libre marché immobilier, les investissements publics et privés, et les inégalités de richesses (Markusen, 2014 ; Michel, 2021). Ainsi, ces transformations urbaines et sociales – qui n'ont rien de mécanique ou de systématique – finissent fréquemment par dépasser les artistes et autres acteurs culturels (en particulier les plus alternatifs) qui, au même titre que les populations les plus précaires, se trouvent contraints de se déplacer ailleurs dans la ville, souvent dans les nouvelles marges et périphéries des métropoles.

En ce sens, l'ancrage et l'encastrement des lieux culturels inscrivent les territoires dans des trajectoires évolutives complexes et peuvent conduire à des phénomènes de désancrage et de désencastrement, au sens d'un changement

de localisation spatiale et d'une dissolution des liens unissant ces lieux culturels au territoire. Cela montre l'ambivalence de l'empreinte des lieux culturels sur les territoires et du rôle qu'ils y jouent au niveau urbain et social : à la fois facteurs de vitalité culturelle, et témoins ou instruments de la fragmentation sociospatiale des villes.

Une troisième catégorie d'effets composant l'empreinte territoriale des lieux culturels est de nature environnementale. À l'heure de la crise écologique, les impacts environnementaux des lieux culturels et des activités qui s'y déploient apparaissent déterminants, aussi bien à l'échelle locale des territoires qu'à l'échelle globale (Delotte, 2021 et 2022 ; Irle *et al.*, 2021 ; Sermon, 2021). Les dimensions concernées sont à la fois majeures et diverses : consommation énergétique des bâtiments, mobilité des publics et des artistes, transport et circulation des œuvres, offre de restauration, billetterie, gestion des déchets, dispositifs et pratiques numériques, conception et diffusion des créations, contenu et message des œuvres...

Les prémices d'une réflexion et d'une action sur l'empreinte environnementale de l'art et de la société en général apparaissent dès les années 1960 au travers de l'engagement militant d'artistes dans « un art écologique » (Ardenne, 2019), avec un travail et des œuvres dont l'objectif principal est d'alerter, de sensibiliser, de susciter chez le public le désir d'agir et de participer à la lutte contre la crise écologique. Plusieurs artistes se sont engagés dans ce courant, comme Nicolás Uriburu qui, pour alerter contre la pollution des eaux, a créé une série de colorations en vert fluo de grandes étendues d'eau tel le Grand Canal de Venise. Au-delà de lancer l'alerte, certains ont développé un travail de création visant à préserver, réparer ou dynamiser les milieux « naturels » et la biodiversité, laissant une empreinte écologique positive sur le territoire. C'est le cas par exemple de Mel Chin qui, au travers de son œuvre *Revival Field* déployée dans des zones aux

sols pollués, aménagement des jardins avec des plantes capables d'absorber les métaux lourds et de rendre leurs qualités organiques aux sols, produisant une forme de réparation environnementale à l'efficacité prouvée scientifiquement.

Malgré l'émergence ancienne de ce courant artistique, la généralisation de la prise de conscience de l'enjeu écologique apparaît tardivement dans le milieu culturel. Cela est notamment lié au contexte général de la société de consommation fondée sur un principe de croissance économique infinie, et plus précisément à la dynamique de compétition à la fois entre les acteurs et lieux culturels et entre les territoires pour accéder au « succès » et attirer consommateurs, publics, visiteurs, touristes, projecteurs médiatiques. Cette dynamique – antinomique d'une réelle transition écologique – pousse à l'événementialisation de la culture et à son insertion dans des stratégies de marketing territorial et des logiques de concurrence. Elle s'exprime notamment au travers de la multiplication des événements et équipements de grande ampleur, incompatibles avec la lutte contre le dérèglement climatique au vu de leur échelle, de leur audience et objectifs internationaux, et des importants moyens déployés pour assurer une performance spectaculaire (expositions muséales « blockbusters », mégafestivals musicaux, foires internationales d'art contemporain, mégaconcerts en tournée internationale, etc.).

C'est finalement assez récemment que les initiatives explicitement centrées sur les questions écologiques ont commencé à se multiplier dans le secteur – dépassant les seules questions techniques et énergétiques de l'éclairage des bâtiments avec des ampoules LED par exemple. Ces initiatives se déploient aussi bien au travers d'engagements individuels d'artistes, que de démarches d'institutions culturelles ou de lieux culturels plus alternatifs.

C'est, par exemple, le chorégraphe Jérôme Bel qui refuse désormais de prendre l'avion afin de développer des spectacles

plus respectueux de l'environnement, quitte à concevoir deux versions d'une męme pięce avec deux ęquipes diffęrentes pour ses tournęes en Europe et en Amęrique du Nord afin d'ęviter aux danseurs de faire le voyage transatlantique par les airs.

C'est aussi le Centre Pompidou¹² qui travaille à une stratęgie environnementale globale, avec une ręflexion et des actions en cours pour : premięrement limiter la consommation ęnergętique du bętiment, deuxięmement adapter la production des expositions (en ręduisant leur nombre et en allongeant leur duręe pour ręduire le dęplacement des ęuvres, en travaillant à leur ęcoconception, etc.), et troisięmement proposer au public une programmation artistique sur les questions ęcologiques (notamment au travers de la valorisation d'une collection d'ęuvres sur ce thęme, d'ęvęnements dędięs¹³, et de ressources pędagogiques pour les enseignants sur le sujet¹⁴).

C'est, pour prendre un dernier exemple, La Prairie du Canal, dęveloppęe par l'association la SAUGE¹⁵ sur une friche à Bobigny dans le but d'y dęvelopper une ferme urbaine transitoire (production de lęgumes, pępinięre...). L'association propose des activitęs et ęvęnements culturels sur place afin de transmettre aux habitants des idęes et des

12 Le cas du Centre Pompidou est ręvęlateur des paradoxes et des limites de certaines actions en matięre d'ęcologie dans le secteur culturel, les musęes tels que celui-ci participant à l'attractivitę de Paris aupręs de nombreux touristes internationaux dont la venue en avion a un impact ęcologique ęlevę.

13 Il s'agit, par exemple, des journęes de confęrences, spectacles, performances et ateliers proposęes gratuitement au Centre Pompidou sur le thęme « Climat : quelle culture pour quel futur ? » en dęcembre 2022, en collaboration avec l'Agence de la transition ęcologique (ADEME) et suivant une stratęgie d'ęco-conception de la scęnographie de l'ęvęnement.

14 Cela comprend notamment des fiches pratiques pour la mise en place d'ateliers de cręation artistique sur le thęme de l'ęcologie à destination d'ęlęves de diffęrents niveaux.

15 Socięte d'Agriculture Urbaine Gęnęreuse et Engagęe.

pratiques sur l’agriculture urbaine et la transition écologique (ateliers de jardinage, concerts, spectacles de danse, festivals, etc.), ainsi que des actions hors les murs – en partenariat avec d’autres acteurs locaux – pour tenter de disséminer et soutenir les initiatives écologiques sur le territoire (accompagnement à la création de jardins partagés, ateliers dans les écoles, etc.).

Ces quelques exemples – bien sûr non exhaustifs – témoignent d’un mouvement de fond qui émerge dans les secteurs de l’art et de la culture concernant la lutte contre la crise écologique. Ils illustrent une partie des leviers sur lesquels les lieux culturels peuvent agir pour, sur un premier plan, réduire leurs impacts négatifs sur l’environnement, et sur un second plan, insuffler des dynamiques vertueuses en matière d’écologie sur leur territoire.

Sur le premier plan, bien qu’un mouvement soit enclenché, il reste encore beaucoup à faire pour améliorer les pratiques professionnelles dans les milieux culturels au niveau environnemental : réduction des échelles et relocalisation des événements et des publics¹⁶, renouvellement des modes de déplacement des équipes artistiques pour allier ancrage local et ouverture au monde, limitation des dispositifs numériques les plus énergivores¹⁷, écoconception des œuvres...

16 La mobilité des publics est identifiée comme l’une des principales sources de l’empreinte carbone des lieux et événements culturels, en particulier les visiteurs venant en avion, ce qui encourage du point de vue écologique à privilégier, par exemple, les festivals de petite taille – qui attirent un public majoritairement de proximité – au détriment des grands événements au rayonnement plus large géographiquement (Irle *et al.*, 2021).

17 Le coût environnemental des dispositifs et des pratiques numériques (minerais nécessaires aux équipements électroniques, consommation énergétique du transfert et du stockage des données...) est souvent invisibilisé mais pourtant bien réel, et parfois même supérieur aux alternatives physiques (voir par exemple, au sujet de la musique enregistrée, Devine, 2019).

Sur le second plan, du fait de la capacité singulière des arts à susciter des émotions et de l'empathie, à toucher la sensibilité humaine, les artistes et les lieux culturels ont un rôle déterminant à jouer dans la prise de conscience et la mise en action collective de nos sociétés pour une mutation écologique vers la sobriété, la préservation des ressources naturelles et la protection de la biodiversité. L'une des pistes possibles est de développer une culture de proximité ancrée et encadrée dans les territoires, où artistes et lieux culturels élaborent des actions, productions et  v nements artistiques à taille humaine, construisent des projets culturels au long cours avec les habitants et autres usagers, tissent des collaborations avec les acteurs des différents champs d'action locale (culture, social, éducatif, etc.), et s'ouvrent au reste du monde et aux échanges interculturels pour  viter tout enfermement dans le localisme, mais suivant des modalités renouvel es¹⁸.

Conclusion

Ce chapitre a proposé un triptyque métaphorique pour théoriser les multiples relations entre les lieux culturels et leur territoire. *L'ancrage* met en évidence les logiques de localisation géographique des lieux culturels, les formes d'attachement affectif au territoire qui peuvent en découler, ainsi que l'articulation entre les ressources locales et les circulations globales à laquelle ils prennent part. *L'encastrement* montre la variété des manières et des intensités avec lesquelles les

18 Ce renouvellement peut tenir, par exemple et pour reprendre l'une des propositions de l'appel « Pour une  cologie de la musique vivante », à la réduction des déplacements internationaux, en privilégiant de plus rares projets artistiques immersifs et de longue durée dans le pays d'accueil plutôt que la multiplication de concerts isolés lors de tourn es internationales (<https://www.grandsformats.com/wp-content/uploads/2020/06/Pour-une-ecologie-de-la-musique-vivante-16062020-1.pdf>, consulté le 09/01/2023).

lieux culturels se lient (ou non) à leur territoire au travers de relations informelles, de partenariats, de réseaux de pairs et de projets territorialisés tissés localement et collectivement. *L’empreinte* dévoile la diversité et l’ambivalence des traces, influences et impacts des lieux culturels sur les territoires et leurs trajectoires, permettant une évaluation qualitative des effets produits sur le territoire en termes de vitalité culturelle et sociale, de mutation urbaine, d’écologie, etc.

Ce triptyque permet ainsi de comprendre la relation d’un lieu culturel à son territoire en révélant, premièrement, la façon dont il y est ancré (localisation plus ou moins stable et engagée), deuxièmement, la manière avec laquelle il y est encastré (par des dynamiques relationnelles collectives avec les autres acteurs locaux), troisièmement, la nature de l’empreinte qu’il y fabrique (culturelle, écologique, etc.), et quatrièmement, l’évolution dans le temps de ces formes d’ancrage, d’encastrement et d’empreinte (par exemple au travers de phénomènes de désancrage et de désencastrement).

Ce triptyque permet aussi d’ouvrir des réflexions sur les manières dont se développent les lieux et projets culturels dans les territoires. Il met notamment en évidence l’existence, d’une part, d’une culture spectaculaire et concurrentielle qui s’appuie sur de grands équipements et événements servant prioritairement l’attractivité et le rayonnement international (des territoires comme des lieux et acteurs culturels), et d’autre part, d’une culture de proximité plus discrète, plus collaborative et plus encastrée dans les territoires. Cette distinction est évidemment trop simpliste et dichotomique pour rendre pleinement compte de la réalité, ne serait-ce que par l’existence de lieux culturels réussissant à articuler ces deux approches, ou l’intérêt que peuvent revêtir les grands événements culturels dans la vie festive et l’accessibilité de larges publics à la culture. Elle offre toutefois une piste de réflexion, en particulier dans le contexte de crise écologique, pour penser une culture ancrée et encastrée dans les

territoires, ouverte aux échanges interculturels à des échelles extralocales, et attentive à son empreinte territoriale (c'est-à-dire à la fois dans ses dimensions écologiques, sociales, urbaines, culturelles, etc.).

Pour conclure, ce triptyque *ancrage* (localisation, attachement et articulation local/global), *encastrement* (réseaux relationnels et dynamiques collectives), *empreinte* (traces, influences et effets) constitue une grille conceptuelle pour penser, comprendre et analyser la complexité des rapports entre lieux culturels et territoires, traversant les enjeux qui y sont associés, intégrant les dynamiques évolutives qui les travaillent, englobant les domaines artistiques, croisant les disciplines scientifiques. Par conséquent, ce triptyque ouvre des perspectives de recherches transversales, pluridisciplinaires et dynamiques sur les dimensions spatiales et territoriales des lieux culturels et plus largement des arts et de la culture.

Bibliographie

AMBROSINO, Charles, 2022. *Urbanisme fin-de-siècle Ou l'art de réencastrement les sociétés urbaines*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches en urbanisme, Nantes Université.

AMBROSINO, Charles & SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, 2018. « Scènes urbaines. Vitalité culturelle et encastrement territorial des activités artistiques », dans TALANDIER, Magali & PECQUEUR, Bernard (dir.), *Renouveler la géographie économique*, Paris, Economica, p. 105-120.

ARDENNE, Paul, 2019. *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau.

AUCLAIR, Elizabeth, 2011. « Revenir vers les habitants, revenir sur les territoires », *Développement durable et territoires*, vol. 2, n° 2, <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.8946>

BAILONI, Mark, 2014. « La reconversion des territoires industriels par la culture dans les villes britanniques : un

modèle en crise? », *Belgeo*, n° 1, <http://belgeo.revues.org/12753>

BAIN, Alison L. & LANDAU, Friederike, 2019. « Assessing the local embeddedness dynamics of the Baumwollspinnerei cultural quarter in Leipzig: introducing the POSES Star Framework », *European Planning Studies*, vol. 27, n° 8, p. 1564-1586.

BECKER, Howard S., 1982. *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

BLANDIN-ESTOURNET, Christophe, 2017. « Les projets “situés”, ou les métamorphoses de l’action culturelle », *Nectart*, vol. 2, n° 5, p. 78-86.

BOICHOT, Camille, DEBROUX, Tatiana & GRÉSILLON, Boris, 2014. « Art(s) & Espace(s) », *Belgeo*, n° 3, <http://belgeo.revues.org/13398>

BONET, Lluís & NÉGRIER, Emmanuel, 2018. « The participative turn in cultural policy : Paradigms, models, contexts », *Poetics*, vol. 66, p. 64-73.

BOUTAUD, Aurélien & GONDRAN, Natacha, 2018. *L’empreinte écologique*, Paris, La Découverte.

CAMERON, Stuart & COAFFEE, Jon, 2005. « Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts », *European Journal of Housing Policy*, vol. 5, n° 1, p. 39-58.

CHAPAIN, Caroline & SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, 2020. « Cultural and creative clusters – a systematic literature review and a renewed research agenda », *Urban Research & Practice*, vol. 13, n° 3, p. 300-329.

COMUNIAN, Roberta, 2012. « Exploring the Role of Networks in the Creative Economy of North East England: Economic and Cultural Dynamics », dans WARF, Barney (éd.), *Encounters and Engagements between Economic and Cultural Geography*, Dordrecht, Springer, p. 143-157.

DEBARBIEUX, Bernard, 2014. « Enracinement – Ancrage – Amarrage : raviver les métaphores », *L'Espace géographique*, tome 43, n  1, p. 68-80.

DELOTTE, François, 2021. « La culture passe-t-elle enfin au vert? », *Nectart*, vol. 13, né 2, p. 142-151.

DELOTTE, François, 2022. « Répondre à l'urgence climatique. Et si la culture changeait d'échelle et jouait la sobriété? », *Nectart*, vol. 14, né 1, p. 118-125.

DEVINE, Kyle, 2019. *Decomposed: The Political Ecology of Music*, Cambridge, MIT Press.

DJAKOUANE, Aurélien & NÉGRIER Emmanuel, 2021. *Festivals, territoire et société*, Paris, Presses de Sciences Po et ministère de la Culture.

EVANS, Graeme, 2001. *Cultural planning. An urban renaissance?*, Londres, Routledge.

GAGNOL, Laurent, MOUNET, Coralie & ARPIN, Isabelle, 2018. « De la piste animale aux lignes de désir urbaines. Une approche g oichnologique de la trace », *L'Information géographique*, vol. 82, né 2, p. 11-38.

GAINZA, Xabier, 2017. « Culture-led neighbourhood transformations beyond the revitalisation/gentrification dichotomy », *Urban Studies*, vol. 54, né 4, p. 953-970.

GRANOVETTER, Mark, 1985. « Economic Action and Social Structure : The Problem of Embeddedness », *American Journal of Sociology*, vol. 91, né 3, p. 481-510.

GRAVEREAU, Sophie, 2013. « Les artistes de Belleville : valeur et faire-valoir d'un quartier de Paris à leurs dépens? », *Territoire en mouvement*, n 17-18, p. 38-51.

GRÉSILLON, Boris, 2014. *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Paris, Economica.

GUERISOLI, Francesca, 2017. « Contemporary art and urban attractiveness. The role of hypermuseums and art foundations », dans PARIS, Mario ( d), *Making Prestigious Places How Luxury Influences the Transformation of Cities*, Londres, Routledge, p. 81-91.

GUINARD, Pauline & MOROVICH Barbara, 2020. « Villes, cultures et engagements. La mise en culture des villes, jusqu'où? », *Journal des anthropologues*, n° 162-163, <https://journals.openedition.org/jda/9875>

IRLE, David, RËSCH, Anaïs & VALENSI, Samuel, 2021. *Décarboner la culture. Face au réchauffement climatique, les nouveaux défis pour la filière*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Université Grenoble Alpes Éditions.

KLEIN, Juan-Luis & TREMBLAY, Diane-Gabrielle, 2016. « Cultural creation and social innovation as the basis for building a cohesive city », dans SHEARMUR, Richard, CARRINCAZAEAX, Christophe & DOLOREUX, David (éd.), *Handbook on the Geographies of Innovation*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, p. 447-462.

KLEIN, Juan-Luis, TREMBLAY, Diane-Gabrielle, SAUVAGE, Laurent, ANGULO, Wilfredo & GHAFARI, Leila, 2020. « Culture de proximité et développement local : vers une grille de la vitalité culturelle des quartiers à Montréal », *Revue Interventions économiques*, n° 63, <http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/9566>

LANGÉARD, Chloé, 2015. « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, vol. 4, n° 190, p. 64-72.

LLOYD, Richard, 2006. *Neo-Bohemia. Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York, Routledge.

MARKUSEN, Ann, 2014. « Creative Cities: A 10-Year Research Agenda », *Journal of Urban Affairs*, vol. 36, n° S2, p. 567-589.

MARKUSEN, Ann & KING, David, 2003. *The Artistic Dividend: The Arts' Hidden Contributions to Regional Development*, Minneapolis, University of Minnesota.

MENGER, Pierre-Michel, 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil.

MICHEL, Basile, 2018 a. « Les quartiers créatifs : construction de clubs de travailleurs créatifs. Analyse croisée des quartiers du Panier (Marseille) et des Olivettes (Nantes) », *Annales de Géographie*, vol. 3, n° 721, p. 227-253.

MICHEL, Basile, 2018 b. « Mythe et réalités du quartier-village des travailleurs créatifs à Berriat (Grenoble) », *Territoire en mouvement*, n° 38, <https://journals.openedition.org/tem/4542>

MICHEL, Basile, 2019. « Art et territoires créatifs. Analyse de la dimension sociale de deux quartiers culturels à Nantes (les Olivettes) et Marseille (le Panier) », *Géographie et cultures*, n° 109, <https://journals.openedition.org/gc/11216>

MICHEL, Basile, 2020. « Pour une ville culturelle et touristique : retour sur une stratégie nantaise », dans MADORÉ François & RIVIÈRE Jean (dir.), *Atlas social de la métropole nantaise. Au-delà de la ville attractive*, Nantes, Laboratoire Espaces et Sociétés, <https://doi.org/10.48649/asmn.450>

MICHEL, Basile, 2021. « Art, creativity, and tourism in creative quarters: trajectory and tensions of the cultural scene of the M50 art district in Shanghai », *Cybergeog : European Journal of Geography*, n° 997, <https://doi.org/10.4000/cybergeog.37685>

MICHEL, Basile, 2022. « Ancrage, encastrement, empreinte : triptyque métaphorique à propos des rapports sociétés-territoires. Réflexions à partir des relations entre art, culture et territoires », *Annales de Géographie*, vol. 748, n° 6, p. 52-81.

MICHEL, Basile & AMBROSINO, Charles, 2019. « Territorialisées ou sans attaches : les activités “culturelles et créatives” au crible d’un quartier postindustriel grenoblois », *L’Espace géographique*, tome 48, n° 1, p. 1-20.

MORTEAU, Hélène & VIVANT, Elsa, 2020. « Les scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien », *Revue Interventions économiques*, n° 63, <http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/7132>

PAPPALÉPORE, Ilaria, MATTLAND, Robert & SMITH, Andrew, 2014. « Prosuming creative urban areas. Evidence from East London », *Annals of Tourism Research*, vol. 44, p. 227-240.

POLANYI, Karl, 1983. *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard. (trad.)

SERMON, Julie, 2021. *Morts ou vifs. Contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*, Paris, éditions B42.

STOCK, Mathis, 2006. « L'hypothèse de l'habiter polytopique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », *EspacesTemps.net*, mis en ligne le 26/02/2006, <http://www.espacestemp.net/articles/hypothese-habiter-polytopique/>

STRAUS, Erwin, 1962. « On Memory Traces », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 24, n° 1, p. 91-122.

TORRENT, Céline, 2015. « La danse comme réécriture "géopoétique" de l'espace? », *Géographie et cultures*, n° 96, <http://journals.openedition.org/gc/4184>

VASLIN, Julie, 2021. *Gouverner les graffitis*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Université Grenoble Alpes Éditions.

VIVANT, Elsa, 2011. « Travail créatif, emplois précaires », *Métropolitiques*, <https://metropolitiques.eu/Travail-creatif-emplois-precaires.html>

VOLPIN, Alexia, 2018. « L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques », *Marges*, n° 26, <http://journals.openedition.org/marges/1378>

ZHONG MENGUAL, Estelle, 2015. *La communauté de singularités : réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Sciences Po Paris.

ZHONG MENGUAL, Estelle, 2018. *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du réel.

ZIMMERMANN, Jean-Benoît, 2005. « Entreprises et territoires : entre nomadisme et ancrage territorial », *La Revue de l'Ires*, vol. 1, n° 47, p. 21-36.

ZUKIN, Sharon & BRASLOW, Laura, 2011. « The life cycle of New York's creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones », *City, Culture and Society*, vol. 2, n° 3, p. 131-140.

Le lieu culturel entre processus territorial et pérennisation. Pour une approche complexe

Fabrice RAFFIN,
Université de Picardie-Jules Verne

Les effets de *la culture*¹ sur les « liens sociaux », les territoires, l'économie, sont aujourd'hui nombreux et indéniables. Néanmoins, contrairement à l'évidence d'un rôle positif attribué *a priori* à « la culture » et à ses espaces dédiés, le sens et le processus d'inscription territoriale de formes culturelles n'est que rarement vraiment pris en compte. La perception d'un lieu culturel, ses usages et son rôle dans la ville, les aspects symboliques qu'il véhicule, sont variables et largement liés au projet qui l'initie, à ceux qui le constituent et l'animent. Le statut et les usages du lieu culturel varient aussi selon les contextes et les perceptions différenciées

1 Le pluriel serait de mise. Ce texte insiste sur les différentes formes de cultures artistiques et leurs inégales formes de reconnaissances.

présentes au sein des populations locales. Au-delà de la croyance persistante dans les qualités positives de la culture (à créer du « lien social », à requalifier un quartier, à générer une dynamique territoriale, économique, etc.)², créer un lieu implique en effet, *a minima*, de gérer une interaction physique (un bâtiment) et symbolique (une offre culturelle) avec les acteurs locaux, ceux de la proximité spatiale, notamment les riverains et ceux de la ville dans son ensemble. Rares sont les cas d'unanimité autour d'un lieu, si l'on prend en compte la diversité sociale dans laquelle il s'inscrit. Les perceptions différenciées d'un groupe social à l'autre sont, en fait, le plus souvent minimisées par un discours politique ou universitaire fondé *a priori* sur le rôle positif de la culture et de ses équipements.

Le processus n'est pourtant pas joué d'avance et la négociation d'une inscription urbaine peut tourner au conflit³. Selon son projet et sa mise en œuvre, le lieu peut devenir objet d'évitement pour la population ou au contraire d'adhésion. Positif ou négatif, il devient pour certains une sorte de repère commun. Pour d'autres aussi, un lieu culturel génère de l'indifférence, jusqu'à ne pas exister dans les géographies personnelles.

De ces points de vue néanmoins, l'inscription spatiale d'un lieu culturel peut être lue comme un processus de négociation à long terme. Processus à l'issue duquel, le statut du lieu dans la ville pourra apparaître imprévu et toujours susceptible d'être remis en question.

Afin de sortir des logiques d'évaluation souvent réductrices, ce texte voudrait donc proposer une approche de l'inscription

2 Sur l'instrumentalisation de la culture, voir les travaux de Philippe Chadoir (2005). Pour qualifier cette approche *a priori* positive de la culture, notamment chez les professionnels du domaine et dans les politiques publiques, Jean Caune (2006) parle d'une croyance *magico-lyrique*

3 On peut citer, par exemple, les difficultés du CentQuatre à Paris lors de son ouverture en 2008.

territoriale de deux actions culturelles collectives concrétisées par l'ouverture d'un lieu. Une approche complexe modélisée qui se fonde sur deux terrains de recherche aux spécificités affirmées, puisque les lieux dont il s'agit ont été ouverts, d'un côté, par des collectifs d'acteurs culturels associatifs qui se sont installés dans une ancienne usine de dégrossissage d'or de Genève et qui s'appelle l'Usine; de l'autre, un lieu institutionnel, considéré comme le premier musée d'art contemporain de la banlieue parisienne, le MAC VAL situé à Vitry-sur-Seine.

C'est à la suite de plusieurs recherches socio-anthropologiques conduites entre 1996 et 2010 que ce modèle d'analyse est ici proposé⁴. Il est fondé sur la notion de *processus*. Un processus d'inscription urbaine de deux lieux qui se construit à la croisée de trois problématiques que l'on pourra considérer comme trois variables de l'inscription territoriale d'un lieu culturel et de sa pérennisation :

- D'abord la qualité du projet : une qualité qui ne se réduit pas à la question artistique ou aux disciplines présentes, mais qui renvoie aux questions suivantes : quels acteurs, quelle histoire pour quelles pratiques/disciplines? Surtout, de quels sens et de quelles finalités ces pratiques culturelles sont-elles dotées par ceux qui les portent? Et de manière encore plus profonde, quelle définition de la culture pour quel(s) rapport(s) à la culture dans le projet qui initie un lieu?
- Simultanément, l'espace et le lieu dans lequel ce projet s'inscrit : la localisation du projet et du collectif qui le porte, son inscription spatiale et les rapports à un contexte socio-économique, politique. Ceci soulève plusieurs questions : quelle localisation et quelles

4 Publiée pour ce qui est de l'Usine à Genève, dans *Friches industrielles un monde culturel en mutation*, Ed. L'Harmattan, 2007. La recherche sur le MAC VAL, financée par la Ministère de l'Ecologie a donné lieu au rapport de recherche, *Territorialisation de projets culturels en Ile-De-France*, PUCA, 2007.

interactions avec ce contexte? Quel bâtiment : ses qualités propres et sa mise en scène dans/de l'espace urbain : quelle façade et quels signes sur cette façade pour quelle(s) frontière(s)? Que dit-elle de ses occupants et de leur projet?

- La temporalité du projet, enfin : le temps du projet et de l'action de ceux qui le portent; leur inscription dans des durées plus ou moins longues; espace d'événements ou lieu invisible comme les lieux de résidence artistique, rarement ouverts aux publics. Plusieurs questions émergent alors : quelle programmation? Diurne ou nocturne? Quels horaires? Quels types de durée? Pour quelles formes d'événements, de routines ou de banalisations de son accès? Quelle forme d'occupation, occupation temporaire d'un lieu ou projet présent dans la ville durant de longues années?

Si de nombreuses analyses se focalisent sur l'une ou l'autre étape du processus artistique (création, production, diffusion), sur l'artiste et/ou sa discipline, la culture est avant tout une affaire collective (Becker, 1988) qui s'inscrit dans le temps et des espaces spécifiques. À l'approche « collective » du processus artistique, nous ajouterons donc ici, deux facteurs fondamentaux de l'action culturelle, à savoir l'espace et le temps et précisément l'espace de localisation de l'action culturelle collective et ses temporalités. On peut ainsi la désigner comme une action culturelle qui mobilise une chaîne d'individus qui coopèrent en réseau selon des conventions partagées, dans leurs propres lieux et selon leur propre temporalité, pour définir des mondes culturels.

H.S. Becker a en effet montré combien la production artistique était redevable de l'intervention de nombreuses

catégories de personnes et ne se limitait pas à la seule activité de l'artiste. Le processus de production artistique inclut aussi bien l'acte de concevoir et de réaliser l'œuvre, que l'ensemble des étapes qui mènent à sa diffusion auprès du public et qui influent sur sa forme finale. Outre l'artiste, l'ensemble des personnes qui prennent part à ces différentes étapes de la production de l'œuvre jusqu'à sa diffusion, constituent ce qu'il appelle la chaîne de coopération artistique. Par ailleurs, le réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son état final, et qui, pour ce faire, partagent des modes de pensées conventionnels, constituent un monde de l'art.

L'inscription territoriale des pratiques et lieux relèverait alors d'un processus négocié à plusieurs dimensions. Cette négociation est loin d'être anodine et pacifique contrairement à l'invocation d'une « neutralité opératoire de la culture » que faisait Malraux lui-même. Inscrire un lieu culturel dans un quartier n'a rien d'une opération neutre, et ses conséquences ne peuvent pas être analysées en termes simplement positifs ou négatifs.

La qualité des projets culturels comme variable de leur territorialisation

La qualité d'un projet culturel serait donc une première variable du processus d'inscription urbaine d'un lieu culturel. L'idée sous-jacente à cette variable est que ce qu'on appelle la qualification du lieu, « son identité » dans la ville va largement dépendre du type de projet qui s'y installe et de ce que nous appellerons donc la « qualité » du projet, fruit de nombreuses caractéristiques. Cette qualité est généralement appréhendée en termes artistiques, mais nous voulons souligner ici d'autres dimensions de la qualité générale d'un projet culturel et de la mise en œuvre de ce projet dans un lieu : des dimensions

sociales, économiques, voire politiques. Autrement dit, se poser la question de la qualité d'un projet culturel de lieu, c'est se demander : quelles pratiques, quelles disciplines bien sûr, quelle qualité esthétique certes, mais aussi, quels profils de porteurs de projets ? Et surtout, un projet culturel pour quoi faire ? Quelles finalités autres qu'artistiques dans ce projet ?

Ce point est fondamental pour comprendre comment un projet et son lieu vont prendre place dans une ville, un quartier. Afin d'appréhender précisément ce processus, il nous faut faire un détour pour considérer le fait qu'il existe différents types de projets culturels qui n'ont pas tous les mêmes conséquences spatiales et territoriales sur la qualification/perception d'un lieu.

Ainsi toutes les pratiques culturelles se valent, en ce sens qu'elles ont un même fondement esthétique, autrement dit qu'elles relèvent de ce que nous appellerons ici la construction d'une « expérience esthétique ». En effet, la culture, le moment culturel, « fait quelque chose » de très spécifique aux personnes qui y participent : quelque chose de l'ordre du sentiment, de l'émotion, de la beauté, du sensuel. Ce « quelque chose », on peut l'appeler expérience esthétique. L'expérience esthétique est de tous les instants de notre vie, mais l'expérience culturelle serait un moment esthétique un peu particulier, peut-être un peu plus intense. En se référant à John Dewey (2010), on peut définir la culture à partir de cette expérience au fondement esthétique.

Mais le moment culturel ne se limite pas à l'expérience esthétique. Ce moment possède des finalités autres, qui ne sont pas toujours les mêmes et qui sont liées aux expériences ordinaires (Shusterman, 1991). À partir de là, à la question « quels sont les usages et les fonctions sociales de la culture, autrement dit la culture pour quoi faire ? », les réponses sont multiples. Elles sont aussi nombreuses et simultanées que l'imagination et les envies de ceux qui participent à des

pratiques culturelles : politiques, sociales, économiques, parfois éducatives, voire religieuses.

Paradoxalement cependant, aucune pratique artistique et culturelle n'en vaut une autre parce que non seulement leurs dimensions esthétiques sont différentes en termes de formes, de sens, mais surtout parce qu'au-delà de la question esthétique qui les fonde et du moment esthétique qu'elles génèrent, elles n'ont pas les mêmes finalités, le même sens pour les personnes qui les portent et pour les différentes composantes de la population.

Un poncif très ancré chez les aménageurs urbains et les responsables politiques relève de la capacité de la culture à produire, non seulement du « développement territorial », mais aussi de la « gentrification » de quartiers entiers (Cameron et Coaffee, 2005; Mathews, 2010). L'utilisation de ces termes équivaut souvent implicitement dans leurs discours à donner à la culture un potentiel économique, foncier ou d'aménagement; mais aussi, à utiliser la culture pour produire de l'attractivité territoriale, voire pour régler des situations sociales « difficiles ». Ce processus de gentrification est indéniable si l'on se réfère à des quartiers comme le canal Saint-Martin à Paris, Prenzlauer Berg et Mitte à Berlin par exemple. Cependant, nous défendons ici l'idée qu'il est à nuancer dans d'autres situations, en fonction notamment de la qualité des formes culturelles et artistiques en action.

L'Usine à Genève

C'est le cas de l'un des deux exemples que nous prendrons, l'Usine à Genève dans le quartier de la Coulouvrenière, un lieu ouvert il y a maintenant 35 ans, mais qui participe toujours du maintien d'une « relative mixité sociale » et d'une certaine stabilité des loyers (Raffin 2007)⁵.

5 Voir www.usine.ch. L'Usine a ouvert ses portes dans l'ancienne usine

Pour comprendre ce point, il faut revenir aux qualités du projet de l'Usine et à la réalité du contenu de sa programmation. Dans le même lieu en effet, sur cinq étages, cohabitent un théâtre et un espace d'art contemporain, un cinéma, mais également plusieurs espaces de concerts de musiques amplifiées et de clubbing⁶, un bar de nuit et un restaurant. Ces dernières activités, ajoutées aux concerts qui ont lieu plusieurs fois par semaine, génèrent un certain nombre de nuisances. De fait, le lieu est ouvert une bonne partie de la nuit et la stagnation régulière autour du bâtiment de plusieurs dizaines de personnes, auxquelles s'adjoignent systématiquement de très nombreux dealers, entre dans le processus de qualification interlope du quartier de la Coulouvrenière et de la place des Volontaires où se situe l'Usine. Ces pratiques liées au projet culturel lui-même, définissent une grande partie de la qualité globale du lieu et de son inscription dans le quartier. Si le fondement esthétique du projet « Usine » est indéniable, il s'agit bien de diffuser des formes artistiques, les finalités festives incluant une forte consommation d'alcool, de drogues et quelques autres exubérances, participent pleinement de son statut dans la ville.

Ce type de pratiques liées aux formes culturelles diffusées joue comme repoussoir pour les classes moyennes. À tel point que les promoteurs qui construisirent des immeubles de haut standing entre 1994 et 1996, aux alentours directs du bâtiment de l'Usine, ne parvinrent pas à vendre leurs appartements. De ce fait, ils engagèrent et alimentèrent durant plusieurs années une procédure juridique visant à la fermeture du lieu. Faisant alliance avec l'association de quartier « ProCoulouvrenière », composée surtout de commerçants de la rue, les promoteurs

de dégrossissage d'or (UGDO) de la ville en 1988. Le lieu est géré depuis par une association Etat d'urgences qui regroupe elle-même plusieurs associations culturelles centrées chacune sur une discipline artistique.

6 Désigne en Europe les activités de danse en boîte de nuit ou discothèque.

assignèrent l'Usine en justice pour obtenir sa fermeture, tout au moins, la fin de ses activités à 22 h. Le bâtiment appartenait à la municipalité et ses occupants avaient déjà une convention d'occupation avec elle. Au-delà de ce fait, la ville de Genève choisit d'être solidaire de l'Usine. Cette solidarité s'avérait être un choix politique significatif qui a participé de l'entérinement de la qualification du quartier et a empêché une gentrification⁷, telle qu'ont pu la connaître d'autres quartiers cités ci-dessus, à Paris ou Berlin. Ouvert en 1989, le lieu et son périmètre ont ainsi peu changé, une situation qui entre dans le processus de lutte pour l'espace qui caractérise la ville.

En effet la concurrence spatiale entre les acteurs est une caractéristique majeure des villes. « L'appropriation de l'espace est un enjeu commun pour des acteurs ayant des intérêts divergents » (Rémy, 2000), et cet enjeu n'épargne pas les acteurs culturels. Même si la dimension culturelle constitue l'un des ordres caractéristiques de la ville depuis l'antiquité, les lieux culturels des villes n'intègrent pas la diversité des formes culturelles dans leur ensemble. Certains arts apparaissent plus légitimes à occuper la ville et notamment le centre des villes. De l'art religieux inscrit dans les églises au théâtre municipal, du musée à la galerie d'art, les formes culturelles et artistiques caractéristiques de la centralité urbaine relèvent successivement des arts académiques et du marché de l'art qui ont su prendre place dans l'ordre de la ville, à côté de l'ordre économique et politique notamment.

Le projet qualifie l'ensemble du bâtiment industriel, mais également ses alentours. Habiter dans le quartier signifie être capable de supporter ces nuisances culturelles. Attractives pour certains, elles jouent comme repoussoir pour des

7 Voir l'article, Raffin F, 2023. « Gentrification », in Bouchaudy M.P., L'extrait F. (dirs), *Un abécédaire des friches*, Ed. Sens et Tonka.

catégories de population de la classe moyenne, notamment celles qui ont des enfants.

Ainsi, pour ce qui est de la gentrification par la culture, nous pourrions la nuancer en disant qu'elle est produite par certains types de projets culturels, aux qualités « pacifiantes » (Sennett, 1992) spécifiques. Il est bien, dans ces formes d'interaction du projet de l'Usine avec son environnement, une dimension et un lien avec ses qualités, au sens esthétique, mais un lien aussi avec les contenus qu'elles véhiculent et les pratiques connexes qu'elles génèrent. Les finalités de la diffusion de formes culturelles peuvent être très différentes : festives et de loisirs à l'Usine, elles portent avec elles des nuisances sonores et de voisinage.

Le MAC VAL à Vitry-sur-Seine

Dans le cas du MAC VAL, musée d'art contemporain localisé dans le Val-de-Marne, les pratiques générées par les qualités du projet sont bien plus contemplatives et artistiques. De ce fait, ne générant pas de pratiques nocturnes et interlopes, elles apparaissent bien plus « pacifiantes » pour l'environnement immédiat.

Le musée d'art contemporain du MAC VAL entrait dans le même type de processus, dans lequel la qualité globale du projet culturel, fondée sur l'art contemporain, est au centre de l'interaction avec le quartier⁸. À leur tour, attractifs pour certaines populations, le MAC VAL et les pratiques de diffusion et de création qu'il génère, jouent comme repoussoir pour d'autres populations alentour, appartenant dans ce cas aux catégories sociales les plus « populaires ». Les interviews

8 Le musée d'art contemporain du MAC VAL, a fait l'objet d'une recherche, lors de son ouverture entre 2005 et 2006. Cf. F. Raffin, « Diversification et territorialisation des pratiques culturelles en Ile-de-France. Lieux, logiques et pratiques d'acteurs », Ministère de l'Équipement, - PUCA, Ministère de la Culture - SEA Europe, 2007.

menés avec les habitants des logements sociaux qui se situent pour la plupart dans les « grands ensembles » en face du MAC VAL, ont montré à quel point ces riverains identifiaient les publics du lieu, la diffusion esthétique de ce dernier (l'art le plus contemporain), à un ensemble étranger à leur monde, loin de leurs préoccupations.

Plus précisément, dans la majorité des entretiens à propos du musée, ressortaient clairement des discours que ce qui s'y passait n'était pas pour eux. Les personnes précisaient également souvent : « c'est pour les bourgeois », en fondant leur stigmatisation du projet MAC VAL (et donc du lieu) à partir du type de culture que l'on y trouve. Ils pointaient également d'autres pratiques connexes à l'expérience esthétique, notamment un restaurant à vocation gastronomique qui se trouve dans le MAC VAL, dont les prix, qualifiés de « doux » par des journalistes⁹, apparaissaient inabordables pour la plupart des riverains.

Qualification des espaces culturels et interactions avec les contextes urbains

Processus d'interactions sociales entre plusieurs groupes sociaux, l'inscription territoriale de projets culturels passe également par un marquage de l'espace, par le lieu, le bâtiment, dans le sens où il est une forme architecturale à portée symbolique qui vient renforcer et structurer l'interaction sociale avec le quartier.

Concernant cette interaction, il ne s'agit jamais d'un simple face à face entre porteurs de projet et responsables politiques ou entre une institution et des riverains, l'interaction comme dans l'exemple genevois mobilise toujours plusieurs groupes sociaux : association de gestion du lieu, habitants du

9 Voir le Figaro, Colette Monsat; Gilles Dupuis; Emmanuel Rubin; François Simon; Sylvain Vérut 30/07/2008.

quartier, municipalité, canton, mais également police, dealers, promoteurs, parfois d'autres encore.

Pour saisir la complexité de la territorialisation d'une action culturelle, il convient alors d'appréhender très précisément son lien au bâtiment dans lequel il prend place. En s'installant dans un bâtiment, les acteurs d'un projet culturel apposent toujours un certain nombre de signes architecturaux, esthétiques, qui définissent un rapport au cadre bâti, ses usages, ses représentations, ses frontières. On peut ainsi considérer le bâtiment marqué par le projet, le bâtiment médiateur du projet, le bâtiment comme partie visible du projet pour les populations.

À Genève, se déploient ainsi sur toute la façade de l'ancien bâtiment industriel, les graffs, tags, affiches de concerts. Ceci constitue un ensemble d'éléments qui fait repère et indique aussi une appropriation territoriale de l'espace. Avec ce marquage du bâtiment se créent la frontière et l'appropriation. L'espace devient lieu au sens où Marc Augé (1992) définit ce terme, c'est-à-dire « un espace identitaire, relationnel et historique ». Que ce soit une « friche culturelle » à Genève, le musée du MAC VAL, un opéra, un centre culturel communal, ou toute espace de diffusion, un marquage de l'espace joue comme barrière symbolique et dispositif d'accessibilité/sélection des publics. Un lien s'établit entre un groupe occupant et les publics qui fréquentent les lieux et l'espace. Ces modalités de marquage spatial mettent en évidence la dimension territoriale des pratiques culturelles, dans le sens où Marcel Roncayolo (1990) écrit que « les limites physiques du territoire tirent la valeur de ce recouvrement entre un espace et une appartenance par lequel l'intérieur et l'extérieur sont distincts ».

Contrairement à l'Usine, c'est la grandeur du geste architectural qui qualifie le musée du MAC VAL et ses frontières. Dans le prolongement des analyses esthétiques initiées par Panofsky (1975), nous rappellerons que la forme

architecturale signifie ici avec force, des intentions entre puissance, affirmation d'un « modernisme et d'une maîtrise technique », grandeur, peut-être aussi, une certaine sacralisation de l'art, bien que les architectes et les commanditaires mettent en avant des idées inverses, pour commenter leur travail. Reste que le bâtiment, ses façades, son entrée, l'espace d'accueil, possède un caractère monumental indéniable.

Ici pas de tags, mais une esthétique « moderne », lisse, froide et orthogonale, verre et béton, avec sur le rond-point tout proche une sculpture monumentale de Jean Dubuffet qui complète ce qui devient dispositif culturel spatial, qui qualifie le bâtiment et son périmètre. On peut à ce propos citer Deleuze et Guattari (1980) :

« Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire (...). L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... La propriété de groupe ou individuelle en découle (...). La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord affiche, pancarte ».

Le MAC VAL est marqué par une façade à l'esthétique singulière, des vigiles à l'entrée qui renforcent la cristallisation des frontières symboliques de cette architecture et participent des relations aux quartiers environnants. Si un espace public se définit par sa capacité à brouiller l'identification entre un espace et un groupe social (Joseph, 1998), les lieux culturels ne sont jamais des espaces publics. Les responsables du musée pourront mettre en avant leur volonté d'ouverture, la médiation culturelle mise en œuvre pour y parvenir, une fréquentation de 400 000 visiteurs¹⁰, l'effet symbolique sera persistant, les frontières spatiales resteront sociales et le musée sera bien identifié à un groupe social par d'autres

¹⁰ Le travail envers les publics « captifs », comme les scolaires participe d'une forme de « gonflage » des chiffres de fréquentation, comme on le voit dans de nombreuses structures culturelles institutionnelles en France.

groupes environnants, plus ou moins flou : « les bourgeois » et aujourd'hui les « les bobos ».

Au-delà du bâtiment ou d'un espace circonscrit, l'action culturelle collective s'inscrit ainsi dans un espace plus large, un quartier, une ville et un contexte socio-économique qui entre dans sa dynamique territoriale. Les effets de cette interaction ne sont pas donnés a priori. S'il est aujourd'hui entendu pour beaucoup d'acteurs qu'une présence artistique ou culturelle, un équipement, un festival, produisent une qualification positive de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, à l'inverse dans de nombreux cas, la présence d'un projet artistique génère du conflit, de l'exclusion, le plus souvent de l'évitement. Comme tout autre acteur urbain les acteurs culturels (y compris les artistes), doivent négocier leur place dans la ville, selon un processus qui s'inscrit en un temps long.

Au fil du temps : enracinement, réseau et maillage territorial

Si l'ancrage territorial passe par la qualification de l'espace occupé, la territorialisation de ces actions culturelles ne se limite pas strictement à l'occupation du lieu. Il faut au contraire sortir du lieu et analyser les ramifications de l'ensemble des réseaux qui s'y croisent pour prendre la mesure de l'implication territoriale de tels projets. De ce point de vue, il est nécessaire d'insister sur la dimension temporelle et ses implications territoriales. D'un côté, il faut analyser la dimension événementielle d'un lieu à travers sa programmation. La place d'un lieu dans la ville, son statut, sont différents en fonction de sa participation au rythme urbain.

Identifié comme un endroit où il se passe tous les soirs (ou presque) quelque chose (l'Usine), ou au contraire, comme un lieu à la programmation discrète, rare, et qui fait peu d'événements (MAC VAL), le lieu culturel prend place

différemment dans la ville. L'image d'un lieu est ainsi liée à sa participation à cette dimension particulière de l'urbanité qui est l'événement (Picon, 2000). L'événement comme élément constitutif des mondes et modes de vie urbains est très souvent lié à l'offre culturelle d'une ville, à ses lieux culturels. Ces derniers prenant une place particulière dans la ville au rythme de leurs ouvertures et fermetures, en fonction aussi, nous l'avons vu plus haut, de ce vers quoi chaque lieu ouvre, sa programmation, le type de culture qu'il propose.

Cependant, si l'inscription urbaine d'un lieu passe par cette dimension événementielle, le temps de la ramification d'un projet culturel est un temps long. Les espaces-temps de la territorialisation sont diffus dans l'espace urbain. L'analyse située des réseaux de coopérations permet de les identifier, de les suivre, pour prendre toute la mesure des échelles de territorialisation des projets culturels, de leurs lieux en fonction de leurs qualités, tout au long de leur existence.

Les projets culturels génèrent un ensemble de pratiques, d'actions et de liens qui les situent dans le jeu des acteurs locaux et qui produisent échanges et relations. C'est une forme d'ancrage territorial par la pratique, définie par le projet culturel qui évolue au fil du temps. Le lieu culturel et son projet sont repérés dans un jeu et une géographie culturelle, organisée en réseaux situés, qui relie des lieux et des individus entre eux (équipements, espaces associatifs, ateliers de production, de répétition, espaces administratifs, etc.).

L'appartenance à un monde de l'art ou un monde culturel, permet néanmoins de tracer une frontière autrement significative entre des types d'ancrages et de liens noués avec le territoire dans ce jeu de relations locales. Ainsi, l'appartenance au monde de l'art alternatif ou au monde de l'art contemporain, situe différemment un lieu comme l'Usine ou un lieu comme le MAC VAL, en termes de concentration de réseaux et de pratiques, mais aussi d'images

et de représentations sociales. Pour le dire autrement, le collectif mobilise des conventions (Becker, 1988) qui le rattachent à un monde de l'art exclusif de certains autres, de certains partenaires, donc à des réseaux. La mise en œuvre du projet tend à un rapprochement du lieu avec les centralités du monde de l'art auquel il appartient. Il est toujours ici question de réseaux et d'échanges qui construisent des territoires culturels. En fonction de ses qualités propres, le projet est à même de produire une action collective mobilisant certains acteurs, certains publics, à l'exclusion d'autres.

Ainsi, le lien au territoire renverra à la capacité d'établir tels partenariats, d'associer, de mobiliser différents types d'acteurs (institutionnels, publics, etc.). L'analyse des réseaux, tissés par les collectifs de manière ponctuelle (pour un projet) et à long terme, est un élément majeur de territorialisation d'un projet culturel. La territorialisation du projet se joue ainsi entre ancrage territorial exogène au local, et ancrage territorial endogène à l'extralocale. L'appartenance d'un lieu à plusieurs géographies est une possibilité d'autant plus forte que les qualités de son projet sont diverses, multidisciplinaires, ses finalités multiples (politiques, ludiques, éducatives, économiques, esthétiques, etc.).

Dans ce sens, avec le temps, à Genève, les protagonistes de l'Usine ont su créer une centralité culturelle. Cette centralité est d'autant plus importante que se sont développées d'autres disciplines sur les lieux. Le positionnement de l'Usine à Genève a catalysé l'action d'acteurs de styles musicaux divers (du rock aux musiques ethniques, électroniques, etc.). D'autres acteurs des mondes de l'art ont pu s'y retrouver, ponctuellement ou durablement, acteurs des mondes de l'art contemporain, du théâtre, du cinéma, de la photographie, etc. Les finalités culturelles du lieu ont pu varier, attirant des publics différents, les « publics festifs » cités plus haut, mais d'autres plus « contemplatifs » également.

Le MAC VAL ramifie également son activité ailleurs, notamment vers Paris-centre, reliant la banlieue à des réseaux centraux pour les publics des classes moyennes supérieures de l'art contemporain notamment. Des liens importants se sont également tissés avec les écoles environnantes. Pour les élèves de ces dernières, la manière dont ils vivent la venue au MAC VAL n'est pas toujours positive. Au-delà des autoévaluations d'établissement et des enquêtes complaisantes, les entretiens menés lors de la recherche mettent en avant des témoignages nuancés. Pour beaucoup d'élèves, la visite au musée se joue entre la contrainte scolaire, l'ennui ou l'incompréhension, trois thèmes souvent présents dans les discours. L'indexation sur les profils sociaux des élèves est, comme souvent, déterminante dans cette expérience.

Ces fonctionnements en réseau et leurs ramifications disent aujourd'hui l'importance des lieux culturels au-delà du nombre de spectateurs qui les fréquentent uniquement pour le moment de la diffusion. En effet, l'ensemble des protagonistes des réseaux culturels trouvent dans cette centralité des ressources variées et diverses, techniques, économiques, symboliques, humaines, de légitimité, etc. L'Usine comme le MAC VAL sont ainsi des acteurs structurants des mondes culturels locaux dans les disciplines qu'ils diffusent. Leur importance territoriale semble d'autant plus grande qu'ils parviennent à s'inscrire dans des réseaux à différentes échelles, localement et plus loin au-delà de leur ville. La pérennisation des lieux elle-même et leur place dans la ville renvoient à cette capacité de ramification hors les murs.

Les procédures d'évaluation de la culture se focalisent aujourd'hui surtout sur le moment de la diffusion, l'événement et sa fréquentation. Pourtant, on le voit, l'inscription territoriale d'une action culturelle collective se décline sur un temps plus long, mobilisant selon les étapes – création, réalisation, diffusion – une multitude d'acteurs en différents espaces du

territoire. L'espace de diffusion, celui d'un événement, se retrouve toujours connecté et relié à d'autres espaces d'autres moments. La construction de la territorialité s'exprime aussi dans les pratiques des acteurs sociaux, comme le souligne Roncayolo (1990) : « la territorialité avant de s'exprimer par l'attachement à un lieu particulier, est d'abord rapport entre les hommes. Les rapports sociaux des acteurs qui s'installent dans les lieux ne se limitent pas à ce lieu ».

L'action culturelle collective structure ainsi différents lieux, en générant de nouveaux usages, en renouvelant leur représentation, leur qualification, entraînant les acteurs de la chaîne de coopération (Becker, 1988) à construire leurs propres usages, géographies et représentations d'un territoire.

Questions identitaires, cohésion sociale et lieux culturels

À l'opposé d'une idéologie de l'action culturelle qui met en avant, depuis Malraux et selon ses termes, « la neutralité opératoire de la culture », il est possible d'identifier la dimension expressive de toute production esthétique qui dit une part identitaire et met en récit les caractéristiques de ses producteurs, des porteurs de projets aux artistes. L'affirmation que tout projet culturel relève d'une culture au sens anthropologique et renvoie à des questions identitaires, d'appartenances sociales et de vision du monde est lourde de conséquences. À partir de cette hypothèse, il s'agit de faire le lien entre cette dimension identitaire de l'art et de la culture et le territoire, jusqu'à la question des lieux culturels.

« Dire ce que l'on est » à travers une œuvre ou tout projet artistique, dire sa vision du monde, aussi élevée soit-elle ou pas, c'est affirmer un propos qui entre en interaction avec les publics. Toute pratique culturelle relève aussi de ces dimensions expressives, qu'elle accède ou non au statut d'art. Par ses choix esthétiques et sa programmation, une

équipe ou un collectif engagé dans le fonctionnement d'un espace culturel dit aussi une part identitaire de lui-même et d'une appartenance sociale plus large. Dès lors, ce collectif au propos culturel affirmé, installé dans un espace à forte visibilité, le MAC VAL à Vitry-sur-Seine ou l'Usine à Genève, entretient nécessairement un dialogue avec les groupes sociaux environnants. Si ce dialogue peut faire lien, il peut aussi faire conflit tant respectivement l'art contemporain ou l'art alternatif représentent pour certains groupes sociaux un puissant répulsif. En outre, l'indifférence est parfois de mise vis-à-vis des lieux culturels, souvent invisible pour la population ou loin de leurs préoccupations.

La reconnaissance de l'indexation des expériences esthétiques sur des groupes et milieux sociaux spécifiques est de ce point de vue une hypothèse de recherche en même temps qu'un enjeu politique. Si l'expérience esthétique est potentiellement universelle, les formes esthétiques seraient, par contre, identitaires et indexées sur des groupes sociaux plus ou moins vastes. Cette analyse ne signifie pas qu'il n'existe pas de porosités entre les pratiques culturelles et de rencontres entre leurs producteurs et leurs publics respectifs. Par ces porosités l'art et la culture pourraient devenir des instruments de rencontre et produire le lien tant attendu par le politique sur les territoires.

Bibliographie

AUGÉ, Marc, 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BECKER, S Howard, 1988. *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.

BERGSON, Henri, 1948. *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), Les Presses universitaires de France.

BOLTANSKI, Luc, et THÉVENOT, Laurent, 1991. *De la justification, Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre, 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. Minuit.

CAMERON, Stuart, et COAFFEE, Jon, 2005. « Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts ». *European Journal of Housing Policy*, 5(1), pp. 39-58.

CAUNE, Jean, 2006. *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

CAUNE, Jean, 2010. « Médiation artistique et lien social » in Liquète, Vincent (dir), *Médiations*, Paris, CNRS Éditions

CEFAÏ, Daniel, 2013. « *Public, Socialisation et politisation : Mead et Dewey* », in Cukier Alexis et Debray Eva, 2014. *La théorie sociale de George Herbert Mead*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau.

CHAUDOIR, Philippe, 2004. *Culture et politique de la ville*, Observatoire des politiques culturelles, Éditions de l'Aube, collection Mondes en cours, série Bibliothèque des territoires.

COLLINS, Randall, 1979. *The credential society*, New York, Academics Press.

CUKIER, Alexis, et DEBRAY, Eva (dir), 2014. *La théorie sociale de George Herbert Mead*, Paris : éditions le Bord de l'eau, 126 p.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Felix, 1980. *Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DEWEY, John, 2010. *L'art comme expérience*, Ed. Gallimard, Folio Essais.

JOSEPH, Isaac, 1998. *La ville sans qualités*, Ed. de l'Aube.

GRAFMEYER, Yves, 1994. *Sociologie urbaine*, Paris : Nathan Université, Sociologie 128.

MATHEW, Vanessa, 2010. "Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City", in *Geography Compass*, 6(4), pp. 660-675.

PANOFSKY, Erwin, 1967. *La perspective comme forme symbolique*, Ed. Minuit, Paris.

PANOFSKY, Erwin, 1975. *Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed. Minuit, Paris,

PICON, Antoine, 2000. « Les cyborgs, des portes ouvertes sur le nouvel univers », *La ville territoire des cyborgs*, in Fondation pour, Paris, Skira, Le Seuil.

RAFFIN Fabrice, 2023. « Gentrification », in Bouchaudy M.P., Lextrait F. (dirs), *Un abécédaire des friches*, Ed. Sens et Tonka.

RAFFIN, Fabrice, 2007. *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan.

RÉMY, Jean, 2000. *La ville phénomène économique*, Éditions Economica.

RONCAYOLO, Marcel, 1990. *La ville et ses territoires*, Paris : Ed. Gallimard.

SHUSTERMAN, Richard, 1991. *L'art à l'état vif*, Éditions de Minuit.

SENNETT, Richard, 1992. *La ville à vue d'œil*, Presses de la cité.

Lieuifier le théâtre : le cas du TU-Nantes

Pauline BOIVINEAU, UCO

Anne Laure SAIVES, UQAM

Nathalie SCHIEB-BIENFAIT, Nantes Université

Bertrand SERGOT, Université Paris Saclay

Introduction

Labellisé *scène conventionnée* d'intérêt national – mention arts et création, le TU-Nantes (Théâtre universitaire de Nantes) porte un projet tourné vers l'émergence et les enjeux de relationalités sur le territoire. À l'aune du renouvellement de son conventionnement (en 2022) et de l'après-covid se pose la question des missions d'un théâtre universitaire labellisé (Poirrier & Germy, 2013) en ce début du XXI^e siècle. Situé au cœur du plus vaste campus universitaire nantais, dans le quartier prioritaire Nantes Nord, le TU va bientôt fêter ses 30 ans. Face aux enjeux de démocratisation, de participation d'un territoire universitaire qui se recompose, la direction

du TU entend faire exister son nouveau projet par une spatialisation en acte, véritablement incarnée. Ces enjeux sont au cœur des questionnements que la direction du lieu se pose, à la fois pour (re)concevoir ce projet et pour sa mise en œuvre. Théâtre-lieu et effets de débordement, mur du théâtre et théâtre de l’imaginaire, habitation éphémère, sont autant de préoccupations dont nous avons débattu avec la direction du TU. Elles ont des imbrications étroites, que nous allons ici aborder à travers le prisme de la lieuïté, à savoir la propriété d’être/de faire lieu, c’est-à-dire un vivre-ensemble (“*throwntogetherness*”, Massey, 2005) situé qui fait sens (source d’attachement) pour chacune des parties qui habite le lieu et en font l’expérience.

Depuis 2020, notre collectif pluridisciplinaire de chercheurs et chercheuses s’est immergé dans ce théâtre, ses différents espaces (plateau, scène, hall, bar, environnement extérieur...) et au plus près de ses acteurs, dans le cadre de dispositifs spécifiques (résidences des artistes accueillis, projets des artistes complices, dispositif de soutien à l’émergence avec le Bureau des artistes, laboratoire éphémère Volcan avec des jeunes professionnels sortant d’écoles d’art, collectif Habiter le théâtre avec le centre de développement pédagogique). À l’origine de cette démarche de recherche accompagnement (Bréchet, Emin & Schieb-Bienfait, 2014), il y eut l’invitation de la directrice à rejoindre le collectif d’artistes constitué lors du confinement du printemps 2020¹. Cette collaboration s’est ensuite inscrite dans un projet de recherche – PACE (publics-artistes-créations-expérience)² – combinant différentes modalités de travail (observation participante et non participante, entretiens, vidéos...) dans une perspective pragmatiste (Dewey, 1929, 1938). De cette

1 Invitation pour participer aux rencontres virtuelles et présentes pendant les quatre mois du premier confinement.

2 Soutenue et financée par la MSH Ange Guépin - <https://msh-ange-guepin.univ-nantes.fr/la-recherche/pace-2>

posture ethnographique, plusieurs constats ont émergé. Ils ont nourri une démarche abductive. Soucieux de produire une connaissance au service de l'action, nous proposons d'analyser ce matériau empirique à partir de sept « principes lieuitaires » (Sergot & Saives, 2016a).

Après avoir présenté le terrain et le cadre théorique de la lieuité, nous appréhendons le TU en tant que lieu, que nous qualifions de lieu-théâtre-de-la-relation. Ce lieu est tourné vers l'émergence des artistes avec l'enjeu fort de développer une implantation géographique ouverte aux circulations d'artistes, d'usagers et de passants, sur un territoire traversé par des dynamiques plurielles, en raison de son implantation au cœur d'un campus universitaire³ et d'un quartier prioritaire inscrit dans la politique de la ville (dans le cadre d'une convention pluriannuelle de Nantes Métropole).

Le TU-Nantes : de la démarche ethnographique... aux premiers constats empiriques sur son projet

Au cours des trois années passées, notre démarche ethnographique s'est articulée autour de différents temps de travail : observation de résidences ; participation au dispositif *Labo* avec des artistes ; participation à des ateliers collectifs (avec des étudiants, avec des écoliers) ; participation au conseil d'administration du TU, ainsi qu'à des réunions avec des artistes associés ; enfin, fréquentation régulière (et selon des modalités plus informelles) du lieu (son bar, ses plateaux, ses bureaux).

À travers cette démarche ethnographique, il s'agissait d'appréhender la capacité à « faire lieu » pour tous, à

3 A noter que Nantes Université n'a pas de formation en Arts du spectacle et que depuis janvier 2022, son périmètre a changé, avec la création de Nantes Université, qui comprend l'école des Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire, l'école d'Architecture, qui peut participer d'un élargissement des circulations déjà présentes avec des étudiants en formations artistiques.

commencer par les publics (étudiants, lycéens, enseignants-chercheurs, personnel universitaire, citoyens), mais également pour la jeune création, que ce soit les artistes en émergence ou les jeunes diplômés d'écoles d'art.

« Le faire lieu » se définit à la rencontre à la fois de l'espace symbolique, du lieu physique et du débordement de ce lieu : en termes de visibilité, de réputation, de connaissance, d'identification, de fréquentation, de découverte et de « pratique des lieux ». Comme le rappelle Stock (2003), la pratique des lieux mobilise aussi bien « la spatialité des acteurs individuels » pour reprendre les termes de Lévy et Lussault (2003) que les imaginaires. Dans le cas du TU, cette pratique des lieux se situe au carrefour des rencontres réelles et potentielles entre les différents acteurs (artistes, étudiants, personnels universitaires, chercheurs, professionnels et amateurs, publics, habitants...). Elle dessine également un esprit des lieux (Lévy & Lussault, 2000), une ambiance (Thibaud, 2015) que les uns et les autres peuvent infléchir.

L'enjeu n'est pas tant de faire *dans* le lieu que de faire *lieu*, ce qui témoigne d'une signification mouvante, supposant la recomposition du projet et des valeurs véhiculées, pour mieux penser ce projet-en-acte. À l'instar de Yann Calbérac (2020, 2021) qui a montré l'importance de la question de savoir comment les artistes habitent le théâtre et comment les acteurs spatiaux (en général) « font avec l'espace » (Stock, 2015) pour penser l'habiter, l'équipe du TU et ses partenaires sont animés de questionnements multiples : sur la permanence artistique, sur l'insertion professionnelle des jeunes artistes, sur l'équité d'accès aux dispositifs et équipements culturels, et sur les droits culturels. Le TU s'interroge sur le « TU-territoire », sa délimitation, son aménagement et son appropriation.

Notre démarche empirique a permis de contextualiser le projet du TU et les défis qu'il soulève, ici synthétisés autour des axes suivants :

- l'ouverture *physique* du lieu sur le territoire dans une double logique du venir-au-théâtre (avec la politique mise en place et les offres proposées), combinée avec des propositions *in situ* grâce à des *complexités* au long cours avec des artistes, avec d'autres lieux (au sein et en dehors du campus) et grâce à des partenariats avec les acteurs publics (ville, DRAC, CROUS...);
- en corollaire, l'adresse aux publics⁴ (dans leur diversité de profils) tend à être questionnée et réinventée pour faire de l'outil théâtral un lieu de proximités qui souffre aujourd'hui d'un manque certain d'identification au sein du territoire d'implantation (le plus important campus universitaire nantais), mais aussi de dispositifs d'accueil à la hauteur de ses ambitions;
- un lieu pour accompagner l'émergence et la formation des artistes, qui puisse favoriser les porosités (entre disciplines, entre générations...) et les rencontres avec d'autres artistes. La création du *Labo* et la mise en place d'un *bureau des artistes* (sur le modèle du Grütli de Genève), voués à devenir mobiles et à déborder physiquement du théâtre, se dessinent comme des projets emblématiques, posant de nouvelles perspectives quant aux pratiques de travail et aux missions pour le TU.

Derrière ces défis se dessinent des difficultés de mise en œuvre, dans la mesure où se jouent des enjeux politiques (à l'échelle du théâtre, de ses tutelles, du territoire universitaire et géographique...), la présence d'acteurs pluriels engagés dans des jeux de régulation pour « faire lieu » selon des registres d'action différents (politique, artistique, économique, pédagogique...). Lieuifier le théâtre, c'est aussi parvenir à

4 L'ensemble des modalités qui mettent en rapport les artistes et les publics.

faire projet commun, à s'entendre sur son déploiement et sa mise en œuvre.

Conjuguant une triple perspective (celle des géographes, celle des gestionnaires [à partir d'une mésoéchelle], et celle des arts du spectacle), nous sommes partis de ces premiers constats, pour mieux questionner l'espace du TU au sens où l'entend Michel de Certeau (1990), de lieu pratiqué, condition de sa « lieuité » (Levy & Lussault, 2003, p. 561), c'est-à-dire de sa propriété d'être/de faire lieu.

La lieuité comme cadre théorique et les principes lieuitaires

Pour un théâtre, se saisir de la question de l'habiter n'est pas simple, d'autant que l'habiter artistique (Lazzarotti, 2006 ; Lazzarotti, Mercier, Paquet, 2017) se place au carrefour de dimensions physiques et symboliques – l'être humain étant au cœur de relationalités multiples –, là où l'association entre le lieu géographiquement situé et la pratique de celui-ci devient « problématique » au sens foucaldien (1984) du terme.

Le choix de la lieuité comme cadre théorique doit nous permettre d'instruire nos matériaux empiriques dans une perspective pluridisciplinaire, propice au dialogue : à partir de sept principes lieuitaires que nous explicitons ci-après, il s'agit d'appréhender différemment une dynamique et des processus pour « faire lieu ». Rappelons ce que l'on entend par lieuité : la lieuité est la propriété d'être/de faire lieu, c'est-à-dire un vivre-ensemble ("*throwntogetherness*", voir Massey, 2005) situé qui fait sens (source d'attachement) pour chacune des parties qui habite le lieu et en font l'expérience.

Cette définition de la lieuité, empruntée à la géographe britannique Doreen Massey (Massey, 2005 ; Sergot & Saives, 2016a), est profondément relationnelle et ouverte. Ainsi, pour Massey, le lieu n'est ni figé ni indéfiniment soumis à une vision hégémonique. Au contraire, il résulte de perpétuelles

négociations entre les différents acteurs qui l'habitent et de l'irréductible hétérogénéité des appréhensions et des pratiques lieuifiées dont il est porteur. Le lieu nous confronte ainsi à l'autre et cette confrontation lieuifiée est une expérience nécessairement signifiante, constituante, individuante. Cette conception du lieu et de la lieuïté suppose la faculté humaine à l'irremplaçabilité, c'est à dire cette propension de chacun à l'individuation par une implication consciente, porteuse d'une capacité générative pour éviter un « assèchement du monde » (Fleury, 2015, p. 59)⁵.

Faire lieu nécessite un travail collectif constant. Ce travail n'est pas une simple construction, mais bien une construction réciproque. En effet, si ce travail collectif construit le lieu tout en gardant ouverte la possibilité d'appréhensions et de modalités d'habiter alternatives, il construit tout autant les acteurs impliqués et leur vision du monde (Gieryn, 2000; Cresswell, 2015).

Afin de saisir toute la complexité du faire lieu, nous proposons de distinguer trois dimensions, inspirées de Relph (1976) : le site (géographie, paysage, climat, etc.), le local (réseaux de relations économiques, sociales, politiques, historiques, etc.), l'attachement (symbolique, sensoriel, etc.) au lieu ou « sense of place ». Ce choix nous a conduits à identifier sept principes lieuitaires (descriptifs du lieu) que sont :

- la localisation, comme position des acteurs et actants dans l'espace : un repère qui situe par rapport à d'autres lieux ;
- la co-extension en ce que le contenant et le contenu du lieu sont co-développés en une étendue où les

5 L'irremplaçabilité naît d'un processus d'individuation, fait de l'engagement de tous dans le monde, de l'expérimentation par chacun de sa capacité générative en-le-monde et pour-le-monde, et de la conversion de l'expérience individuelle et collective en un vécu-du-monde, qui, en l'occurrence fait lieu.

éléments constitutants du lieu ne se confondent pas en un même point;

- la délimitation souvent associée aux frontières et qui peut être appréhendée en termes de séparation ou de liminalité (seuil) : elle fait du lieu une zone limitée (voire bornée) et restreinte;
- l'unicité, ce qui fait qu'un lieu est un endroit unique en soi;
- l'interrelation : l'ouverture du lieu et les relations de ses acteurs et actants à d'autres lieux qui en font un agent plus ou moins influent et influencé par ces relations;
- la temporalisation, c'est-à-dire la manière dont le lieu est situé et situe acteurs et actants dans le temps (et la vision du temps associée);
- la scalarisation : les modalités d'articulation des multiples échelles spatiales entre elles et la logique d'agencement multiscalaire du lieu par ses acteurs et actants.

Les défis lieutaires au TU-Nantes

Lors de premières sessions de travail en 2020, avec la direction du TU et des artistes, dans le cadre d'un groupe dédié, baptisé Lieu(x), de nombreuses questions avaient été formulées et débattues. Elles relèvent de registres à la fois artistique, organisationnel, social, relationnel, politique, souvent imbriqués, comme en témoignent ces extraits de verbatims (séminaires 1 et 2, avril/mai/juillet 2020) :

- « sortir des contraintes imposées aux lieux; déjouer les systèmes politiques et institutionnels qui nous cadrent »;
- « rappeler l'enjeu de connaissance mutuelle entre les acteurs – artistes, lieux, administratifs, techniciens de nos métiers, de nos pratiques »;

- « ne pas oublier l'enjeu du *care*, entre artistes, entre artistes et lieux⁶ »;
- « accéder à d'autres temporalités avec l'ouverture et l'accessibilité des espaces de travail, de recherche, de répétition »;
- « privilégier le temps long de la recherche artistique, de la création »;
- « penser le Théâtre comme espace où l'on questionne le collectif, comme espace de prise de responsabilité de chacun (afin de sortir de nos postures respectives d'artiste *vs* lieu, artiste *vs* public, public *vs* lieu) »;
- « changer le rituel du théâtre : privilégier aussi des petites jauges de spectateurs, des esthétiques de coprésences »;
- « repenser le lieu, le foyer, l'extérieur; penser différemment les contraintes techniques et d'espaces; imaginer d'autres choses pour être ensemble »;
- « penser le théâtre comme fabrique, comme espace de recherche et de création, déconnecté de la diffusion »;
- « avoir un théâtre qui soit comme une maison des artistes; « travailler au théâtre en prenant un café/une bière »; « penser et formaliser la force de groupe »; « disposer d'espaces réservés aux artistes avec des bureaux; une permanence artistique ».

Depuis deux ans, nos investigations ont pu donner sens à ces propos; un premier recours à la grille des principes lieuitaires⁷ a permis de questionner le terrain, afin d'enrichir

6 Rappelons que le *care* « se définit par un souci fondamental de bien-être d'autrui et centre le développement moral sur l'attention aux responsabilités et à la nature des rapports humains », selon le concept forgé par Gilligan (1982).

7 Lors des rencontres du groupe de réflexion né sous l'impulsion conjointe de la directrice du TU-Nantes et de l'artiste Perrine Mornay. <https://www.artcena.fr/actualites/vie-professionnelle/un-reseau-de-reflexion-et-dentraides-cartographie>

notre collecte et analyse des données. Plusieurs constats se dégagent au sujet des façons d’habiter le théâtre et de faire lieu. Pour le TU, engager une réflexion ouverte et approfondie, suppose de prendre en considération l’ensemble des dimensions pour faire lieu, afin de concevoir et mettre en acte son projet en relation avec un territoire, des artistes, des publics/habitants⁸, mais également avec des acteurs publics et des financeurs (via leurs cahiers des charges).

Des constats sur les façons d’habiter le théâtre et faire lieu(x)

Mentionnons préalablement le contexte politique et législatif du TU, en tant que scène conventionnée d’intérêt national – arts et création. Il se situe au croisement des attendus du cahier des charges⁹ et de la politique culturelle du ministère (représentée par la DRAC), des effets de l’ancrage universitaire – et des attentes de la présidence et de sa direction Culture et Initiatives, sans oublier les orientations politiques et culturelles de la ville et du département. Ces acteurs peuvent avoir des visions différentes de celle du TU au sujet des priorités de son projet (sur l’aménagement du lieu, l’évolution des missions).

À titre d’exemple, la DRAC se montre, à ce jour, peu intéressée par la mise en place d’un Bureau des artistes pour accompagner les premières étapes de la professionnalisation des artistes. Ce constat soulève toute l’ambiguïté d’une scène conventionnée autonome par rapport à une université (propriétaire du lieu-théâtre) et des relations à construire pour

8 Le terme d’habitants est de plus en plus employé par les acteurs culturels afin d’affirmer une adresse à tous. Celle-ci se concrétise d’ailleurs dans l’ampleur prise par les propositions de projets participatifs.

9 Un arrêté du 5 mai 2017 définit les conditions d’attribution et le cahier des missions et des charges de l’appellation « Scène conventionnée d’intérêt national ».

développer un rapport de complémentarité et de coopération (notamment en phase avec les missions universitaires et leur évolution).

Lorsqu'on envisage le TU au prisme de son rapport aux publics, on saisit la complexité du sujet au regard de la diversité de ses publics potentiels. Si le théâtre se situe au sein du plus important campus universitaire nantais (il y en a 5 autres, en y intégrant ceux de Saint-Nazaire et de La Roche-sur-Yon), il est aussi implanté dans un quartier prioritaire de la ville, à proximité d'une ligne de tram. À ce jour, le TU souffre encore d'un réel manque de visibilité et d'identification géographique et symbolique, sans oublier le défaut de signalétique. La localisation ne suffit pas à « faire lieu », comme en témoigne la méconnaissance du lieu-théâtre par des étudiants fréquentant le campus universitaire depuis plusieurs années¹⁰. Qu'il s'agisse des étudiants, du personnel universitaire, des chercheurs, ou plus largement de l'ensemble des publics/habitants, le théâtre pose de prime abord la question de son accessibilité, de son ouverture et de cette « *empreinte civique* »¹¹, abordée dans cet ouvrage par Anne Hertzog et Elizabeth Auclair, à propos de leur recherche-action engageant des scènes nationales.

À l'instar d'autres lieux culturels, le TU de Nantes a inscrit dans son projet une ouverture plus large du lieu, en dehors des créneaux durant lesquels des représentations se déroulent. Il tisse aussi des liens avec d'autres lieux culturels (cinéma d'art et d'essai, galerie d'art mobile, bibliothèque universitaire) pour démultiplier, relayer, amplifier la résonance de ses propositions artistiques et culturelles. Cette ouverture s'incarne aussi dans d'autres pratiques et usages impliquant

10 Enquête menée par le TU, Quentin Besseau, *La gratuité comme stratégie de conquête du public étudiant : cas de la Saison Offerte du TU-Nantes*, Mémoire de master DPEC, UCO, 2022.

11 https://theatre.culture.sciencesconf.org/data/pages/Resume_presentation_dec_2022.pdf, consulté le 10/01/2023.

diversement des catégories d’acteurs variées : les étudiants, d’abord, qui ont la possibilité de déjeuner sans consommer au bar, de participer à des laboratoires de recherche artistique, à des ateliers « spectateurs », à des lectures, à des débats avec des scientifiques ; les enseignants-chercheurs, ensuite, avec le dispositif pédagogique *Habiter le théâtre*, consistant en de mini-conférences en lien avec la programmation et à des ateliers de pratique oratoire ; l’ensemble des citoyens (avec des créations participatives, des samedis « famille »), et enfin, les jeunes artistes émergents, pouvant profiter du TU comme espace de travail entre pairs et de rencontres avec l’équipe du TU.

Plus globalement, le lieu est pensé comme un espace d’accueil, chaleureux, à géométrie variable – dedans, dehors, selon l’actualité, les publics, les événements (bar, hall, grande table, transat à l’extérieur, espace d’accueil billetterie mobile...) mais aussi avec des équipements pour accueillir des groupes, des débats... au regard de la diversité des « habiter ».



Figure 1. TU-Nantes. © Maud Levasseur.

L’accueil de nouvelles activités (ventes de fruits et légumes en circuits courts, soupe collective, conférences,

émissions de radio...) constitue une des voies explorées par le TU, comme moments propices à ces différents modes d'« habiter ». Ainsi, l'espace bar/restaurant, également ouvert les midis, les après-midi en semaine et certains samedis, donne à voir le TU comme un lieu de passage, un espace de vie partagé d'appropriation facile (avec de nouveaux aménagements : banquettes, tapis, coussins, plantes vertes, nouvel éclairage), coins lectures. L'enjeu est bien d'en faire un lieu de fréquentation, de circulation courante entre artistes, étudiants, personnel universitaire, et habitants du quartier. Ce choix vise également à privilégier le temps long pour favoriser les échanges avec les équipes (en train de monter et/ou de répéter des spectacles...), et permettre également aux associations culturelles étudiantes d'avoir un accès facile à ce lieu, pour y travailler sur des créneaux d'ouverture plus larges.

Cette proposition fait écho à des pratiques observées dans d'autres lieux (par exemple la MC93 à Bobigny, ou le Grütli à Genève...), avec des espaces ouverts aux artistes de la cité, parfois appelés « espaces collaboratifs »¹². Selon des modalités d'organisation plus horizontales, ces propositions s'inspirent de celles adressées aux travailleurs indépendants (dans des tiers lieux, dans des *fablabs*, *makerspaces* et autres *living labs*) : pour le TU, l'espace Laboratoire ou le Bureau des artistes s'en rapprochent¹³. Cette attention de l'équipe du théâtre à la réalité effective du travail des membres des équipes artistiques (qu'ils soient artistes, techniciens, administratifs) et des spécificités du travail des artistes dits émergents soulève des défis pour « l'habiter artistique » : à propos des partages de savoir-faire

12 Entretien du 9/12/2022, en visio avec Barbara Giongo, codirectrice du Grütli, théâtre de Genève.

13 D'où l'impérieuse nécessité de penser avec et pour les spécificités du travail dans le spectacle vivant : pouvoir disposer de table, ordinateur, imprimante, réseau accès wifi..., sans omettre la présence d'une équipe technique permanente pour accompagner les temps de répétition.

entre artistes et compagnies, pour « sortir de la concurrence » (entretien artiste 1, le 4/10/2021), « pour aborder ensemble les problèmes rencontrés par les artistes et les lieux », sur « ce qui les empêche dans le travail » (entretien artiste 2, le 15/02/2022), sur « un travail sur la bienveillance » (entretien directrice TU, le 1/07/2020).

De ces constats se dessine une aspiration partagée à la transformation sociale du lieu-théâtre pour s'y (re)trouver, pour travailler, pour échanger entre pairs, de manière informelle et sans enjeux, aussi bien pour les artistes que pour le lieu.

Cette attention donnée au lieu est associée à une vision élargie de la diversité des « habiter » : l'accueil dans ces lieux est pensé de manière globale (à la fois sur les aspects artistiques/techniques/logistiques/administratifs), afin d'en améliorer la qualité, fluidifier les échanges et faciliter ainsi la compréhension mutuelle des différents acteurs participant à la programmation, à la production, à la médiation et à la pratique artistique et culturelle.

Enfin, la question des rapports (souvent qualifiés de violents, trop hiérarchisés...) entre les artistes, dans les équipes artistiques et avec les directions de lieux est ressortie des discussions informelles lors des rencontres du printemps 2020, des résidences d'observation (sur les années 2021 et 2022) et dans les entretiens menés avec les artistes compagnons (de janvier 2021 à septembre 2021). Elle interroge les modalités de gouvernance (directions binomiales/structures de gouvernance impliquant des équipes artistiques pluridisciplinaires) pour envisager d'autres pratiques. Elle traduit un regard parfois presque fataliste porté sur les lieux et leur hiérarchisation dans le spectacle vivant, avec le besoin de faire évoluer ces lieux de l'intérieur.

Derrière ces constats, comment aborder la modélisation de la co-construction lieuifiée du TU (dans et par le lieu), une

co-construction propice au renouvellement des pratiques et usages dans le spectacle vivant ?

Le processus de co-construction lieuifiée, au prisme de deux paradigmes lieuitaires

La poursuite de notre démarche s'appuie sur la proposition d'une modélisation du processus de co-construction lieuifiée, en articulant deux logiques, relevant de deux paradigmes lieuitaires distincts, visibles dans le tableau suivant inspiré de recherches précédentes (Sergot & Saives, 2016 b; Saives et al., 2016; Horvath & al., 2020) : l'événement comme lieu (le spectacle-lieu) et le lieu de l'événement (lieu du spectacle).

À chaque grille de lecture théorique, nous avons associé les questionnements analytiques (en italiques), susceptibles d'instruire la cohabitation de ces deux paradigmes lieuitaires.

Après avoir commenté ce tableau, nous l'appliquerons dans un second temps, au cas du TU-Nantes. Ces grilles permettent de proposer une lecture pertinente des projets, des pratiques mais aussi des enjeux du lieu-théâtre en ce début du XXI^e siècle.

Paradigme Principe lieuitaire	L'événement comme lieu Le spectacle-lieu	Le Lieu de l'événement Le lieu du spectacle
Localisation	Mobile	Située géographiquement
	<i>Pourquoi/ comment/ en quoi/ où se fixer/ se situer temporairement ? Quelle localisation des localisations ?</i>	<i>Un ou plusieurs endroits dans une même ville qui font lieu ?</i>
Co-extension (contenant et contenu en co-développement)	L'art(iste)-lieu	Lieu institutionnel (salle, théâtre, etc.)
	<i>Pourquoi/ comment/ en quoi l'artiste (et/ en son œuvre-événement) peut-il faire lieu ?</i>	<i>Pourquoi/ comment/ en quoi le lieu se dote-t-il d'une épaisseur artistique ?</i>
Délimitation (appréhendée en termes de séparation – vs logiques de fusion/liminalité)	Le corps, la scène mobile, les lieux liminaux ou institutionnels habités, hors les catégories	Catégorisations multiples (disciplines, statuts, rôles, etc.)
	<i>Comment investir/ régir les catégories (et leurs critères d'évaluation) différemment ?</i>	
Unicité (ce qui fait qu'un lieu est unique)	Irremplaçabilité de l'artiste = propos sur soi/par soi résonnant avec les co-habitants (spectateurs, techniciens, co-créateurs, etc.) Engagement en le lieu et qui « a lieu »	Irremplaçabilité du lieu = stratégies de différenciation ancrée ? Engagement « par » le lieu. Rapport marchand
	<i>Pourquoi/ comment/ en quoi l'artiste s'engage-t-il à faire lieu-là ?</i>	<i>Pourquoi/ comment/ en quoi élargir la co-production symbolique des lieux ?</i>
Interrelation (ouverture du lieu/[inter] relations avec les autres lieux)	L'artiste-en-réseau	Les réseaux du lieu
	<i>L'artiste en partie-prenante et/ ou administrateur-gouvernant ?</i>	<i>En quoi/ pourquoi/ comment la mise en réseau de lieux (hors catégorisation institutionnelle) permettrait-elle une réécriture des significations des lieux ?</i>

Temporalisation (manière dont le lieu est situé dans le temps et la vision du temps associée)	Processus de création dynamique	Avant/après, commande d'œuvre ponctuelle
	<i>Pourquoi, comment, en quoi, avec qui construire des relations de long terme pour rendre visible le travail invisible?</i>	<i>Le lieu comme « agence d'artistes » (accompagnement de trajectoires artistiques)?</i>
Scalarisation (modalités d'articulation des échelles spatiales entre elles et positionnement du lieu dans cet arrangement)	Glocal	Gradation des scènes
	<i>artiste d'ici porteur de l'ailleurs et réciproquement l'artiste d'ailleurs porteur d'un ici</i>	micro, locale, régionale, nationale.
	<i>De l'échelle à l'étendue du propos?</i>	<i>Sortir des gradations : Pourquoi, comment, en quoi jouer avec une imbrication mutuelle des échelles (le local est dans le national, le national dans le local, etc. ?</i>

Tableau 1. Deux grilles de lecture du théâtre-lieu et du lieu du théâtre.

L'intérêt de cette double lecture

D'un point de vue lieuitaire, l'articulation de ces deux grilles présente un double intérêt. Elle permet de dupliquer certaines caractéristiques du lieu-théâtre pour les « apporter » dans l'espace-temps de personnes n'ayant pas franchi la barrière réelle et surtout symbolique du théâtre. Il peut y avoir dans ces conditions, création d'un lieu mobile, notion mobilisée par Mack (Mack, 2007 ; Griffiths & Mack, 2011) par exemple, lorsqu'elle considère les bateaux comme des lieux mobiles. Si le bateau a une réalité physique, il est aussi nourri d'imaginaires eux-mêmes alimentés par le mouvement, par le flux, par l'impermanence de son ancrage.

Le « débordement » du théâtre hors les murs soulève aussi des questionnements intéressants d'un point de vue lieuitaire pour aborder ce qui fait l'unicité du lieu-théâtre. L'unicité apparaît comme le principe affecté en premier lieu par ces pratiques de débordements. Selon la littérature en géographie humaine et les travaux en management et *organization studies* qui mobilisent le lieu en tant que concept (Cresswell, 2015; Massey, 2005; Sergot & Saives, 2016), il n'est pas possible de dupliquer le lieu. En conséquence, il y a création de nouveaux lieux éphémères au travers de pratiques hors les murs, comme les flashmobs et d'autres performances événementielles dans des lieux publics (Kaulingfreks & Warren, 2010). Ces lieux éphémères reprennent certaines caractéristiques centrales du lieu-théâtre, mais pas nécessairement toutes. Il se produit en outre une forme de co-production avec l'assistance hors les murs; des affordances des « endroits » utilisés donnent naissance à des lieux hybridés et ouverts à cette assistance. Si l'on se place dans cette logique, ces lieux-événements hors les murs étant uniques, leur définition nous incite à combiner l'ensemble des principes de notre grille de lecture, pour interroger la possibilité de faire « voyager » (terme emprunté à Vasquez & Cooren, 2013) dans l'espace mais aussi dans le temps l'unicité du lieu-théâtre.

Le débordement et ses acceptions

La question du débordement apparaît centrale dans notre proposition de modélisation (cf. tableau 2). Elle s'entend à l'endroit des publics/des habitants/des participants tout à la fois. Elle renvoie à une acception élargie des processus de création, la relationalité entre le lieu et l'artiste pouvant se tisser à partir de relations multiples, à concevoir. Le projet du lieu peut, parfois, intégrer des actions considérées comme médiation à ce que l'artiste considère comme participant d'une œuvre augmentée par l'ensemble des processus de création. Notons qu'avec la généralisation des créations partagées, on

constate une convergence du sens de l'expérience pour créer une « chose commune placée entre les deux intelligences [qui] est le gage du pouvoir d'égalité » (Rancière, 1987, p. 56).

Ces processus sont propices à une recrudescence d'expérimentation selon une pluralité d'acceptions de l'*in situ*¹⁴ qu'il convient ici de clarifier pour aborder le « faire lieu ». On distingue les approches *site specific* (où le lieu est appréhendé en tant que création singulière spécifique, en quelque sorte un lieu partie prenante de la création) et les approches *site responsive* (où le lieu suppose une adaptabilité possible)¹⁵ – que l'on peut rapprocher des « arts de la rue », ou de « l'art dans l'espace public » (dont il est ici question)¹⁶.

Du côté de la sociologie, Thomas Riffaud (2017) a montré comment la géopoétique permet d'appréhender les lieux par l'art et par l'affect participant de l'habiter humain, de processus de territorialisation et du potentiel kinesthésique des lieux. Hélène Brunaux (2016), par une approche expérientielle du terrain, a apprécié l'importance de ce qui se joue à la frange du cadre (Goffman, 1991), par exemple avec des danseurs de hip-hop investissant le parvis de l'Opéra de Lyon et la recomposition sociale et spatiale des publics. Selon Léna Massiani (2012) se dessine un dialogue entre réception et représentation, qui pose en d'autres termes la question de

14 <http://www.univ-paris3.fr/in-situ-le-spectacle-vivant-dans-l-espace-public-enjeux-esthetiques-economiques-et-politiques-704467.kjsp>

15 Ces dernières expressions ne sont pas traduisibles dans l'espace francophone en raison d'une réalité spécifique du contexte des politiques culturelles françaises. Travail d'explicitation, de délimitation, impulsé par le colloque *In Situ : le spectacle vivant dans l'espace public. Enjeux esthétiques, économiques et politiques* du 7 octobre 2021 au 9 octobre 2021 et dirigé par Aurélie Mouton-Rezzouk et Daniel Urrutiaguer (Institut de Recherches en Études Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle), Sandrine Dubouilh (CLARE, Université Bordeaux Montaigne).

16 Notions qui recouvrent des réalités et histoires différentes. Il existe également le terme de chorégraphies situées (Perrin, 2019) afin d'échapper au déterminisme « in » de *in situ*.

l'hétérotopie (Foucault, 2001¹⁷), du seuil (Salignon, 1996¹⁸) et de l'indécidable (Rancière, 2004¹⁹).

Principe	Les formes de débordement	« In situ » – site spécifique	« In situ » - site responsive
Localisation	Lieu-théâtre <i>situé</i> géographiquement	<i>Située</i> géographiquement. Scénographie comme condition de spectation	<i>Mobile</i>
Co-extension	Lieu-institutionnel <i>ouvert</i>	L'art(iste)- <i>Lieu</i>	L'art(iste) <i>nomade</i>
Délimitation	Lieu-théâtre <i>élargi</i> + formes de liminalité à définir	Lieu-théâtre <i>évoqué</i> + Lieu comme condition	Lieu-théâtre <i>évoqué</i> Lieu comme espace des possibles
Unicité	Le plateau et <i>ses franges</i>	Engagement AVEC le lieu	Engagement DANS le lieu
Interrelation	Relation plateau-public ? devant-derrière- <i>au-delà du rideau</i> de scène ?	Relation <i>rapprochée</i> Relation première avec le lieu	Relation <i>rapprochée</i>
Temporalisation	<i>Co-création</i> dynamique ?	<i>Co-création</i> dynamique Éphémère Mémoire/esprit du lieu	<i>Co-création</i> dynamique Éphémère
Scalarisation	<i>Étendue</i> ? (pensée à partir du théâtre et du débordement de ces projets)	<i>Espace fermé</i> comme ouvert, scalarisation <i>variable</i>	<i>Espace fermé</i> comme ouvert, scalarisation <i>variable</i> , potentialités multiples

Tableau 2. Propositions de débordement dans ses modalités *site spécifique* et *site responsive*.

17 Localisation physique de l'utopie qui héberge l'imaginaire.

18 « Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se donnent et s'effacent, et que nous portons en nous-mêmes, hors mémoire, dans l'oubli ; des lieux qui sont à la fois rythme, temporalisation et célébration de l'articulation ; articulation qui ne se voit pas », p.56.

19 Pour Rancière, l'indécidable est la zone entre l'art et le non-art qui génère une fonction critique.

Cette dimension *in situ* du lieu est aussi directement guidée par un désir de démocratisation culturelle, ici appréhendée au prisme des droits culturels (Meyer-Bisch & Bidault, 2010, Meyer-Bisch, 2014, 2019). Avec son inscription dans les cahiers des charges des théâtres et lieux culturels, le périmètre d'une structure ne saurait se (dé)limiter et être pensé en termes de murs. Les travaux de rénovation des lieux (bâtiments) imposent aussi des saisons hors les murs, qui participent de ces débordements. Des impératifs et désirs de natures différentes œuvrent à ces dé-re-localisations de l'espace théâtral. Des projets *in situ site specific* et *site responsive* en sont l'expression.

Enfin, ces formes du débordement (ou de *in situ*) peuvent aussi se comprendre comme une manière de suspendre une partie des cadres d'action et des règles socialement acceptées, en vigueur au sein du lieu-théâtre. Elles ouvrent des perspectives pour aborder les processus de lieuification : en effet, comment la question de cette suspension peut-elle être transformationnelle et avoir des effets durables? Et, si oui, sur qui et sur quoi?

La lieuification du TU-Nantes en dialogue

À partir des grilles de lectures exposées précédemment, nous proposons d'illustrer la lieuification du TU-Nantes, sans aborder les questions de faisabilité. Ainsi, si le hors les murs montre le potentiel relationnel et transformationnel du projet du TU, sa mise en œuvre suppose d'être abordée en termes de suivi des actions, de récurrence, de durabilité. Par exemple, la récurrence de *Labos*²⁰ à géométrie variable

20 « Quatre artistes viennent partager leurs processus de création avec un groupe d'étudiants et des enseignants-chercheurs, à travers des temps de résidences et transmissions tout au long de l'année. Une tentative de "permaculture artistico-scientifico-formatrice", sans obligation de résultat. » *in* <https://tunantes.fr/magazine/laboratoire-de-creations-ephemeres>.

ou d’un Bureau des artistes mobile pourrait participer d’une transformation durable, constitutive de son projet global et non d’un seul projet-lieu/murs. L’évaluation de ce potentiel transformationnel signifie pouvoir en identifier les habitants ici entendus comme personnes fréquentant plus ou moins durablement le lieu.

Pour éprouver la potentialité réflexive et analytique de ce modèle, le tableau 3, reprend la grille des principes lieuitaires (police en noir), que nous avons confrontés au projet du TU-Nantes, en distinguant : **en ordonnée**, l’événement comme lieu (spectacle-lieu) et le lieu de l’événement (lieu du spectacle), **et en abscisse**, des projets étudiés (en italique noir) et des pratiques/processus (en zone grisée) lors des saisons 2020/2021 et 2022/2023, et du compagnonnage avec l’artiste Laurent Cebe.

Paradigme Principe lieuitaire	L'événement comme lieu Le spectacle-lieu	Le Lieu de l'événement Le lieu du spectacle
Localisation	<p>Mobile/multi-espaces/ multimédias (dessin, vidéos, en ligne) <i>Déambulation physique et virtuelle avec « faire une danse avec les habitants » (Laurent Cebe)</i> <i>Résidence artistique associée à une performance en Cité U, solo de danse en extérieur auprès d'enfants et parents</i></p> <p><i>Des actions de médiation avec écoliers, invitation des familles à un temps artistique et convivial. Une localisation plurielle par des liens tissés, autour de propositions créatives (un dessin, une photo, une vidéo...). Démultiplier les espaces (école, jardin, bal...) pour tisser d'autres proximités</i></p>	<p>Située géographiquement <i>Programmation au plateau, dans le hall</i> <i>Faire une danse (hall immeuble, TU- indétermination du lieu hors scène, tous lieux à proximité des affiches « Faire une danse »)</i> <i>Solo sur des terrains en plein air (campus universitaire)</i></p> <p><i>Programmer un spectacle dans une pluralité de lieux dans la ville, dans le campus, dans le quartier; diversifier les lieux de programmation, de résidence et temps de rencontre (avant-scène, bord plateau...)</i></p>
Co-extension (contenant et contenu en co- développement)	<p>L'art(iste)-lieu <i>Artiste complice sur 3 ans, pour co-concevoir ensemble, pour interroger, proposer, activer, prolonger</i></p> <p><i>Faire lieu en multipliant et partageant les traces (durables et éphémères : affiche, film, vidéos...) et de manière contributive. Faire lieu dans la mémoire des participants (carnet de notes, temps festif...); présence sur le temps long pour déployer un imaginaire autour et avec l'artiste</i></p>	<p>Lieu institutionnel <i>TU-Nantes; les différents campus, amphis, salles de cours, BU universitaires comme lieux à investir</i></p> <p><i>Une épaisseur basée sur une permanence artistique (Labo, ateliers pluridisciplinaires des étudiants en art, artistes en résidence, projets avec des chercheurs; co- conception de propositions [accompagnement, diffusion...], médiation [étudiants, quartiers, écoles...])</i></p>

<p>Délimitation (appréhendée en termes de séparation – vs logiques de fusion/liminalité)</p>	<p>Le corps, la scène mobile, les lieux d'habitation... <i>Explorer des espaces liminaux (passage de cités U, extérieurs...)</i> <i>Dialogues interdisciplines et intergénérationnels (danse et dessin)</i></p>	<p>Catégorisations multiples (disciplines, statuts, rôles, etc.) <i>Décategoriser théâtre, danse, arts visuels; favoriser l'horizontalité dans les rapports de travail et dans la réception (artiste/citoyen; amateur/professionnel; expert/novice)</i></p>
	<p><i>Chercher à investir différemment les catégories et leurs critères d'évaluation; questionner les critères des financeurs; évaluation qualitative, long terme; sortir des catégories qui figent. Revendiquer une œuvre globale comprenant création pro, labo amateur, médiation...</i></p>	
<p>Unicité (ce qui fait qu'un lieu est unique)</p>	<p>Irremplaçabilité de l'artiste, résonnant avec les co-habitants (spectateurs, techniciens, co-créateurs, etc.) <i>S'appuyer sur la singularité d'un artiste (Laurent Cebe)</i> <i>Concevoir différentes formes de débordement</i></p>	<p>Irremplaçabilité du lieu = stratégies de différenciation Engagement « par » le lieu. <i>Situation particulière au sein du campus. Développer la permanence artistique et l'accessibilité aux étudiants et le soutien aux professionnels; bar permanent, espace d'accueil et de travail pour étudiants, universitaires, artistes, citoyens</i></p>
	<p>Pourquoi/comment/en quoi l'artiste s'engage-t-il à faire lieu-là? <i>Investir des lieux avec des propositions simples, flexibles (habiller une salle, des murs, des sols...); inviter à improviser</i></p>	<p>Pourquoi/comment/en quoi élargir la co-production symbolique des lieux? <i>Invitation à découvrir le lieu, à le pratiquer lors de journées famille, lors des ateliers « habiter ma maison »</i></p>

<p>Interrelation (ouverture du lieu/interrelations avec d'autres lieux)</p>	<p>L'artiste-en-réseau <i>L'artiste et la scène de la danse nantaise</i> <i>Liens privilégiés avec d'autres lieux nantais et Grand Ouest</i></p>	<p>Les réseaux du lieu <i>Appartenance à un réseau (scènes conventionnées); « niveau » de reconnaissance pour les jeunes artistes. Liens avec le CROUS, réseaux de diffusion – Puissance 4, Tremplins artistiques</i></p>
	<p>L'artiste, partie-prenante et/ou administrateur-gouvernant? <i>Artiste, membre du CA, de groupe de travail avec chercheurs</i></p>	<p>Une mise en réseau de lieux au service d'une réécriture des significations des lieux <i>Activités pour favoriser la circulation avec d'autres lieux (cinéma, galerie art, festival...). relations via d'autres usages du lieu (soupe collective, panier légumes, émissions radio, sessions pédagogiques...)</i></p>
<p>Temporalisation (manière dont le lieu est situé dans le temps et vision du temps associée)</p>	<p>Processus de création dynamique <i>Soutenir une simultanéité des projets, des travaux, des temps de résidence, de monstration, de médiation pour favoriser la circulation des « publics »</i></p>	<p>Avant/après, commande d'œuvre ponctuelle. <i>Favoriser des temporalités moyen/ long terme. Privilégier la parution de journaux, de podcasts pour garder traces. Créer sur un temps long avec des chercheurs; privilégier la récurrence de propositions (labo, terrain utile, festival...)</i></p>
	<p>Construire des relations de long terme pour rendre visible le travail invisible <i>Avec l'équipe du lieu, avec des chercheurs</i> <i>Favoriser les interconnaissances professionnelles pour construire des projets ad hoc.</i></p>	<p>Le lieu comme « agence d'artistes » (accompagnement de trajectoires artistiques)? <i>Accompagnement des artistes (Bureau des artistes) et de jeunes artistes avec le dispositif Envol (en partenariat avec le CROUS et le Conservatoire)</i></p>

<p>Scalarisation (modalités d'articulation des échelles spatiales entre elles, positionnement du lieu dans cet arrangement)</p>	<p>Glocal : artiste d'ici porteur de l'ailleurs et réciproquement l'artiste d'ailleurs porteur d'un ici) <i>Inviter des artistes porteurs d'autres pratiques et expériences</i></p>	<p>Gradation des scènes : micro, locale, régionale, nationale. <i>Label national, en réseau avec d'autres scènes nationales, et lieux culturels</i></p>
	<p>De l'échelle à l'étendue du propos ? <i>Lieu permettant un essor des projets en termes de visibilité. Variation des échelles.</i></p>	<p>Pourquoi, comment, en quoi jouer avec une imbrication mutuelle des échelles (le local est dans le national, le national dans le local, <i>Relationalité des lieux labellisés et recommandations</i></p>

Tableau 3. Principes lieuitaires et projet du TU-Nantes

Ce tableau appelle quelques commentaires : scène conventionnée jeune création et arts vivants²¹, le projet du TU-Nantes s'incarne symboliquement et en partie géographiquement par le théâtre-lieu. Mais aujourd'hui, sa co-extension avec les artistes associés (« artiste-lieu ») est

21 « S'inscrivant dans la redéfinition des labels et du conventionnement dans le spectacle vivant opérée par le ministère de la Culture en 2017, l'appellation « scène conventionnée d'intérêt national » est attribuée (pour quatre ans, renouvelables) à une structure reconnue pour la qualité de son programme d'actions artistiques et culturelles. Elle est assortie d'une mention « Art et création », pour des projets développant un travail durable d'accompagnement des artistes et de facilitation de leur création ou « Art, enfance, jeunesse », pour des projets menant une action culturelle exemplaire dans l'accompagnement de la création jeune public et son inscription dans les parcours d'éducation artistique et culturelle ; « Art en territoire », pour des projets mettant l'accent sur des activités artistiques et culturelles allant à la rencontre des populations. » <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Scenes-conventionnees-d-interet-national>

constitutive de son projet qui, loin de se focaliser sur la scène (plateau), donne sa densité au lieu.

Espace scénique certes mais espace de vie également, le TU est conçu avec un hall en baie vitrée et des portes ouvertes sur une allée de trafic important sur le campus de l'université. Restaurant et café ouverts à toute heure de la journée dessinent une autre temporalité et d'autres fonctions pour le théâtre qui, ainsi, se veut ouvert et accessible à toutes et tous. Pour autant la question de l'ouverture ne cesse de se poser au croisement d'enjeux de territorialisation multiples. Situé sur un des campus de Nantes Université, le TU cherche à relever le défi d'une infusion spatiale et relationnelle au sein et avec l'université²² mais aussi auprès des Quartiers Nords inscrits dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville.

22 Le défi est bien celui de parvenir à travailler ensemble et de ne pas entrer dans des processus de concurrence voire de défiance, d'autant que le périmètre de l'Université a changé en janvier 2022, avec la création de Nantes Université (NU). A ce jour, l'Université dispose de son propre service culturel (et d'une vice-présidence spécifique), mais aucune formation en arts du spectacle n'y est proposée. Avec le lancement de Nantes Université, l'école des Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire et l'école d'Architecture viennent d'entrer dans ce nouveau périmètre. Si l'indépendance du projet du TU est posée par son statut de scène labellisée par le Ministère de la Culture, les démarches de concertation et coopération au sein de l'Université et désormais avec les différents acteurs de la NU sont à (re)concevoir ainsi que les modalités communes de déploiement, quand enjeux politiques et de pouvoir s'en mêlent.



Figure 2. Extérieur TU. © Laura Severi.

Consacré à l'émergence artistique, le TU est aussi amené à travailler ses interrelations, sa scalarisation, en collaborant et se situant vis-à-vis d'une scène nationale, d'un centre chorégraphique national, d'un théâtre départemental et d'une scène conventionnée danse et arts du cirque. Spécifique dans cette mission tournée vers la jeune création, l'unicité du TU se définit dans le fait d'être ressource pour des jeunes artistes, pour des artistes en voie de professionnalisation en privilégiant d'autres temporalités (plus propices aux rencontres, aux apprentissages, aux formations avec le *Labo*, Bureau des artistes) et bien entendu des résidences, coproduction et diffusion. Par sa labellisation, il entre en réseau avec les scènes de même niveau ainsi qu'avec les structures nantaises autant que nationales lui permettant de réaffirmer ses spécificités.

Agissant dans une temporalité rythmée en premier lieu par les saisons correspondant aux années universitaires, le TU invente des projets avec des temps de rentrée, de festivals, de *Labos* qui favorisent cette lieuification, autour des principes de localisation, co-extension et délimitation, pour aller chercher la présence de publics (étudiants, personnel

universitaire, lycéens...), d'habitants pratiquant les lieux à différents degrés.

Depuis la saison 2020-21 et pour une durée de 3 saisons, l'artiste Laurent Cebe participe de cette démarche²³, selon une collaboration au long court qui n'a pas vraiment trouvé son nom, puisqu'il n'est ni associé, ni compagnon. Ainsi l'artiste fait-il événement dans les lieux par un ensemble de propositions participant d'une œuvre globale autour du croisement disciplinaire de la danse et du dessin. L'artiste fait lieu en s'inscrivant dans le projet global du TU pour lequel il propose un programme de création et de sensibilisation bousculé et réagencé en raison de la crise sanitaire de la Covid-19. Ainsi les soli de *Moche*²⁴ s'agencent avec des résidences de recherches avec des jeunes diplômés d'écoles d'art (projet *Volcan, Labo*) et des actions auprès de scolaires dans le cadre de l'EAC (éducation artistique et culturelle). Aussi développe-t-il une recherche procédant des mêmes principes déployés différemment en fonction de l'âge et du contexte. L'EAC (Germain-Thomas, 2020) permet des allers-retours entre l'école et le théâtre déplaçant les personnes et les codes induits par le lieu de l'action.

Travaillant autour de l'Habiter via différent médium, Laurent Cebe articule le dispositif danse-dessin *Maison*²⁵ auprès de publics variés amenés à penser leur espace de jeu au plateau comme autant de chambres à soi ouvertes sur le monde. Il s'invite également dans les immeubles du Quartier, au TU et dans l'espace public grâce à des affiches proposant d'entrer dans la danse. Des vidéos repoussent les limites du théâtre en suivant l'appropriation artistique des différents espaces du théâtre et alentour. Par exemple, le

23 <https://tunantes.fr/laboratoire/arts-et-universite/laurent-cebe-choregraphe-dessinateur-et-interprete>

24 <https://www.laurentcebe.com/moche>

25 <https://www.laurentcebe.com/maison>

projet *Volcan* a initié un travail *in situ* en lien étroit avec les configurations spatiales de cités U (*site specific*). Repoussant un cadre disciplinaire, l'artiste plaide pour une actualisation de la reconnaissance du travail de l'artiste qui ne se situe pas uniquement par la production d'une pièce dont la vocation est d'être diffusée. L'ensemble des actions participe à la conception d'une œuvre globale et à des liens durables entre artistes et lieux. L'engagement de celles-ci est fortement tissé avec le TU sur un temps long qui permet une familiarisation avec les lieux et les personnes afin d'inventer une manière singulière d'habiter ensemble le TU tout en gardant en point de vigilance, la nécessaire capacité à s'en extraire. Car l'artiste fait lieu en lui-même et porte son projet au sein de différentes structures et en retour apporte son expérience de l'ailleurs au TU, que cela soit celle de sa formation auprès du CCN de Rillieux-la-Pape dirigé par Maguy Marin ou de ses collaborations artistiques, notamment avec Julie Nioche.

Ainsi la lieuïté ne peut-elle se déployer que dans la réciprocité et la complémentarité des relations aussi bien humaines que spatiales. Devant leur multiplicité en mouvement, les interstices d'innovation rendent le TU vivant. Cet « entre » les lieux, les artistes, les habitants, rappelle ce que François Jullien (2018) définit comme un lieu de passage, sans statut où les choses se passent et où l'on peut s'*entre-tenir*.

Conclusion

À partir d'une démarche ethnographique, initiée lors de rencontres avec des artistes dans le contexte singulier et inédit de confinement en 2020, cette recherche permet de questionner des missions du TU-Nantes, théâtre universitaire labellisé, en ce début du XXI^e siècle. Face aux enjeux d'un territoire universitaire et artistique qui se recompose, ce chapitre a permis d'analyser comment le projet 2022-2025 du TU peut s'incarner, à travers une spatialisation en

actes. Des problématiques se dessinent, aux croisements de préoccupations des artistes et des institutions culturelles, dès lors que l'on cherche à « faire lieu ». Pris dans un faisceau d'interrelations et de dimensions qui soulignent la pertinence d'une approche par la lieuïté, ce travail a permis également de mieux cerner les « débordements » et modalités possibles avec les publics/habitants. Le débordement (comme condition d'existence même du projet du TU et plus généralement des structures théâtrales) renvoie, entre autres, aux « propositions *in situ* »; à savoir, des représentations et/ou autres activités hors les murs. Ces propositions en marge de l'activité de programmation (visible) sont au cœur du projet-TU; elles se conjuguent à celles des activités plurielles des artistes. Appréhender la globalité du travail d'un artiste dit compagnon²⁶ permettrait également d'identifier cette pluriactivité, de relationalités et de temporalités diverses d'un artiste-lieu.

Le cas du TU-Nantes ouvre le débat sur les rapports de l'Institution aux politiques culturelles et les conditions de possibilité de la mise en œuvre d'un projet renouvelé, où sont questionnés le lieu en tant qu'espace de travail, espace de rencontres, ainsi que la gouvernance du lieu, et son rôle moteur d'un *être ensemble* certes artistique mais également culturel au regard des relationalités multiples qui se déploient avec et entre les artistes, les publics et les habitants.

Ainsi le lieu-théâtre est-il un théâtre-lieu en tant qu'il est lieuïfié, profondément vivant et relationnel.

26 Collaboration pour un temps de 3 ans sans formaliser officiellement une association.

Bibliographie

BRECHET, Jean-Pierre, EMIN, Sandrine, SCHIEB-BIENFAIT, Nathalie, 2014. « La recherche accompagnement : une pratique légitime », *Revue FCS*, juin.

BRUNAU, Hélène, 2016. « Parcours de reconnaissance et principes de singularité dans le monde de la danse », *Sociologie.S* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 19 octobre 2016.

GERMAIN-THOMAS, Patrick, 2020. « Éducation artistique et culturelle : la force de la danse », *Nectart*, vol. 10, n° 1, p.48-55.

CALBERAC, Yann, 2020. « Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales », Amiens, colloque Géopoint 20, 17 p.

CALBERAC, Yann, 2021. « “Tu crois que ça suffit d’être indigné pour investir l’espace des autres?” Pour une géographie des spatialités théâtrales : la trilogie “Des territoires” de Baptiste Amann », *Annales de géographie*, 739-740, p.80-100.

CRESWELL, Tim, 2015. *Place*, an introduction (2d ed.), Chichester : John Wiley & Sons.

DEWEY, John, 1929/2014. *La Quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, trad. de l’américain par P. Savidan, Paris, Gallimard.

DEWEY, John, 1938/1967. *Logique. La théorie de l’enquête*, trad. de l’américain par G. Deledalle, Paris, Presses Universitaires de France.

FLEURY, Cynthia, 2015. *Les irremplaçables*. Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel, 2001. *Dits et écrits (1980/1988)*, Tome 2, Paris, Gallimard.

GIERYN, Thomas F, 2000. “A Space for Place in Sociology.” *Annual Review of Sociology* (26), p.463-496.

GILLIAN, Carole, 2008. *Une Voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, [1982] (Champs Essais).

GOFFMAN, Erwing, 1991. *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit.

GRIFFITHS, John, MACK, Kathy, 2011. "Senses of 'shipscapes': an artful navigation of ship architecture and aesthetics", *Journal of Organizational Change Management*, vol. 24, n° 6, p. 733 - 750.

HORVATH, Isabelle, SAIVES, Anne-Laure, DECHAMP Gaëlle, SERGOT, Bertrand, 2020. Renewing an emplaced creative and cultural organization: the case of the "Belle de Mai" wasteland, *EURAM 2020 Conference*, on-line, December 4-6.

JULLIEN, François, 2018. *Entrer dans une pensée. Suivi de L'écart et l'entre*. Paris, Gallimard.

LAZZAROTTI, Olivier, MERCIER, Guy, PAQUET, Suzanne, (dir.), 2017. *La part artistique de l'habiter. Perspectives contemporaines*, Paris, L'Harmattan.

LEVY, Jacques, LUSSAULT, Michel, (dir.), 2000. *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris, Belin, « Mappemonde ».

LEVY, Jacques, LUSSAULT, Michel, 2003. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.

MACK, Kathy, 2007. Senses of Seascapes : Aesthetics and the Passion for Knowledge, *Organization*, Volume 14(3), p.373-390.

MASSEY, Doreen, 2005. *For Space*. London, Sage.

MASSIANI, Léna, 2012. « Danseurs et public au cœur de la danse in situ : le seuil d'une rencontre », *déméter* [En ligne], Séminaires, Actes, Textes, Séminaire régulier « L'Espace à la jonction des arts ».

MEYER-BISCH, Patrice, 2019. « Droits culturels à l'excellence pour et par tous : une contradiction ? », *Nectart*, Éditions de l'Attribut, vol. 11 N° 8, p. 108-117.

MEYER-BISCH, Patrice, 2014. « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels », *Vie sociale*, n° 5, p. 11-25.

MEYER-BISCH, Patrice, BIDAULT Mylène, 2010. Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg, Zürich/Bruxelles, Schulthess/Bruylant.

PERRIN, Julie, 2019. *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*. Musique, musicologie et arts de la scène. HDR, Université de Lille, Centre d'Étude des Arts Contemporains. <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299>.

POIRRIER, Philippe, GERMAI, Robert (dir.), 2013. *Le Théâtre universitaire. Pratiques et expériences. The University Theatre. Practice and Experience*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.

RANCIERE, Jacques, 2004. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

RELPH, Edward, 1976. *Place and placelessness*. London, Pion.

RIFFAUD T., 2017. *Travailler l'espace public : Les artisans des sports de rue, de la danse in situ et du street art à Montpellier*. Sociologie. Université du Littoral Côte d'Opale.

SAIVES, Anne-Laure, SCHIEB-BIENFAIT, Nathalie, CHARLES-PAUVERS, Brigitte, MICHEL, Basile, 2016. « Lieuité et socialisation organisationnelle : les raisons du lieu pour les travailleurs créatifs de TPE nantaises », *Management International* 21(1), p.41-57.

SALIGNON, Bernard, 1996. « Le seuil, un chiasme intime-dehors », in MANGEMATIN, Michel, NYS, Philippe, YOUNES, Christiane (dir), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.

SERGOT, Bertrand, SAIVES, Anne-Laure, 2016a. "Relating place to organization: A situated tribute to Doreen Massey", *M@n@gement* 19(4), p. 335-352.

SERGOT, Bertrand, SAIVES, Anne-Laure, 2016b. "Placing organized work: how and why place is a useful concept for Management and Organization Studies", *EURAM 2016 Conference*, Paris, June 1-4.

STOCK, Mathis, 2015. « Habiter comme "faire avec l'espace". Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, n° 704, p. 424-441.

STOCK, Mathis, 2003. « Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter : Pour une analyse triologique des dimensions spatiales des sociétés humaines », in: *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 29-30, n° 115-118, Habiter. p. 213-229.

THIBAUD, Jean-Pierre, 2015. *En quête d'ambiances : éprouver la ville en passant*, Genève, MétisPresses.

Ressources matérielles et immatérielles : les apports réciproques entre territoire et lieux culturels

Julie GOBERT, École des Ponts,
Romain ALLAIS, APESA

Il existe une grande déclinaison de lieux culturels¹ dans les territoires. Lieux de socialisation et socles de pratiques culturelles, ils peuvent être à la fois des espaces de création et de diffusion culturelle, de partage, d'éducation. Ils s'inscrivent dans une trame territoriale et utilisent des ressources du territoire (ressources infrastructurelles du fait des locaux qu'ils occupent, organisationnelles du fait des réseaux sur lesquels ils reposent et modèlent, etc.) (Colletis et Pecqueur, 2005 ; Lajarge et Roux, 2007). Les lieux et événements

1 Nous utilisons le terme de « lieux culturels » plutôt que celles d'équipements culturels ou d'infrastructures culturelles (Marcotte et Bernier 2011) car nous comprenons ici des espaces spécifiques qui ne sont pas toujours la résultante d'une politique publique culturelle, mais d'une initiative citoyenne qui investit un lieu.

culturels s'appuient souvent sur des réseaux d'acteurs interconnectés à différentes échelles et selon des logiques de filières (comme par exemple les réseaux musicales actuelles à l'échelle des régions). Ils peuvent faire partie de réseaux locaux réunis autour d'une esthétique ou de projets partagés et être constitutifs d'une scène (Bennett et Peterson, 2004; Straw, 1991). Ces lieux, comme les événements culturels, participent également à la dynamique territoriale, voire à la structuration d'une identité territoriale (certains lieux culturels sont devenus emblématiques de territoires), à des échelles différentes selon leur rayonnement, la typicité de leur projet (spécificité des choix de programmation par exemple qui peut attirer un public averti) et leur potentielle projection hors les murs (Hudson, 2006).

À cette aune, évaluer l'impact des lieux culturels et leur ancrage territorial demande à s'intéresser à différentes composantes qu'elles soient économiques, sociales, environnementales, sociétales, artistiques et à dépasser une logique comptable, à laquelle sont souvent astreintes les structures culturelles afin de justifier du bon usage des fonds publics et/ou privés engagés (DGIS, 2012). À l'instar de Lucchini (2010), nous considérons que « les lieux culturels sont des « hétérotopies », c'est-à-dire des utopies localisées, où l'on a la capacité de juxtaposer plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un seul lieu, et où l'on conteste la société ou bien où on en invente une forme idéale. » Les retombées d'un lieu ou d'un événement ne se limitent donc pas à un impact matériel monétisable, mais comprennent une grande variété d'effets « bénéfiques » pour les territoires : capacité à fédérer des publics autour de projets, capacité à animer le territoire, création et pérennisation de réseaux d'acteurs du monde artistique et culturel, participation à l'innovation territoriale et sociale, contribution à l'image d'un territoire et à sa reconnaissance (MacDowall et al., 2016). De plus, les lieux de programmation, de diffusion et/ou de création

mettent de plus en plus en avant leur ancrage territorial, notamment par leur stratégie de médiation culturelle auprès des publics, illustrée par différentes actions : ateliers auprès de publics cibles, travail sur l'accessibilité, hors les murs... La contribution aux politiques de développement des territoires (culture, éducation, économie, durabilité...) est d'autant plus manifeste que la mise en exergue de ces lieux et initiatives culturelles est un incontournable des politiques d'attractivité, de tourisme et d'identité territoriale (Garat, 2005 ; Sibertin-Blanc, 2008).

Pour autant les lieux culturels manquent souvent d'une méthodologie partagée et accessible pour faire valoir leur empreinte territoriale et la manière dont ils contribuent à fabriquer non seulement une part de l'action culturelle, mais aussi le territoire. Plusieurs recherches ont tenté de qualifier et quantifier ce rôle, et de définir l'ancrage territorial et l'empreinte de ces lieux en travaillant sur les parties prenantes, les usages et usagers, sur les liens avec les politiques locales culturelles, souvent au travers de démarches d'évaluation, mais en se concentrant plutôt sur une manifestation culturelle particulière : le festival. Ainsi, Brennetot (2004) montrait comment les festivals agissaient sur leur territoire d'implantation comme vecteurs d'identité, de développement et d'extraversion. Négrier et Djakouane (2021) ont cherché à comprendre, qualifier, quantifier les dimensions de l'écosystème festivalier en s'intéressant à cinq domaines (l'économie, les publics, le bénévolat, les partenariats territoriaux et la communication sociale), comme d'autres avaient pu le faire via l'évaluation de l'utilité sociale (Le collectif des festivals et Duclos, 2018). D'autres ont cherché à accompagner les structures culturelles à comprendre l'impact social et culturel de leurs projets artistiques et culturels (Fondation Daniel & Nina Carasso, 2019).

Au demeurant le lieu semble avoir une particularité au regard de sa matérialité, de son inscription temporelle et

géographique particulière². L'ancrage d'un lieu culturel est emblématique de la manière dont il s'insère en continu dans un espace et en fait partie, à la fois de manière matérielle (le lieu est un équipement qui s'inscrit dans la trame urbaine) et immatérielle (par les représentations, par les liens qui sont tissés). Cet ancrage est le résultat d'alliances avec différents acteurs et de la mobilisation de ressources, alliances qui doivent sans cesse se renouveler, au gré des changements institutionnels (changement de politiques publiques par exemple), infrastructurels (fermeture d'un équipement par exemple) ou organisationnels.

Dans ce chapitre, sont analysés les apports réciproques d'un lieu culturel au territoire et du territoire pour la construction/stabilisation d'un lieu culturel. Il présente une partie des résultats obtenus dans le cadre du projet PIANO (financé dans le cadre de l'Appel à Manifestation d'intérêt « Innovation sociale de la région Nouvelle-Aquitaine »)³. L'objet d'étude était le Magnéto, situé dans la ville de Bayonne (64), lieu de diffusion de musiques actuelles géré par l'association la Locomotive, domiciliée à Tarnos (40), commune limitrophe de Bayonne. Il s'agit donc d'interroger la possible spécificité

2 La dépendance au lieu pour un festival n'est pas systématique. Il peut se tenir sur plusieurs espaces et renouveler les lieux de représentation en fonction des années. En outre, il se déroule sur une période particulière, là où le lieu culturel est pérenne dans son inscription sociale, temporelle et spatiale. Cette continuité n'est pas sans effet dans la structuration des objectifs qui lui sont assignés.

3 Nous remercions la Région Nouvelle-Aquitaine pour le financement via le volet expérimentation de l'AMI innovation sociale, l'ensemble des personnes ayant accepté un entretien et/ou participé au dispositif méthodologique. Nous sommes redevables à l'ensemble de l'équipe de la Locomotive, salariés, membres du conseil d'administration, bénévoles et particulièrement à son directeur, Daniel Rodriguez. Flore Vallet, chercheuse associée plus particulièrement au second volet du projet PIANO a également contribué à l'acquisition de données et à leur analyse via l'atelier Roue de Margolis.

des structures promouvant les musiques actuelles en termes d'ancrage, dans la mesure où la légitimité de ces esthétiques musicales est toujours en construction (Costantini, 2015; Touché, 1996)⁴. Or cette question de la légitimité d'un secteur musical se répercute aussi dans l'inscription relationnelle, spatiale et temporelle d'un lieu.

Nous présenterons dans un premier temps notre cas d'étude et le cadre méthodologique et théorique que nous avons déployé. Les résultats obtenus en fonction des ressources mobilisées seront ensuite discutés pour permettre finalement de se poser la question des dynamiques d'ancrage territorial intrinsèque à un lieu culturel.

Cadre théorique et méthodologique

Sémantique et intersections conceptuelles

S'intéresser à un lieu culturel demande avant tout de définir le terme en lui-même. Nous l'avons étudié comme un espace social permettant l'interaction de professionnels, de bénévoles, d'usagers qui s'inscrivent sur un ou des territoires et qui déploient/recherchent des ressources afin de faire vivre un projet artistique correspondant à une ou plusieurs esthétiques et visant à y attirer des publics, plus ou moins hétérogènes. En cela, il faut prendre en compte la vision infrastructurelle et supra-structurelle. Le lieu culturel a une matérialité, avec une adresse définie, des murs, mais il vit avant tout par ce qu'il offre comme proposition culturelle, l'attractivité qu'il génère et qu'il travaille, son inscription dans une trame urbaine et sur une scène artistique.

4 Si, à l'image de ce que décrit Séverin Guillard (2014) pour le rap, la légitimité artistique est acquise au sein du monde musical, elle l'est moins dans le monde de la culture (d'où les processus actuels pour entrer dans le schéma des apprentissages musicaux) et dans le monde politico-administratif.

Plusieurs cadrages théoriques permettent d'étudier les questions au cœur de cet article explorant les ancrages d'un lieu culturel. Le lieu culturel peut apparaître comme une « scène » telle qu'elle a été saisie par la sociologie de la culture s'intéressant aux *popular music studies* (Guibert, 2016), comprise comme une « concentration d'acteurs hétérogènes (musiciens, fans, médias locaux, producteurs) rassemblés autour d'activités liées à la musique et qui, ce faisant, donnent naissance à une manière spécifique de l'aborder » (Bennett et Peterson, 2004). De son côté, Howard Becker (2010) appréhende le monde de l'art comme « un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi » (p. 99), régi par des conventions et un ensemble de règles. Et de fait, à l'instar de l'approche par la « scène », la dynamique d'un lieu culturel se base sur des réseaux d'acteurs qui agissent au quotidien pour promouvoir la culture, partagent un certain nombre d'objectifs communs et considèrent, dans notre cas, que les musiques actuelles doivent avoir des scènes pérennes d'expression.

En adoptant à la fois ces regards sociologiques et un regard territorialisé qui cherche à comprendre les ancrages matériels et immatériels au-delà de la manière dont les mondes de l'art se pensent et se reconnaissent⁵, l'article pense le lieu culturel (et ici une salle de diffusion adossée à un ensemble d'activités d'apprentissage) comme un espace d'interaction d'acteurs qui peuvent se retrouver sur une scène, tout en étant investi

5 Si l'approche de la scène par Straw (1991) nourrit notre réflexion, nous nous en détachons dans la mesure où nous ne partons pas de la pratique artistique, des dimensions spatiales de l'activité musicale et de ses encastresments territoriaux (Sagot-Duvauroux 2016), mais avant tout du lieu culturel en lui-même qui doit sa reconnaissance et sa légitimité à une série d'alliances dans le monde de l'art et de la musique, dans le monde politique, dans la ville.

sur plusieurs arènes (politique, administrative, artistique...)⁶. Le lieu culturel dispose d'une matérialité physique avec ses avantages et désavantages (propriétés propres au lieu, à son équipement, à sa localisation, à l'imaginaire qui y est rattaché) tout en constituant le support d'activités artistiques et créatives, et en étant vecteur de représentations sociales et culturelles (Di Méo, 1987) et d'expériences (Joanny, 2012, p. 23). Il est à l'intersection de plusieurs territoires : le(s) territoire(s) administratif(s) dans le(s)quel(s) il s'inscrit en fonction de son implantation mais aussi de son rayonnement reconnu (comme équipement culturel, comme lieu de diffusion/d'apprentissage, comme élément d'un maillage urbain), le territoire artistique ou « scène » (Straw, 1991, Costantini, 2015) dans lequel il s'insère.

Les acteurs endogènes au lieu vont mobiliser un ensemble de ressources qui lui sont intrinsèques (ressources qu'ils possèdent en propre) ou exogènes (ressources territoriales, ressources d'autres acteurs) pour décliner leurs objectifs (Lafaye, 2008). Cette inscription territoriale ne répond pas d'une automaticité liée à la localisation sur un territoire, elle est le fruit de processus parfois convergents, parfois contradictoires entre acteurs, du recoupement (ou au contraire de disjonctions) entre les attentes, les projets et la réalité des actions qui peuvent être mises en place : « L'intégration d'un lieu musical à la scène locale et son réseau d'acteurs, est l'aboutissement d'initiatives individuelles, de concertations, d'éventuelles confrontations entre des enjeux et des stratégies opposées. » (Balti et Sibertin-Blanc, 2009). Il ne s'agit donc pas seulement d'un « équipement culturel », qui participe à

6 Cette multi-position au sein d'arènes diverses (Chateauraynaud 2011), sans être circonscrite aux milieux artistiques, est fondamentale pour créer les conditions d'une légitimité territoriale et politique. Elle oblige les parties prenantes endogènes à pouvoir développer une argumentation et une identité selon les structures et les interlocuteurs.

l'aménagement urbain et à la politique culturelle d'une ou plusieurs collectivités.

Présentation du cas d'étude

Créée en novembre 1987, la Locomotive est une association loi 1901 agréée Éducation Populaire et Entreprise Solidaire, dédiée à la pratique des musiques actuelles dans le bassin de vie Sud Landes/côte Basque Adour. Elle s'est fixé comme mission de développer l'expression artistique, notamment musicale, par la transmission, la pratique, la création et la diffusion de spectacles vivants.

Grâce à la mise à disposition de locaux par la municipalité de Tarnos puis par la ville de Bayonne, l'association est parvenue, tout au long de ces trente années, à canaliser les énergies et créer régulièrement des manifestations culturelles répondant aux attentes d'un large public. En plus de ces aides en nature, l'association est dépendante des aides publiques qu'elle sollicite auprès des différents niveaux administratifs (Ville, Département, Région et État). Pour justifier du bon usage de ces fonds publics, la Locomotive s'inscrit dans une démarche de responsabilité et de redevabilité vis-à-vis de ces financeurs et usagers. En plus de rendre des comptes (bilan comptable), l'association communique son utilité sociale à travers ses réalisations (cf. rapports d'activités). Les évaluations sont principalement quantitatives et restituent mal l'ensemble des impacts de la structure sur son territoire et dans la filière régionale à laquelle elle contribue activement.

La Locomotive se positionne comme opérateur auprès des collectivités, du tissu associatif, acteurs et publics du territoire. Cet ancrage territorial se matérialise par le Magnéto, un lieu de création et de diffusion des musiques actuelles (jauge de 180 personnes), hébergé en cœur de ville, dans un patrimoine historique classé, les remparts de la ville de Bayonne.

Les deux structures se veulent complémentaires et sont encadrées dans la gestion quotidienne, mais elles répondent à deux légitimités différentes qui peuvent se croiser sur certains aspects. De même elles ne font pas l'objet de la même reconnaissance (le lieu peut être connu alors que l'association non, comme nous le verrons plus tard). La figure suivante est une représentation des flux d'informations, de l'organisation et de certaines parties prenantes (bénéficiaires, partenaires et salariés/bénévoles) basée sur l'analyse des processus.

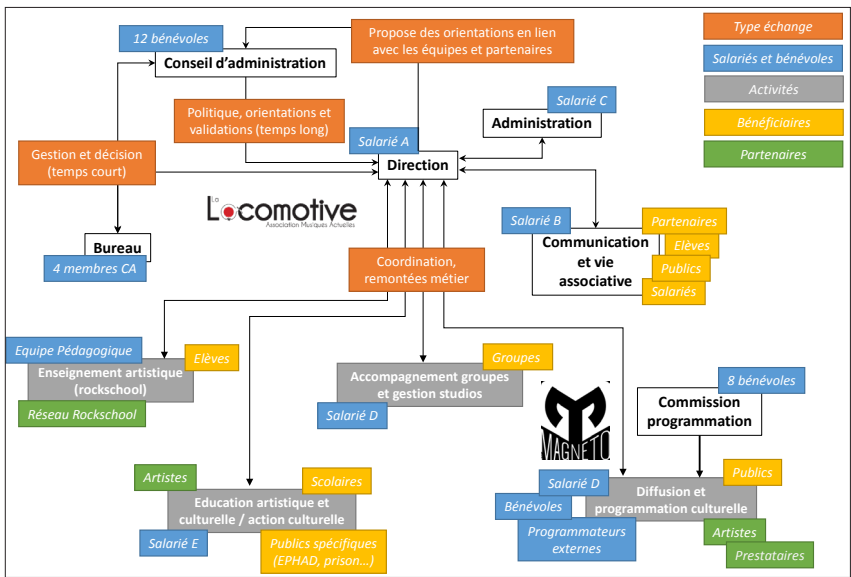


Figure 1. Schéma représentant les liens entre les deux structures et les processus internes.

Saisissant l'opportunité de la rénovation du lieu, la Locomotive a souhaité questionner ses missions, son rôle et sa place dans la cité et la filière régionale, ses pratiques et son organisation interne. Durant le chantier des remparts accueillant le Magnéto (2020-2023), la réflexion a été menée pour accompagner la mutation du lieu et des pratiques

associées. Ces questionnements fondamentaux reflètent le mouvement collectif des acteurs de la culture vers plus de durabilité.

Le projet de recherche-action, porté par les auteurs, a été initialement construit avec un collectif de festival champardenais puis adapté aux problématiques de la Locomotive. Ce projet a trouvé un écho dans les préoccupations de la direction qui a su convaincre son conseil d'administration. L'adaptation du projet à un lieu de diffusion des musiques actuelles s'est construite grâce à une acculturation réciproque des chercheurs au contexte particulier du Magnéto et des interlocuteurs de la Locomotive aux méthodes de la recherche-action. Il s'agissait, en effet, de la première participation de la Locomotive à ce genre de projet. Le volet expérimentation de l'appel à manifestation d'intérêt innovation sociale de la région Nouvelle-Aquitaine a permis la réalisation de cette recherche située à la convergence des intérêts entre les chercheurs et le terrain d'étude. L'objectif opérationnel pour les chercheurs était d'expérimenter une démarche d'accompagnement des organisations culturelles pour, d'une part, mieux connaître leur empreinte territoriale et pour structurer une transition vers la durabilité grâce à l'innovation organisationnelle (adaptation des moyens), et, d'autre part, par la co-construction d'une vision commune, d'un idéal partagé par les acteurs d'un lieu culturel pour orienter leur action (adaptation des objectifs)⁷. Pour la

7 Dans le cadre de cette recherche-action nous avons une question opérationnelle de recherche: « comment la connaissance sur cet ancrage et ses apories peut-elle permettre à une structure de renouveler ses modalités d'action et ses pratiques ? ». Elle avait aussi pour but de mieux comprendre la richesse créée par un lieu culturel en termes d'échanges entre individus, de création et de créativité, etc. En cela, le terme « valeur » est le fruit d'une négociation et d'une intersection entre deux univers de recherche : celui des sciences humaines (et plus spécifiquement de l'aménagement et de la sociologie) et celui des sciences pour l'ingénieur. Le compromis est de considérer les différentes dimensions de la valeur-

Locomotive, ce projet a permis de saisir le moment charnière de la fermeture pour travaux afin de mieux appréhender son empreinte territoriale et penser sa transition. Ainsi, à l'image de ce que Duclos (2018) propose pour les festivals, il s'agissait d'« outiller afin d'évaluer, d'améliorer et mieux rendre compte de leurs actions sociales et culturelles ; rendre visible de manière objective la plus-value apportée par les festivals sur leur territoire ; se différencier d'événementiels à visée commerciale ».

Dans ce chapitre, des éléments sont apportés pour comprendre les ressorts particuliers de l'ancrage d'un lieu culturel et les modalités de création de valeur (en dehors du prisme très courant de la création de valeur monétaire et financière via les études d'impact économique ou via l'impact sur les prix immobiliers) (Behr, Brennan, et Cloonan, 2016 ; Van der Hoeven et Hitters, 2019 ; Kancel et al., 2013). Il s'agit en effet de saisir l'impact social et territorial dans sa pluralité. C'est pourquoi nous avons employé le modèle d'analyse suivant.

Le modèle d'analyse

Pour mieux comprendre l'ancrage territorial d'un lieu culturel, ont donc été mobilisées la littérature sur l'ancrage territorial des activités relevant de la géographie et de l'aménagement du territoire et une partie des travaux se focalisant sur les scènes culturelles (Allais et Gobert, 2019 ;

grandeur produite par le lieu culturel (Heinich, 2019), mais sans la réduire à une appréciation monétaire des biens et des services créés. La création de valeurs est l'impact de l'ensemble des activités et prestations produites sur le territoire, sur les individus, pour la consolidation de la scène culturelle locale. Dans le cadre de ce projet, l'objet d'étude, le Magneto, à travers les processus qu'il met en œuvre, mobilise des ressources et les transforme, créant (détruisant) ainsi de la valeur pour ses parties prenantes (p.ex. usagers, riverains, pouvoirs publics). La valeur est donc ce qui est créé via la mobilisation des différentes ressources matérielles et immatérielles.

Di Méo, 1987; Silver et Clark, 2016). Il s’agit d’analyser concrètement les interactions entre un lieu animé et approprié par une diversité d’acteurs (permanents de la structure, bénévoles, usagers) avec le territoire. À ce titre, nous avons déployé un modèle d’analyse (Allais et Gobert, 2019) qui essaye de comprendre comment un projet est structuré sur la base des ressources propres aux acteurs (savoir-faire, capitaux financiers, réseaux relationnels...) et celles propres au territoire, comme le montre la figure 2. Ce modèle constitue la grille de lecture par laquelle nous analysons les processus et les entretiens du diagnostic que nous faisons (voir ci-après).

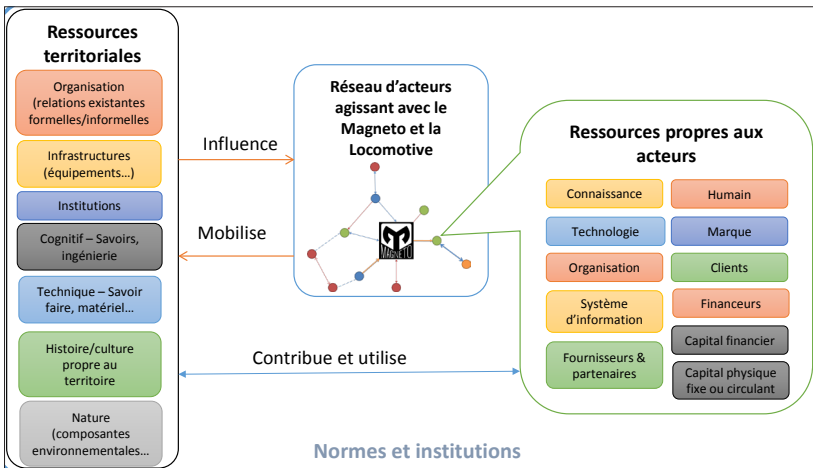


Figure 2. Cadre d’analyse des projets territoriaux d’après Gobert, Brullot (2017) et Allais, Gobert (2019).

Pour analyser la dynamique d’ancrage d’un lieu culturel, il s’agit au regard des problématiques singulières qui se posent (en termes de rayonnement, diffusion, attractivité, lien aux politiques culturelles locales...) de savoir quelles ressources sont utilisées et comment le lieu irrigue aussi le territoire (création de valeur liée à l’activité du lieu). Ainsi investiguer

l'impact qu'a un lieu de diffusion de musiques actuelles sur son territoire, invite-t-il à s'interroger s'il n'existe pas une certaine spécificité dans l'étude de son empreinte territoriale.

Plus encore, plusieurs questionnements ciblés peuvent être ensuite déclinés :

- les ancrages territoriaux peuvent-ils être les mêmes quand on est dans une salle de centre-ville ou une salle plus excentrée ?
- Peut-on généraliser au-delà de la spécificité territoriale de l'agglomération du Pays Basque et du territoire du sud des Landes ?
- L'ancrage territorial dépend-il de la programmation (et donc du type de public attendu), de la médiation vers les publics locaux ou de toutes les activités annexes ?

Méthodologie

Pour comprendre la réalité de l'ancrage territorial un diagnostic a été réalisé qui s'est appuyé sur plusieurs étapes méthodologiques. Tout d'abord, une étude préliminaire a été menée pour s'acculturer aux modes de fonctionnement internes de l'association. Elle s'est basée sur une étude documentaire (rapports d'activité, bilans, lettres d'information et site Internet) et des entretiens préliminaires avec quatre salariés de La Locomotive pour cartographier les processus et activités et faire un premier inventaire des parties prenantes avec qui ils interagissent (cf. figure 1). Ensuite, onze entretiens semi-directifs ont été réalisés avec les parties prenantes internes et externes du Magnéto (collectivités locales, membres du conseil d'administration de la Locomotive, bénévoles, coprogrammateur du Magnéto, autres scènes de musiques actuelles sur le territoire), afin d'analyser l'empreinte du lieu et sa place dans le territoire et ses réseaux d'acteurs. Un *focus group* avec les usagers et une enquête auprès des personnels et membres du CA sont

venus approfondir les entretiens individuels autour des questions de représentation et de liens au lieu⁸.

Le diagnostic a ensuite été approfondi et a ouvert un travail de prospective sur la manière d'envisager le lieu dans le futur et son rôle dans le territoire. Ainsi un atelier *Roue de Margolis*⁹ (i.e. outil de brainstorming en grand groupe) est venu compléter ces questions de la relation des usagers au lieu et mettre en avant les attentes et craintes des usagers quant aux évolutions possibles du lieu, approfondissant certaines thématiques issues du diagnostic. Deux séries de trois ateliers thématiques ouverts aux parties prenantes externes ont permis de faire émerger les tendances, d'une part, et de co-construire un idéal type de ce que pourrait être le Magnéto répondant aux problématiques de durabilité pour chacune de ces thématiques, d'autre part. Les ateliers *Roue de Margolis* (Ben Hamida et Vallet, 2018), *9 écrans* (Choulier, 2011) (approche historique et multiniveau) et les quatre ateliers *WTFuture*?!? (approche rétrospective par principe) ont permis de consulter les parties prenantes du Magnéto pour apporter aux décideurs (CA de la Locomotive) des éléments sur les attentes, problématiques et des pistes de solutions pour y répondre. Nous ne nous saisisons ici que des aspects permettant de comprendre l'ancrage territorial, sa dynamique et son instabilité.

8 L'accès à ces différents acteurs et parties prenantes a été facilité par la coordination commune du projet PIANO. Un des chercheurs a pu participer aux assemblées générales pour présenter les enjeux de la recherche puis plus tard les résultats. Toutefois il n'a pas assisté aux conseils d'administration et donc pouvoir connaître la nature des débats et décrypter les modes de prise de décision. Pour le déroulement de la recherche-action, l'équipe de recherche avait avant tout un interlocuteur, le directeur, qui a joué le rôle de médiateur auprès des équipes et du CA. Son rôle a été décisif pour convaincre les équipes de participer mais il a parfois eu un effet de goulot d'étranglement et de filtre.

9 Atelier réalisé en février 2022 avec l'expertise de Flore Vallet.

Histoire du lieu et interactions avec les acteurs et le territoire

Cette partie donne à voir la manière dont a émergé le lieu (le Magnéto) au gré d'interactions territoriales fortes et sous l'impulsion de plusieurs acteurs.

Au commencement : les 4 Fantastiques

Dans les années 90, différentes associations, dont La souche Rock, l'Oreille Attentive (anciennement Ebaki), Le Microscope et La Locomotive, accompagnent des groupes et programment des concerts gratuits dans les bars du petit Bayonne. Le collectif est informel (pas d'adhésions croisées entre associations), mais partage une mission commune autour de l'accompagnement et la diffusion des musiques actuelles sur le territoire.

Ce collectif, les 4 Fantastiques, réunit plusieurs centaines d'adhérents : 500 pour l'Oreille Attentive, 300 pour la Locomotive, une vingtaine pour la souche Rock. Le Microscope étant une cellule culturelle de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), elle ne compte pas d'adhérents mais touche un grand nombre d'étudiants. Les publics des concerts ne sont pas forcément adhérents de l'une ou l'autre association mais bénéficient gratuitement, dans les bars, d'une programmation variée et pointue.

Les bars sont alors des partenaires privilégiés de ce collectif. Toutefois, ces lieux ne sont pas vraiment adaptés pour accueillir des concerts dans les meilleures conditions (équipement, surface). L'animation et la vie nocturne intense autour de ces lieux créent des nuisances pour les riverains qui se constituent en collectif et sollicitent la mairie, qui veille alors à limiter ces nuisances en coupant le son dès 22 h. Les relations entre les structures culturelles et la mairie sont alors assez difficiles, le collectif milite pour avoir un lieu dédié à

la pratique et à la diffusion des musiques actuelles en cœur de ville (Petit Bayonne) tandis que la ville veille à limiter les nuisances de voisinage, préférant limiter ou excentrer les concerts.

Un lieu en commun : Le Magnéto

Plusieurs solutions sont étudiées pour accueillir ce lieu dédié, dans et hors la ville. Finalement, c'est une casemate, située dans les remparts Vauban, dans le petit Bayonne, qui est choisie. Ce lieu patrimonial doit être partagé avec d'autres structures associatives (ASB, amicale Petit Bayonne, Baïona Banda). La salle de concert, baptisée La Magnéto, de taille intermédiaire (jauge à 180 personnes), vient compléter l'offre de musiques actuelles sur la côte basque (ATABAL à Biarritz, jauge à 700). Cette salle n'est ni équipée ni aux normes pour accueillir du public, mais bénéficie de certaines indulgences de l'ancienne mairie vis-à-vis de la réglementation ERP (établissement recevant du public).

La mairie impose aux 4 Fantastiques, pour obtenir la gestion du Magnéto, d'avoir une licence d'entrepreneur du spectacle et des salariés. Seule La Locomotive répond à ces critères car le directeur actuel dispose de cette licence d'entrepreneur du spectacle et est salarié de l'association, étant accompagné dans le cadre d'un Dispositif Local d'Accompagnement (DLA). Le collectif se concentre alors autour de La Locomotive, chaque structure étant représentée dans le conseil d'administration et dans la commission programmation. Seule Ebaki ne reste pas dans le collectif suite à sa fermeture mais les élèves seront ensuite repris dans la *rock.school* de la Locomotive (2013).

Avec l'ouverture du Magnéto, la relation partenariale avec les bars s'est distendue puis dégradée jusqu'à une détente autour d'un accord tacite de non-concurrence. Petit à petit, les rôles se sont ainsi définis : les bars assurent les premières parties de soirée et le Magnéto devient le point

de convergence des fins de soirées, le point de rendez-vous pour les cafetiers en fin de service, avec ses concerts tardifs. Récemment, l'Association des cafetiers a proposé de renouer un partenariat avec la Locomotive pour programmer des concerts en terrasse l'été ou relancer le Baionan Bar Fest en février 2023, festival d'hiver dans les bars du petit Bayonne, après la crise sanitaire. La baisse du nombre de concerts dans les bars, relocalisés vers le Magnéto, a pu répondre, en partie, aux problématiques de nuisances et de voisinage dans le petit Bayonne mais a sûrement appauvri la vie culturelle plus diffuse chez les cafetiers. L'inscription d'une programmation au sein de la ville a permis à l'association de créer un espace singulier d'autonomie artistique (Bourdieu, 1992). Le changement de lieu a institué un périmètre d'autonomie « géographique » tout en continuant à faire partie de l'organisme de la ville, mais plus loin des regards. Ce changement de lieu peut être considéré comme une étape dans la reconnaissance de l'activité du lieu et de l'association, et comme un moyen de pérenniser l'inscription culturelle et territoriale des musiques actuelles.

Nouveau lieu, nouveaux usagers ?

Les divers publics accueillis dans les bars ne se sont pas forcément reportés dans ce nouveau lieu. Le public du Magnéto est décrit comme respectueux et attaché à ce lieu et se renouvelle en lien avec la programmation. Le Magnéto est ouvert à tous les publics mais est perçu comme fréquenté principalement par des « hommes blancs ». Cette affirmation exprimée dans le focus group a été alimentée de faits convergents : les femmes ne sont pas assez visibles artistiquement, elles sont peu présentes dans le public et le lieu s'avère un peu hostile pour les femmes en l'absence de toilettes. Plus globalement les participants aux ateliers considèrent que la scène du rock alternatif est un monde

relativement clos, où les amateurs partagent des valeurs et des critères esthétiques. La politique tarifaire (prix des places inférieurs à 10 €) reste relativement accessible. Toutefois, l'Adour constitue une frontière et les habitants du quartier des Hauts-de-Sainte-Croix plus communément appelé la ZUP par les Bayonnais ne descendent pas¹⁰ et ne viennent pas aux concerts proposés. La Locomotive, à travers son activité de médiation culturelle, structurée depuis 2021, avec le recrutement d'une chargée de mission salariée, tente de décloisonner et d'atteindre les publics éloignés de sa proposition culturelle.

Le Magnéto est devenu un lieu unique de diffusion des musiques actuelles, reconnu par les personnes qui le fréquentent et qui le décrivent comme « underground » ou « punk » (cf. focus group). Cependant, ces qualificatifs sont remis en cause par les salariés de la structure présents aux ateliers dans le cadre de la réouverture prochaine de la salle rénovée. Initialement, les concerts ou les bars invisibilisaient le travail fourni par les 4 Fantastiques. Aujourd'hui, c'est le lieu de diffusion qui prend le pas sur La Locomotive et ses autres activités ou sur les programmeurs extérieurs qui utilisent ce lieu. La sanctuarisation de la musique actuelle dans un lieu unique a créé un sentiment d'appartenance des publics très important.

Les bénévoles sont reconnus comme une ressource centrale et leur bien-être au sein de la structure est un point important. En effet, qu'ils soient membres bénévoles du CA ou bénévoles lors des concerts, une attention particulière est donnée à la convivialité et aux activités jugées attrayantes (accueil, bar) pour laisser à la charge de prestataires externes les tâches plus ingrates (nettoyage, montage, etc.). Les

¹⁰ N'ayant pas réalisé une enquête approfondie des usagers/non usagers du lieu (celui-ci étant fermé pour travaux), nous ne pouvons analyser plus avant les raisons de cette non fréquentation par certaines catégories de public (en dehors des appétences culturelles aux musiques actuelles).

bénévoles entrent principalement par cooptation; la notion de « rite de passage », à savoir une soirée à l'essai avec le sentiment d'être peu épaulé, est toutefois ressortie comme un moment difficile pour plusieurs bénévoles.

Tendance à la diversification des activités

Dans une logique d'élargissement des publics en lien avec sa mission d'éducation populaire, les activités historiques (i.e. diffusion, accompagnement, studios et salles de répétitions) se sont enrichies dans un premier temps par l'activité d'enseignement via la *rockschool* en 2013 puis la médiation culturelle en 2021. Ces nouvelles activités sont également envisagées comme des investissements permettant de renforcer le modèle économique et par là, pérenniser l'activité de l'association. Ainsi, pour la réalisation de ces nouvelles activités, de nouveaux postes sont créés qui viennent modifier les équilibres budgétaires de la structure. En effet, nombreux sont les projets expérimentaux qui ont dû s'arrêter faute de moyens pour les poursuivre (création de clips en partenariat avec l'école des beaux-arts par exemple).

Une constante : le support financier et infrastructurel des collectivités

Depuis le début de son activité, La Locomotive bénéficie de subventions de la mairie de Tarnos et de la ville de Bayonne avec des contreparties parfois bénévoles, parfois rémunérées et valorisées. Une évolution importante est la reconnaissance du rôle de La Locomotive comme acteur de la vie associative et culturelle du territoire. En effet, anciennement considérée comme fauteuse de troubles, l'association est aujourd'hui reconnue et consultée pour les politiques culturelles locales. Cette reconnaissance s'exprime à travers la relation partenariale établie pour la rénovation du lieu.

Acquise à un échelon local, cette reconnaissance est également recherchée au-delà pour l'enseignement musical, à travers une action collective réalisée, dans le cadre d'un DLA, avec deux partenaires historiques que sont l'Atabal à Biarritz et Lanetik Egina à Hendaye, en vue de faire reconnaître ces *rock.school* et leurs enseignements dans le schéma départemental des enseignements artistiques.

Une bifurcation : le nouveau Magnéto

Pour répondre aux risques liés à l'état de la salle, les collectivités ont investi plusieurs millions d'euros pour rénover le lieu et en faire un véritable ERP répondant aux différentes normes en vigueur. L'association a dû également investir en fonds propres à hauteur de 200 k€ pour du matériel technique de haute qualité, une grande scène, un espace catering dédié... permettant d'améliorer les conditions de travail des groupes et salariés-bénévoles qui œuvrent pour les concerts, les résidences et l'accueil des publics.

La destination du lieu reste inchangée et accueillera toujours les associations « historiques ». Toutefois, la réglementation ERP impose un seul gestionnaire pour le lieu et La Locomotive s'est proposée pour réaliser cette tâche. Ainsi, l'association, jusqu'alors gestionnaire de la salle de concert, pourrait devenir gestionnaire du lieu complet. En tant que gestionnaire de ce lieu rénové, les relations avec les autres structures associatives sont appelées à évoluer via la mise en place de règles d'usage par exemple (charte ou règlement).

Avec la gestion intégrale du lieu par la Locomotive, de nouvelles activités ont pu être proposées par les participants afin de les diversifier, ou encore pour élargir l'ouverture du lieu à la journée. Ces propositions, portant sur des usages du lieu en journée en dehors des concerts, sont encore en cours

d'étude mais certaines ont d'ores et déjà été rejetées (comme par exemple l'ouverture du Magnéto comme bar en journée).

Le futur Magnéto est imaginé comme un lieu ouvert à d'autres disciplines artistiques (arts visuels, danse...), favorisant les collaborations interdisciplinaires et devenant un lieu ouvert aux publics pour la diffusion de la culture (lieu d'exposition, défilés de mode...) mais également un lieu support à la médiation, avec, par exemple, des temps de résidence ouverts aux scolaires, aux personnes éloignées de la culture ou aux habitants. La volonté de rendre accessible la culture s'est également exprimée à travers la proposition de temps dédiés, en journée, pour des publics spécifiques (comme par exemple des concerts jeunes publics le dimanche matin) ou des activités portées par des tiers, en lien avec la musique (ateliers musicothérapie, disquaires...).

Autour de l'activité de diffusion, il a été question de proposer de nouvelles offres lors des soirées avec de la petite restauration en amont des concerts (ouverture du lieu plus tôt, vers 19-20h) soit réalisée sur place soit en s'associant avec des prestataires (*food truck*) avec une volonté affirmée de mettre en avant des produits locaux, ou en proposant une bière du trimestre (locale), du vin naturel... Tout en prenant garde de ne pas trop diversifier les offres et « ne pas sombrer dans le côté bobo ».

Les ressources mobilisées et créées par le Magnéto/la Locomotive

Le retour historique sur la construction du lieu permet de déterminer en partie les ressources qui ont été mobilisées au fur et à mesure afin d'asseoir une programmation musicale et développer de nouvelles activités. Le Magnéto se définit à l'intersection de dynamiques artistiques (diffusion de concerts), pédagogiques et urbaines, qui s'appuient sur une ressource infrastructurelle importante (« construite » suite à

un conflit) et une ressource organisationnelle forte (réseaux d'acteurs autour des musiques actuelles notamment mais pas seulement).

Un site bien identifié dans la ville : une ressource infrastructurelle qui fait corps avec l'activité de diffusion

Le lieu en lui-même est un site qui a permis de faire perdurer l'activité de diffusion de concerts de musiques actuelles et de résoudre un conflit sur les nuisances générées par l'activité. Il présente la particularité d'être au cœur de la ville de Bayonne (pour confiner les « fins de soirées »). Avant les travaux, cette ressource infrastructurelle est considérée par les publics mais aussi les parties prenantes (bénévoles, membres du conseil d'administration) comme un lieu « hostile » (pas de toilettes, problème d'étanchéité reconnu) mais attachant. La réhabilitation du lieu a ainsi suscité un débat entre les membres du conseil d'administration et le public (présent lors du focus group sur les objectifs poursuivis) : préserver l'identité du lieu (très singulier dans sa forme et son insertion urbaine) et son « authenticité » (« la cave ») ou profiter de l'occasion pour instaurer de nouveaux usages et attirer d'autres publics.

Aussi cette infrastructure est-elle devenue emblématique de l'activité elle-même. Du fait de la fermeture lors des travaux, il a fallu trouver, pour les programmeurs de la Locomotive, d'autres lieux de diffusion dans leur réseau de partenaires locaux mais cela a été compliqué et a limité les activités de diffusion de l'association.

Un lieu de diffusion au cœur de la ville et un patrimoine emblématique : le site comme ressource culturelle

Le caractère festif du Magnéto est souligné par les usagers :

« C'est là où vous êtes forts, vous faites venir des gens pas nécessairement sur la programmation mais ils savent qu'ils vont passer une bonne soirée et ça, c'est chouette ».

« On ne peut faire que des belles rencontres parce que les gens sont là pour la musique, tu vois, c'est pas un bar, ça n'a rien à voir... forcément, y a un bon feeling tout le temps. »

(Propos recueillis lors du focus group usagers)

Situé dans les remparts, qui font partie du patrimoine culturel et historique de Bayonne, le site jouit d'une localisation qui le rend accessible facilement à pied. Contrairement à de nombreuses salles de musiques actuelles, il n'est pas excentré. Le Magnéto est un lieu identifié par les personnes qui aiment participer à la vie nocturne ; il constitue un lieu de convergence dans le centre-ville de Bayonne. Il ne connaît pas de concurrence directe au sein de la ville :

« On sort et on sait qu'on va là, quelle que soit l'affiche et on sait qu'on va retrouver des têtes qu'on a déjà vues à droite à gauche, c'est vrai qu'on ne se pose pas trop de questions sur ce qu'on va entendre. »

« À la sortie d'AEK (école de langue basque à quelques centaines de mètres du Magnéto) on m'a dit viens on va au Magnéto et je ne connaissais pas et ça m'a fait découvrir des trucs que je ne connaissais pas. »

« J'y vais régulièrement avec des amis, c'est les mêmes personnes qu'on voit, c'est les mêmes gens, les mêmes visages que l'on a déjà vus et je ne vois pas tellement d'autres lieux. »

(Propos recueillis lors du focus group usagers)

Les habitués fréquentent le Magnéto quelle que soit la programmation car elle est reconnue comme pointue et éclectique. La programmation permet en effet de faire émerger des groupes locaux aussi bien que de diffuser des groupes internationaux. En général c'est la salle, Le Magnéto, qui est connue par les publics. Cet effet de marque fait disparaître les programmateurs de l'association gérante ou des associations externes programmant également dans ce lieu.

Des différents recueils de données (entretiens, ateliers), il ressort que ce site constitue un des maillons du réseau territorial de « l'alternatif¹¹ ».

« On y va, on sait qu'on va aller dans quelque chose d'alternatif, de cool ; je parle d'une époque, il y a 6-8 ans, c'était vraiment le début du Magnéto, j'habitais encore à Bayonne et ça fédérait tout le côté alternatif de Bayonne, et c'était chouette et vous l'avez pas perdu ce truc-là, ce côté hyper fédérateur et hyper alternatif. » (Propos recueillis lors du *focus group* usagers)

Cette salle s'inscrit dans un écosystème de salles (ce qui dans ce cadre correspond bien à la définition de la scène telle que décrite par Straw) dans le Sud Landes et dans le Pays Basque sur un périmètre s'étendant à l'ancienne communauté d'agglomération de Bayonne-Anglet-Biarritz (BAB). Il existe des réflexions communes de programmation avec d'autres scènes situées sur la région Nouvelle-Aquitaine pour permettre à des groupes de réaliser plusieurs dates dans des

11 Ce qui est considéré comme « alternatif » relève souvent d'une posture par rapport à l'industrie musicale, celle d'une certaine liberté et insoumission, « avec le refus de toute de récupération » (Tandt, 2012). L'alternatif se caractérise par une recherche d'« authenticité » (Regev, 1994) qui se construit en opposition au principe de consommation des biens culturels et d'une fabrique des goûts musicaux dirigée par le monde industriel.

salles partenaires non concurrentes du fait de l'éloignement géographique. Cependant ces actions restent limitées. Au demeurant, localement, une complémentarité naît des styles retenus et de la diversité des jauges qui ne permettent pas d'accueillir le même type de concerts.

La salle s'insère dans une double logique de programmation : à la fois territoriale en promouvant les groupes locaux en émergence (dans une logique similaire à l'Atabal et aux bars) et internationale. La commission programmation étant très au fait de la scène rock indépendante (punk rock, noise rock, rock alternatif...), elle propose des groupes « pointus » de toute l'Europe. La défense de la culture basque n'est pas prégnante dans les objectifs et dans les actions menées (ce qui s'explique aussi par l'histoire du projet né à Tarnos).

La ressource organisationnelle au cœur de la fondation du lieu et de sa consolidation

Comme décrit plus haut, le travail commun de quatre associations a été à l'origine de la création de l'activité de diffusion puis de l'obtention d'un lieu. Le cercle initial a été quelque peu modifié et la gouvernance a privilégié le leadership par une association, même si la programmation continuait à se faire avant les travaux à plusieurs mains. Néanmoins la fermeture du lieu le temps de la réhabilitation a créé des tensions dans le collectif, d'une part pour définir la pérennisation de l'activité de diffusion malgré la fermeture et d'autre part pour envisager la suite.

Aujourd'hui le Magnéto est identifié comme un lieu ressource pour les musiciens professionnels.

« En arrivant à Bayonne pour rencontrer les acteurs de la scène musicale locale, je n'ai pas trouvé d'endroit, de bar pour rencontrer, j'ai dû envoyer des messages, etc. ; je suis arrivé au mois de février et il n'y a pas d'endroit spécialisé dans tel type de musique sur

Bayonne où je vais forcément boire des coups et rencontrer des gens. Et là, en l'absence du Magnéto et en période covid, il n'y en avait pas d'identifiés, dans le rock indépendant et tout ça. »
(Propos recueillis lors du *focus group* usagers)

Ce lieu est « habité » par des personnes référentes, des individus ancrés et reconnus dans ce « microcosme » de l'alternatif, comme par exemple l'animateur radio, ancien de la souche rock, membre du conseil d'administration de la Locomotive et de la commission programmation du Magnéto.

Le lieu est aussi un espace qui peut être saisi par d'autres associations locales, au gré des coopérations et des demandes qui peuvent émerger. Ces coopérations créent des alliances artistiques et culturelles que la réhabilitation du lieu pourrait renforcer.

« Au début, une soirée en association Space Junk¹² qui associait art mural et musique avec des gens qui mixaient. Ça existait sur les premières années du festival mais pas cette année et ça manquait... il y a eu des concerts dans le Bastion royal mais ça n'était pas dans le cœur... dans le Magnéto... et il y avait vraiment des artistes qui demandaient l'année d'après : "cette année y aura la soirée?" »
(Propos recueillis lors du *focus group* usagers)

Expertise, technicité et savoir-faire dans les musiques actuelles : un partage des rôles

L'activité principale du Magnéto est la diffusion de concerts de musiques actuelles dont la programmation est décidée par une commission regroupant un salarié dédié à la gestion du lieu, un technicien, des bénévoles et des membres du CA. Interviennent également des programmeurs

12 Centre d'art associatif, actif sur le bassin Pays Basque & Sud Landes, qui œuvre à faire découvrir des artistes majeurs des mouvements Street art, Pop Surrealism et Lowbrow.

externes ou d'autres salles de musiques actuelles (Bordeaux, Pau) qui proposent des groupes ou se coordonnent sur la programmation (l'Agenda partagé avec l'Atabal dans une approche de non-concurrence en témoigne). La programmation se veut pointue et originale et requiert donc une bonne connaissance de la scène actuelle, des artistes, des besoins techniques. « Culture can foster social bonding and inclusivity. People meet each other at cultural organisations such as a music venue, work together as volunteers and through music they learn about each other's culture »¹³ (Van Vugt, 2018, p. 32 cité par van der Hoeven and Hitters, 2019). Favoriser l'émergence et la diffusion de groupes nouveaux est à la fois une mission que s'assigne La Locomotive mais aussi une affirmation artistique reconnue par le public. Ainsi que l'illustre ce dialogue lors d'un focus group usagers :

Animateur : « [l'objectif] c'est faire sortir des artistes invisibles ? »
« Oui, c'est tout à fait ça, c'est la découverte de musiciens de groupe qui viennent de partout en France même à l'international ; c'est ce qui se disait tout à l'heure, ce sont des petits groupes qui sont peut-être connus localement à l'étranger et qui sont ramenés ici chez nous. »

Cette action est en lien étroit avec l'activité initiale de la Locomotive qui se situe dans l'accompagnement des groupes en émergence et la gestion de studios d'enregistrement. Ce travail est accompagné d'une activité d'enseignement musical via la *rock.school*, qui se veut un lieu d'apprentissage instrumental mais aussi de construction de groupes. Aujourd'hui un travail est mené avec les autres structures du territoire proposant

13 Traduction par les auteurs : « La culture peut favoriser le lien social et l'inclusion. Les gens se rencontrent dans des structures culturelles telles qu'une salle de concert, travaillent ensemble en tant que bénévoles et, grâce à la musique, apprennent à connaître leur culture respective. »

cette activité pour définir un schéma commun et déterminer les spécificités de chaque *rockschool*.

La Locomotive participe donc au développement des talents et des compétences dans les différents champs des musiques actuelles, ainsi qu'à l'accroissement du capital social des jeunes musiciens : « Beginning musicians and less established performers need rehearsal spaces, places to network with other musicians and music industry representatives, and performance spaces in small size venues so that they can develop their skills and grow their audiences »¹⁴ (van der Hoeven et Hitters, 2019).

Il en est de même des bénévoles, qui peuvent suivre des trajectoires de professionnalisation et d'accroissement de leur capital culturel et social, au travers de leur investissement au moment des concerts et/ou au sein du conseil d'administration.

« Le directeur actuel a été un ancien adhérent qui a été accompagné pour structurer son projet professionnel personnel. Il a été rapidement décidé qu'il intègre la Locomotive, pour qu'il bénéficie d'un accompagnement des structures ESS. Il a été salarié... d'une autre association et mis à dispo de la Loco pendant un an... pour qu'on puisse ensuite assumer la charge salariale. Le projet de la locomotive a ainsi gagné en lisibilité. » (Entretien avec le président de la Locomotive).

Dans le même temps, la Locomotive peut elle aussi chercher de nouvelles ressources humaines ; la technicité des bénévoles et des permanents s'est étoffée récemment

14 Traduction par les auteurs : « Les musiciens débutants et les artistes moins établis ont besoin d'espaces de répétition, de lieux où ils peuvent nouer des contacts avec d'autres musiciens et des représentants de l'industrie musicale, et d'espaces de représentation dans des salles de petite taille afin de pouvoir développer leurs compétences et élargir leur public ».

pour améliorer la médiation culturelle et se tourner vers de nouveaux publics.

Des collectivités territoriales qui soutiennent le développement des pratiques et investissent dans le lieu

Même si la structure Locomotive présente un niveau d'autofinancement important, la ressource institutionnelle comprise comme le soutien direct et indirect des collectivités locales est indispensable à la pérennisation de l'activité dans l'espace urbain bayonnais et le périmètre plus large de la côte basque et du sud Landes.

La création de l'association La Locomotive a été accompagnée par la mairie de Tarnos et soutenue depuis son origine (1987).

« On faisait trop de bruit dans les garages dans les quartiers résidentiels. Donc la ville de Tarnos nous a mis à disposition une salle désaffectée, pas du tout équipée, pour faire nos activités de répét'. Pour le coup, ils nous ont accompagnés pour qu'on se crée en association en 1987. D'abord assez embryonnaire, on était une vingtaine de musiciens. On a mutualisé notre matériel. » (Entretien avec le président de la Locomotive).

Concernant le Magnéto, le soutien de la mairie de Bayonne est un levier d'action qu'il a fallu construire sur le temps long. La construction de la confiance s'est réalisée via une problématique urbaine récurrente dans le cas des musiques actuelles qui offrent souvent des performances *live* sur le temps nocturne et peuvent donc générer des nuisances. La mairie est intervenue pour trouver un arrangement entre différents acteurs : d'une part pour assurer les riverains de Bayonne d'une quiétude nocturne (limitation du bruit, canalisation des pratiques de fin de soirée), d'autre part pour pérenniser l'activité de concerts dans un lieu en centre-ville.

La capacité à offrir une vie nocturne et culturelle participe en effet de l'attractivité des villes (Grazian, 2009) mais doit être pacifiée et encadrée pour ne pas générer de conflits.

L'association reçoit également des aides des départements des Landes et des Pyrénées-Atlantiques pour son volet apprentissage de la musique au sein de la *rockschool* sans cependant que cette activité soit inscrite dans le schéma départemental des apprentissages musicaux. Il n'existe par ailleurs pas de lien sur la durée avec l'école de musique et le conservatoire de la ville de Bayonne; ce qui montre la dichotomie qui existe dans le traitement des styles musicaux et illustre plus globalement le problème récurrent de légitimité des musiques actuelles (Teillet, 2007).

Le soutien de la Région Nouvelle-Aquitaine est lui-même indéniable. Par ailleurs la Locomotive fait partie du RIM, réseau d'acteurs au niveau régional.

« La Locomotive est aidée de manière récurrente par rapport aux actions qu'ils mènent car ils rentrent dans nos critères et on les considère comme un acteur essentiel du territoire. La Locomotive rayonne sur les deux départements (40 et 64). Le Magnéto s'il est aidé par la Région c'est qu'on considère qu'il a un rayonnement régional. Dans le Sud Landes les opérateurs de MA il n'y en a pas énormément (...). » (Cheffe de service, Service des industries culturelles et créatives).

Ainsi le territoire offre un « panier de ressources »¹⁵ qui consolide la proposition culturelle du Magnéto et de la Locomotive. La réciprocité est vraie dans la mesure où au-delà d'employer un certain nombre de ressources territoriales, le lieu agit comme un vecteur de capital social, organisationnel,

15 Nous utilisons la terminologie de Mollard et Pecqueur (2007) tout en substituant les termes biens et services par « ressources », dans la mesure où nous considérons que les ressources ne sont pas nécessairement transformées et offertes par une autre structure ou institution.

infrastructurel qui illustre non seulement un ancrage territorial et une empreinte culturelle forte dans la ville, mais aussi une dynamique dans la mesure où le lieu évolue. En outre, un dialogue avec les différentes parties prenantes a été entrepris à l'occasion du projet PIANO.

Conclusion. Ancrage territorial d'un lieu culturel et création de valeur sociale et culturelle

Déterminer l'empreinte culturelle d'un lieu au regard des ressources territoriales utilisées ou créées nécessite à la fois la compréhension des réseaux d'acteurs, mais aussi l'analyse des processus de légitimation à l'œuvre dans la (re)structuration et le fonctionnement de la scène musicale.

Penser l'ancrage territorial d'un lieu culturel demande à tisser des liens entre le contenu (ensemble des activités culturelles, et autres, qui peuvent être « hébergées »), le contenant (le lieu en lui-même mais aussi l'organisation et les processus qui permettent de l'animer) et le contexte (l'ensemble des partenaires qui d'une manière ou d'une autre contribue à la concrétisation des activités, l'espace en lui-même qui a une identité et un fonctionnement propre) (Grésillon, 2018). La recherche a permis de mettre en exergue que le lieu culturel, Le Magnéto, est perçu comme un espace à plusieurs dimensions et poursuivant différents objectifs : scène pour les artistes émergents, un espace de promotion d'esthétiques autour du rock, un lieu de fin de soirée et un lieu de rencontre, etc.

En cela, il produit ou met à disposition des biens/services à destination des publics, des bénévoles, des collectivités locales (en participant à l'implémentation des politiques culturelles) et crée de la valeur pour la ville (attractivité liée à la programmation culturelle musicale), pour les commerces (dans la mesure où une non-compétition existe avec les bars du petit Bayonne et que le catering est sourcé localement)

qui ne peut seulement se mesurer en termes financiers. Mais cette valeur instrumentale ne doit pas minimiser la valeur intrinsèque du lieu et ce qu’il crée en termes de capital social, organisationnel, territorial.

Le travail présenté s’est effectué à un moment particulier : d’une part, celui où la crise Covid rendait compliqués les face à face avec les interlocuteurs et empêchait l’accès à des informations informelles ; d’autre part, celui de la fermeture du lieu le temps des travaux de restauration. Cette dernière réalité a empêché l’accès aux publics sur site et singulièrement aux moments de son fonctionnement. Aussi, même si des usagers ont pu être interrogés, il nous semblerait utile dans une perspective future de pouvoir mieux intégrer cette dimension avec une enquête sociologique et ethnographique.

Au demeurant ce projet aura permis d’associer sur un temps relativement long les acteurs internes de la Lomotive et les chercheurs et de consolider une méthodologie d’évaluation se basant sur plusieurs outils. Elle doit pouvoir être réappropriée par les acteurs concernés, mais aussi plus largement servir de référentiel pour d’autres lieux culturels en région.

Bibliographie

ALLAIS, Romain, et GOBERT, Julie, 2019. « Conceptual framework for spatio-temporal analysis of territorial projects ». *Environmental Impact Assessment Review* 77 : 93-104. doi : 10.1016/j.eiar.2019.03.003.

BALTI, Samuel, et SIBERTIN-BLANC, Mariette, 2009. « Les musiques amplifiées et leurs impacts dans la structuration des territoires métropolitains : l’exemple des activités de diffusion dans l’agglomération toulousaine ». *Sud-Ouest européen. Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest* (27). doi : 10.4000/soe.2012.

BECKER, Howard S, 2010. *Les Mondes de l’art*. Flammarion.

BEHR, Adam, BRENNAN, Matt et CLOONAN, Martin, 2016. « Cultural value and cultural policy : some evidence from the world of live music ». *International Journal of Cultural Policy* 22(3):403-18. doi : 10.1080/10286632.2014.987668.

BEN HAMIDA, Amira, et VALLET, Flore, 2018. « Les approches d'idéation centrées sur les usages ». *SystemX*. Consulté (<https://blog.irt-systemx.fr/les-approches-dideation-centrees-sur-les-usages/>).

BENNETT, Andy, et PETERSON, Richard A, 2004. *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.

BOURDIEU, Pierre, 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.

BRENNETOT, Arnaud, 2004. « Des festivals pour animer les territoires ». *Annales de géographie* 113(635):29-50. doi : 10.3406/geo.2004.21409.

CHATEAURAYNAUD, Francis, 2011. *Argumenter dans un champ de forces : Essai de balistique sociologique*. Éditions Pétra.

CHOUPLIER, Denis, 2011. « Imaginer l'évolution du produit grâce à la matrice 9 écrans ». *Techniques de l'Ingénieur*.

COLLETIS, Gabriel et PECQUEUR, Bernard, 2005. « Révélation de ressources spécifiques et coordination située ». *Économie et Institutions* (6-7):51-74. doi : 10.4000/ei.900.

COSTANTINI, Stéphane, 2015. « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique ». *Réseaux* 192(4):143-67. doi : 10.3917/res.192.0143.

DGIS. 2012. *La mesure de l'impact économique d'un événement touristique*. Sous-direction de la Prospective, des Études Économiques et de l'Évaluation

DI MÉO, Guy, 1987. « Objectivation et représentation des formations sociospatiales : de l'acteur au territoire ». *Annales de Géographie* 96(537):564-94. doi : 10.3406/geo.1987.20629.

FONDATION DANIEL & NINA CARASSO, 2019. *Auto-évaluer l'impact social de projets artistiques – La Boussole de l'Art citoyen*.

GARAT, Isabelle, 2005. « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale ». *Annales de géographie* 643(3):265-84. doi : 10.3917/ag.643.0265.

GOBERT, Julie et BRULLOT, Sabrina, 2017. « La mobilisation du capital territorial pour le développement d'une logique d'Écologie industrielle et territoriale ». *Revue d'Économie Régionale et Urbaine* décembre(5):881-904.

GRAZIAN, David, 2009. « Urban Nightlife, Social Capital, and the Public Life of Cities ». *Sociological Forum* 24(4):908-17. doi : 10.1111/j.1573-7861.2009.01143.x.

GRÉSILLON, Boris, 2018. « Les lieux culturels urbains ». P. 105-15 in *Europe en mouvement, Colloque de Cerisy*. Paris : Hermann.

GUIBERT, Gêrôme, 2016. « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture ». *L'Observatoire* 47(1):17-20. doi : 10.3917/lobs.047.0017.

GUILLARD, Séverin, 2014. « "To be in the place" : les open mics comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta ». *Belgeo. Revue belge de géographie* (3). doi : 10.4000/belgeo.13025.

HEINICH, Nathalie, 2019. « Définir la valeur d'un point de vue sociologique ». *Recherches & Travaux* (94). doi : 10.4000/recherchestravaux.1554.

VAN DER HOEVEN, Arno et HITTERS, Erik, 2019. « The Social and Cultural Values of Live Music: Sustaining Urban Live Music Ecologies ». *Cities* 90: 263-71. doi : 10.1016/j.cities.2019.02.015.

HUDSON, Ray, 2006. « Regions and Place: Music, Identity and Place ». *Progress in Human Geography* 30(5) : 626-34. doi : 10.1177/0309132506070177.

JOANNY, Julien, 2012. « Entre inscription et subversion, les lieux culturels intermédiaires. Des expériences au creux des villes. » Université de Grenoble, Grenoble.

KANCEL, Serge, ITTY, Jérôme, WEILL, Morgane et DURIEUX, Bruno, 2013. *L'apport de la culture à l'économie en France*. Inspection générale des Finances.

LAFAYE, Christophe Cl, 2008. « Une salle de musiques actuelles à l'épreuve du territoire et de ses usagers : Besançon et le développement culturel en Franche-Comté ». in *Colloque international " Arts, territoires et nouvelle économie culturelle. La culture, un atout incontournable du développement urbain et régional ? " - 76e congrès de l'ACFAS*. Québec, Canada.

LAJARGE, Romain et ROUX, Emmanuel, 2007. « Ressource, projet, territoire : le travail continu des intentionnalités ». P. 133-46 in *La ressource territoriale, Economica*.

LE COLLECTIF DES FESTIVALS et DUCLOS, Hélène, 2018. *Qu'apportent les festivals à leurs publics, au territoire, à la société ?*

LUCCHINI, Françoise, 2010. « La fabrique des lieux culturels ».

MACDOWALL, Lachlan, BADHAM, Marnie, BLOMKAMP, Emma, et DUNPHY, Kim, 2016. *Making Culture Count: The Politics of Cultural Measurement*. Springer.

MARCOTTE, Pascale et BERNIER, Serge, 2011. « Les infrastructures du secteur culturel : une proposition de définition ». *Loisir et Société/Society and Leisure* 34(2):95-119. doi : 10.1080/07053436.2011.10707828.

MOLLARD, Amédée et PECQUEUR, Bernard, 2007. « De l'hypothèse au modèle du panier de biens et de services. Histoire succincte d'une recherche ». *Économie rurale. Agricultures, alimentations, territoires* (300) : 110-14. doi : 10.4000/economierurale.2270.

NÉGRIER, Emmanuel et DJAKOUANE, Aurélien, 2021. *Festivals, territoire et société*. Presses de Sciences Po, ministère de la Culture – Département des études, de la prospective et des statistiques.

REGEV, Motti, 1994. « Producing Artistic Value » : *The Sociological Quarterly* 35(1):85-102. doi : 10.1111/j.1533-8525.1994.tb00400.x.

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, 2016. « Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire ». *L'Observatoire* 47(1):9-13. doi : 10.3917/lobs.047.0009.

SIBERTIN-BLANC, Mariette, 2008. « La culture dans l'action publique des petites villes. Un révélateur des politiques urbaines et recompositions territoriales ». *Géocarrefour* 83(1) : 5-13. doi : 10.4000/geocarrefour.4652.

SILVER, Daniel Aaron et CLARK, Terry Nichols, 2016. *Scenescapes: How Qualities of Place Shape Social Life*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

Straw, Will, 1991. « Systems of articulation, logics of change : Communities and scenes in popular music ». *Cultural Studies* 5(3) : 368-88. doi : 10.1080/09502389100490311.

TANDT, Christophe Den, 2012. « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative ». *La revue des musiques populaires* (9 : 2):15-30. doi : 10.4000/volume.3247.

TEILLET, Philippe, 2007. « Le "secteur" des musiques actuelles. De l'innovation à la normalisation... et retour? » *Réseaux* 141-142(2-3) : 269-96.

TOUCHÉ, Marc, 1996. « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux ». *Les Annales de la Recherche urbaine* 70(1):58-67. doi : 10.3406/aru.1996.1928.

Construire les liens entre
les lieux culturels et les territoires :
dispositifs et pratiques

Incarner le territoire. L'exercice paradoxal de la responsabilité civique des théâtres publics

Emmanuel WALLON,
Université Paris Nanterre

Depuis la parution de *L'Amour de l'art* (Bourdieu et al. 1966), la sociologie s'est employée à désenchanter le mythe du « choc électif », censé se produire telle une étincelle au contact de l'œuvre. Par la suite elle n'a cessé de déconstruire les discours sur la démocratisation culturelle, en mettant en évidence les déterminants sociaux de l'accès aux trésors de la culture légitime. Accusée d'avoir sapé le moral des troupes à force de négliger les progrès des dispositifs de médiation, les avancées de l'éducation artistique, ainsi que les essais des directions d'établissements en matière de création située, d'incursions hors les murs et de pratiques participatives, cette discipline est aujourd'hui sommée d'accompagner les professionnels avec davantage de bienveillance dans la mutation de leurs missions. Laissant de côté le débat sur les finalités des sciences sociales, qui n'ont pas pour ambition

de guérir les maux de la collectivité mais d’en comprendre les causes et d’en expliquer les symptômes, des chercheurs et chercheuses soucieux de mettre leurs savoirs et leurs méthodes à l’épreuve du terrain se sont impliqués dans l’observation d’expériences qualifiées d’innovantes (Anselme et al., 2022 ; De Larminat et al, 2016 ; Arnaud et al., 2015).

Vous avez dit « non-public » ?

De fait, le paysage de l’action culturelle a changé en profondeur depuis une quinzaine d’années (Auboin et al., 2009). Les initiatives collaboratives se multiplient à travers les territoires. Loin d’être l’apanage de compagnies marginalisées ou cantonnées dans les genres minorés, elles émanent de lieux intermédiaires, de scènes conventionnées, de même que d’organismes affiliés aux nombreux labels à caractère national : scènes nationales (SN), centres dramatiques nationaux (CDN), chorégraphiques (CCN et CDCN), des arts de la rue (CNAREP), du cirque (PNC), de la marionnette (CNMa), de création musicale (CNCM), orchestres ou opéras en région, scènes de musiques actuelles (SMAC), sans oublier des centres d’art contemporain (CAC). En parallèle, les rencontres et les séminaires vont bon train, sous l’égide des associations et syndicats affiliés à l’Union fédérale d’intervention des structures culturelles (UFISC), de l’Observatoire des politiques culturelles (OPC), des fédérations Culture-co ou Musiques en territoires, permettant de forger des éléments de langage communs entre des théoriciens et des praticiens convaincus des vertus des droits culturels (Comité d’histoire du ministère de la Culture, 2020). Des colloques universitaires et des dossiers de revues spécialisées contribuent à cette élaboration.

C’est dans ce contexte que la formule paradoxale de « non-public » a repris corps, relief et couleur dans le débat sur les politiques culturelles. Il n’est pas inutile de rappeler

dans quelles circonstances elle y avait été introduite en 1968 (Rausch, 2000 ; Kneubühler, 2018). En 1966, Francis Jeanson sort tout juste de la clandestinité. Il avait créé en 1957 le réseau de « porteurs de valises » qui emprunta son nom, afin d'aider au moyen de tracts et de manifestes, mais aussi d'argent et de faux papiers, les activités du Front de libération nationale (FLN) algérien en métropole. Jugé par contumace en 1960, alors que la police pourchassait ses camarades, et condamné à dix ans de prison ferme pour « haute trahison », une amnistie vient enfin de le rendre à la vie publique. C'est en sa qualité de philosophe, ami de Sartre et spécialiste de son œuvre, qu'il dialogue avec Anne Wiazemsky dans *La Chinoise* de Jean-Luc Godard (1966). André Malraux le reçoit dans son bureau du Palais-Royal, où Jeanson sollicite son soutien pour l'action théâtrale que son ami Jacques Fornier mène en Bourgogne. La conversation contourne le sujet de la guerre d'Algérie, comme si les deux hommes ne l'avaient pas traversée dans des camps opposés, jusqu'à ce que le ministre lui propose de s'engager personnellement dans l'action culturelle. Il ressort donc de la rue de Valois avec la mission de diriger à Chalon-sur-Saône une maison de la culture en préfiguration : autrement dit, un lieu qui n'existe pas encore mais qui deviendra en 1984 l'Espace des arts, aujourd'hui revêtu du label de scène nationale. Cette expérience d'institution sans domicile fixe inspirera plus tard son ouvrage *L'Action culturelle dans la cité* (Jeanson, 1973). Dès l'origine, par la force des choses, elle implique un renversement de perspective : si les habitants n'affluent pas spontanément vers l'établissement culturel, ses personnels doivent aller frapper à leur porte, déclarait-il au théâtre Sorano, à Toulouse, le 11 février 1968, lors d'un congrès de mouvements protestants sur la culture :

Il faut que la Maison de la culture soit un centre de pulsions vers l'extérieur et que son équipe animatrice consacre une bonne partie

de son temps à aller trouver les gens sur le terrain, à les rencontrer là où ils sont (Jeanson, 1973, p. 39).

Ainsi, le philosophe transformé en « animateur » fut invité par Gabriel Monnet, Hubert Gignoux et Roger Planchon à rejoindre au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, dirigé par ce dernier, du 21 mai au 11 juin 1968, ses collègues officiant à la tête des maisons de la culture et des CDN. C'est dans ces conditions qu'il devint l'inspirateur et le porte-plume de la « Déclaration de Villeurbanne », qui dressait un sévère constat d'échec de la « décentralisation dramatique » et de la « démocratisation culturelle » :

(...) 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.

Dans une réunion d'experts à l'UNESCO, tenue à Paris en juillet 1968, sur le thème « Les droits culturels en tant que droits de l'homme » – déjà! –, il expliquait la notion de « non-public », promise à un grand avenir, que ce manifeste avançait :

Il s'agit de créer les conditions qui rendent possible la mise en rapport des œuvres et des hommes, quels que soient ces hommes, y compris ceux pour qui, actuellement, les œuvres ne signifient rien (...). L'action culturelle, c'est nous mettre au service de ce non-public pour l'aider à poser les problèmes qui sont les siens, et non pas les problèmes qui sont les nôtres.¹

1 Cité dans JEANSON, Francis, 2009, *Cultures et non-public*, Escales 3, Lormont, éditions Le bord de l'eau, p. 80-81.

Jeanson est mort le 1er août 2009. Ses réflexions ont beaucoup inspiré Jean-Claude Wallach, démissionnaire de son poste de délégué général du Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC). Trois ans plus tôt, celui-ci publia un essai sur « les limites de la démocratisation culturelle » (Wallach, 2006), qui lui valut les foudres de bien des membres du syndicat (Fabre, 2007). Les raisons qui amenèrent ces éminents directeurs de scènes nationales à fustiger leur délégué, puis à écarter leur président Francis Peduzzi (directeur du Channel, scène nationale de Calais, haut lieu d'expérimentation en matière de rapport avec les publics) qui l'avait recruté, semblent celles-là même qui le feraient applaudir par leurs successeurs aujourd'hui. La vocation du théâtre à se disséminer pour polliniser son territoire se serait-elle imposée sans bruit? Les formes d'incursion du spectacle vivant en dehors des murs des établissements se sont assurément multipliées au cours des quinze dernières années (Wallon, 2015, 2019, 2021).

À travers leurs éditoriaux et leurs lettres d'information, leurs sites web et leurs publications, mais aussi leurs programmes et leur offre de médiation, un grand nombre de théâtres subventionnés mettent dorénavant en exergue la mission civique qui leur incombe. Loin de les inciter à se replier sur leurs bases, les épreuves liées à la pandémie de Covid-19, qui entraîna par deux fois la clôture des espaces culturels, ont accentué ce mouvement d'extraversion. Ce cap est fièrement revendiqué par la direction du Théâtre de la Ville, à Paris, dont le bâtiment, il est vrai, a connu sept saisons de fermeture pour travaux (d'octobre 2016 à septembre 2023), mais qui ne s'en veut pas moins « Solaire et solidaire » :

Notre volonté est de revivifier les liens entre la culture, la santé, l'éducation et le champ social. Ainsi, en réaffirmant nos engagements d'artistes et de citoyens, nous pouvons, comme nous

nous y étions engagés au cœur de l'épidémie, continuer à tenir parole (Demarcy-Motta, 2021).

De tels exemples, il faut se garder de conclure que les directions de ces établissements se seraient contentées de mettre en application des préceptes d'action culturelle âprement discutés depuis 1968. Les conditions dans lesquelles ces hommes et ces femmes discourent et agissent ont changé en profondeur, comme ont également changé les contours et les subdivisions des masses indistinctement désignées sous l'oxymore « non-public ».

La territorialisation en question

Devenues au fil du temps les principales bailleuses de fonds des CDN et des institutions d'action culturelle de toutes catégories, les collectivités territoriales ont fait progressivement évoluer la définition des missions des théâtres publics. Dans la première période de ce qu'il est convenu d'appeler la « décentralisation dramatique », les prescriptions directement émises par Jeanne Laurent² tenaient lieu de cahier des charges. La permanence d'équipes d'acteurs au sein des CDN garantissait à ses yeux l'accès des habitants aux œuvres de répertoire ou de création (Abirached et al., 1992, 1993, 1994, 1995 ; Goetschel, 2004 ; Denizot, 2005). Cette disponibilité ne pouvait en effet se concrétiser sans la présence, en province ou en banlieue, de comédiens vivant au milieu des populations pour lesquelles ils travaillaient. De telles troupes, on le comprenait dans les milieux du théâtre d'art comme dans ceux de l'éducation populaire, ne seraient pas viables sans subventions. L'aide de l'État, entraînant celle

2 Jeanne Laurent : sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale, de 1946 à 1953

des communes et parfois celle des départements, devait y pourvoir.

L'élan initial fut brutalement stoppé en 1953, faute de volonté politique, mais le mouvement reparti de plus belle après la fondation du ministère des Affaires culturelles en 1959. À la relance des CDN succéda bientôt l'essor des maisons de la culture, annonciatrices d'une nouvelle génération d'établissements d'action culturelle, équipements polyvalents souvent dirigés par des gens de théâtre. Financée par les crédits centraux du ministère et du Plan, ainsi que par les moyens décentralisés des collectivités locales, cette dernière a peu à peu renforcé le maillage territorial et donc rapproché l'offre de spectacles de ses destinataires. En revanche, ce type d'aménagement n'impliquait plus l'entretien de troupes sédentaires : elles furent remplacées à moindre coût par des compagnies de passage. Fin 1969, la généralisation d'un système spécifique d'allocation chômage au bénéfice d'artistes et de techniciens alternant des contrats courts et des périodes sans emploi, d'abord imaginé en 1936 pour les cadres et les agents de l'industrie cinématographique, avait à point nommé favorisé un recours croissant à celles et ceux que l'on appellerait désormais les intermittents du spectacle.

Cette conversion d'un modèle de permanence financé par l'impôt à un modèle d'intermittence soutenu par le régime général de l'assurance chômage – autrement dit le recours aux salariés pour soulager les contribuables – n'a jamais été théorisée au sein de la profession ni au sommet de l'État. Celui-ci s'est contenté d'étendre et de consolider le système au fur et à mesure de son activité réglementaire. Rédigé sous l'autorité de Jacques Duhamel, le décret du 2 octobre 1972 relatif aux contrats de décentralisation dramatique, le premier à fixer le cadre général des missions des CDN, n'avait pas pour autant valeur d'engagement budgétaire pluriannuel, pas plus que la dernière mouture du « contrat type » de ces

établissements, datant de mai 2017³, dont s’inspirent également les textes signés avec les théâtres nationaux (contrats de performance), les scènes nationales (contrats d’objectifs et de moyens) et les scènes conventionnées (conventions). Les engagements envers leurs tutelles, auxquels les directions de ces équipements souscrivent dans ces documents, forment la partie explicite du contrat social les reliant aux populations, dont les autres clauses doivent se lire en filigrane. Dans la mesure où elles apportent en moyenne près des deux tiers de leurs subventions, les collectivités territoriales sont désormais en position de formuler des exigences de plus en plus explicites quant à l’élargissement des publics.

Constatant la difficulté d’accroître et surtout de diversifier l’audience des théâtres dans leurs propres murs, en dépit du déploiement de grilles tarifaires adaptées et d’un éventail de solutions de médiation toujours plus étendu, les élus ont multiplié les demandes d’intervention à travers les territoires, en direction de catégories de population jugées « éloignées » de l’offre artistique. Déclinés au pluriel dans les organigrammes des établissements culturels comme dans leurs documents de communication, les publics ne se laissent dès lors appréhender qu’à travers les catégories qui les composent. Les agents chargés de les approcher ont ainsi tôt fait de distinguer la jeunesse scolarisée – rangée par tranche d’âge ou cycle d’études (primaire, secondaire, universitaire), mobilisable grâce au relais des enseignants – des jeunes travailleurs et demandeurs d’emploi, plus difficiles à atteindre isolément. Pourvoyant respectivement aux besoins des écoles, des collèges et des lycées, les communes, départements et régions ont contribué à ce mode de classification en appelant de leurs vœux des prix de groupe et des projets d’éducation artistique au profit des élèves, et donc des parents qui votent

3 Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label « Centre dramatique national » et le contrat type de décentralisation dramatique.

dans leur circonscription. Souvent considérés *a priori* comme des « exclus » de l'offre culturelle, les usagers des centres sociaux ou des maisons de quartier ont été versés dans un « champ social » aux contours incertains, tandis que les résidents des maisons de retraite, les patients des hôpitaux, les personnes placées sous main de justice se voient qualifiés de publics « empêchés », qu'il est malgré tout possible de solliciter dans le cadre d'accords de partenariat. S'il est clair que l'initiative d'intervenir dans une clinique psychiatrique ou une prison procède en général de la volonté des artistes, avec l'appui d'associations et de services spécialisés, là encore l'influence des conseils municipaux et départementaux se fait sentir, puisque ces partenaires sont tributaires de leurs concours financiers.

Ces méthodes que j'avais qualifiées de « tactique du salami » (Wallon, 2006), parce qu'elles découpent le public en tranches, n'ont rien d'anodin, à l'instar des choix lexicaux qu'ils impliquent, dont toute une littérature grise (circulaires ministérielles, délibérations communales, rapports d'inspection) assure la diffusion. Ils traduisent l'impuissance à envisager de manière globale, comme un tout, la vaste communauté de spectateurs qui doit en principe être la destinataire de l'offre publique de spectacles. Ce peuple introuvable, qu'un Jean Vilar ou un Jean Dasté rêvait de rassembler, sinon en quantité, dans sa massive unité, du moins en qualité, dans sa variété constitutive, ne se présente plus sous les traits d'un sujet politique agissant, sauf bien sûr dans les discours de tribuns populistes qui l'exaltent à défaut de pouvoir l'incarner. Pour pallier l'impossibilité de le circonscrire, le mot « territoire », faisant office de trope, prend couramment la place de celui de population dans la langue des élus, comme si le fait géographique pouvait se substituer au fait démographique. Quant à l'oxymore « non-public », par lequel Jeanson entendait signifier l'incomplète citoyenneté des personnes privées des ressorts de réflexivité

que la représentation théâtrale fait jouer, lorsqu'elle offre à la fois une image de la condition humaine et un espace de résonance pour la méditer, il permet de pointer par antinomie ces publics potentiels, non « captifs », que l'on s'efforce de toucher malgré les obstacles dressés par les déterminismes sociaux. Enfin, par le détour de quelques synecdoques – la partie valant pour le tout –, les catégories plus ou moins fines, plus ou moins pertinentes auxquelles s'adressent les acteurs et actrices de la médiation sont désignées par les « partenaires » susceptibles de relayer leurs propositions. Cette segmentation du public a des incidences paradoxales, notamment celle d'inciter à la différenciation des programmes pour satisfaire des attentes spécifiques, au risque d'entériner les divisions entre catégories qu'il s'agirait de dépasser, de compromettre la mixité sociale qu'il s'agirait de promouvoir, voire de masquer les inégalités d'héritage qu'il s'agirait de compenser.

Pour échapper au syndrome de répétition, la sociologie ne peut pourtant plus se contenter de constater, d'enquête en enquête, la persistance des inégalités et leur résistance aux dispositifs censés les résorber. Si l'exercice de la violence symbolique et les ruses de sa dissimulation, dont Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1964, 1970) avaient examiné les mécanismes dans leurs essais sur le système éducatif, se perpétuent sous des formes et dans des conditions toujours renouvelées depuis les années 1960, plusieurs phénomènes ont affecté en profondeur le rôle que les arts de la scène assument dans la distribution des capitaux culturels. Deux d'entre eux ont été largement commentés : d'abord l'élévation globale du niveau d'instruction des Françaises et des Français, qui atténue quelque peu – sans les éliminer – les effets d'intimidation face aux œuvres consacrées ; ensuite la couverture du pays par un dense réseau d'équipements subventionnés, complété par une myriade de festivals, qui amenuise – sans les annuler – les difficultés d'accès physique, mais aussi économique, voire symbolique à certains égards,

aux temples de l'art. Trois autres faits méritent qu'on s'y attarde davantage : la relative marginalisation du théâtre dans la vie publique, l'érosion de sa légitimité aux yeux des membres des couches intermédiaires et des classes privilégiées, enfin l'investissement croissant des artistes dans des activités en lien avec le corps social.

Les raisons d'une dissémination

La progressive perte de centralité du théâtre a procédé à de multiples niveaux. Au plan géographique, elle se présente d'abord sous un aspect plutôt positif. Des scènes publiques de renom ont émergé dans les banlieues et les régions, au point que la capitale n'est plus considérée comme la seule source de création, l'arbitre suprême de l'opinion, l'unique échelon des valeurs. La décentralisation est allée de pair avec une hausse significative de la mobilité des habitants, des salariés et des usagers, sans oublier les artistes et les techniciens dont la concentration en Île-de-France s'avère aujourd'hui moindre dans le secteur du spectacle vivant que dans celui du cinéma. Dans l'ordre politique, elle implique une concurrence plus aiguë entre les pouvoirs nationaux et territoriaux, mais aussi entre ces derniers, dont la quête d'attractivité passe par l'encouragement de la vie culturelle. Si la prédominance de la métropole du Grand Paris se maintient dans la sphère économique, car elle abrite la plupart des sièges d'entreprises et d'institutions, au carrefour des flux de capitaux et de plus-value, ses productions théâtrales intéressent moins les milieux d'affaires, qui estiment leur contribution au rayonnement de la région beaucoup moins significative que celle des foires et musées d'art contemporain, des industries du luxe et des médias audiovisuels.

Depuis l'éclosion des théâtres de ville au XVIII^e siècle, l'implantation de l'un d'entre eux à proximité des principaux édifices civils et religieux, au cœur de la cité, affirmait la

vocation de cette dernière à concilier labeur et loisirs, son ambition d'en rassembler les habitants devant des drames et des comédies propres à les émouvoir, sinon à les instruire. L'éloge des *creative cities*, qui prend souvent des accents de réclame, accorde encore aux arts de la scène un rôle non négligeable dans les écosystèmes urbains, mais leur prestige dans l'ordre symbolique a pâli. Les plans d'urbanisme s'en ressentent quelquefois. Tandis que la commune de Nanterre, avec l'accord du ministère de la Culture, décide de démolir le CDN des Amandiers, qui vibra de tant de succès, pour le rebâtir à grands frais en sorte que son entrée regarde vers l'hôtel de ville, le maire de Nice, dont la cité postule au titre de « capitale européenne de la culture » en 2028, se prévaut également de l'approbation de l'État (Vareille, 2021), pour raser le théâtre qui barrait la perspective d'une promenade piétonnière, en vue d'en disperser les spectacles entre des sites plus excentrés – la salle des Franciscains, une structure éphémère, des arènes romaines et le futur Palais des arts et de la culture.

Au cours du dernier demi-siècle, les forces vives du théâtre ont réagi à cette marginalisation rampante par trois élans qui leur permirent de déborder au-delà des temps réservés et des enceintes consacrées à la représentation. Matériellement, cette extension du domaine de la performance a impliqué l'aménagement par les compagnies elles-mêmes de lieux de travail et de vie en dehors des habituels quartiers de plaisirs, dans des halles ou des fabriques désaffectées, des fermes reconverties, des friches à la lisière des faubourgs. De la Cartoucherie de Vincennes en 1970 (Cramesnil, 2004), aux tiers lieux d'aujourd'hui, ces foyers ont pullulé, favorisant l'émergence de modèles économiques coopératifs (Henry, 2022). Esthétiquement, elle a découlé du désir d'échapper tant à la clôture de l'espace scénique, en traversant le « quatrième mur » pour aller au contact des spectateurs, qu'au confinement d'un public d'initiés, en partant à la rencontre des habitants

dans la rue, sur les places et les marchés. L'essor des arts de l'espace public et le renouveau du théâtre itinérant ont labouré quasiment toute l'Europe, de l'Atlantique aux Balkans, au cours des trois dernières décennies. Politiquement, comme on l'a déjà souligné, les établissements du spectacle vivant, petits ou grands, ont été incités par leurs tutelles à développer les diverses formes de médiation de façon à amplifier l'écho de l'acte d'interprétation, que ce soit en le préparant en amont ou en le prolongeant en aval de la représentation.

La migration de plus en plus rapide des pratiques culturelles vers les plateformes de *streaming* a néanmoins obéré les résultats de ces efforts (Wolff, 2020). La numérisation et la diffusion en ligne d'œuvres de toutes natures n'aggravent pas en soi l'érosion de la légitimité des arts du vivant, qui peuvent au contraire se targuer d'un monopole de la présence immédiate et de l'interaction directe. Elles n'entament pas directement la proportion globale de la population qui fréquente occasionnellement ou régulièrement les lieux de spectacle et les festivals, laquelle continue d'osciller entre 17 % et 21 % selon les enquêtes⁴. Cependant elles amenuisent inexorablement les avantages que ces arts sont susceptibles d'en tirer en termes d'influence dans la société.

On comprend mieux dans ces conditions, les enjeux que recouvre la mesure de l'empreinte civique des théâtres sur leur territoire. Qu'elles soient conduites entre les murs des bâtiments ou bien à l'extérieur, en direction des quartiers urbains ou des contrées rurales, des collèges, des lycées, des hôpitaux, des prisons, des centres sociaux ou des missions locales pour l'emploi, les initiatives déployées par les compagnies résidentes ou invitées, avec le concours

4 « La part des [Français âgés de] plus de 15 ans ayant assisté à une représentation théâtrale qui était de 12 % en 1973 s'élève à 21 % en 2018 », *Chiffres clés 2021. Statistiques de la culture et de la communication*, Département des études, de la prospective et des statistiques et de la documentation (Deps-doc), 2022, Paris, Ministère de la Culture, p. 196.

des services de relations avec les publics, résultent de la conjonction de deux volontés. Celle des collectivités, sans doute : actrices de la territorialisation des politiques culturelles, leurs organes doivent en permanence reconfigurer, à travers de complexes relations de partenariat, les espaces à géométrie variable qui relèvent de leurs « compétences partagées » : commune, département, région, mais aussi agglomération, terroir, bassin d'emploi, aire de mobilité (Saez, Wallon et al, 2022). Pour elles, le territoire demeure un signifiant fuyant qu'il s'agit d'incarner autant que possible. Il fonctionne comme un substitut d'autres mots : peuple, électorat, populations, administrés, usagers, contribuables, gens... autant de spectateurs potentiels. Mais cette aspiration resterait lettre morte si elle ne rencontrait celle des artistes. Leur engagement désormais beaucoup plus prononcé – en particulier chez les plus jeunes – dans des actions associant étroitement les habitants témoigne de leur désir d'échapper au cycle production-diffusion-médiation, avec ses routines déguisées en audaces, ses séquences distinctes et ses agents spécialisés, pour mettre en œuvre, dans toute la force de cette expression, des créations *in situ* ou des « projets situés » (Blandin-Estournet, 2017), dont l'élaboration et la réalisation supposent une mise en partage des savoirs et des souhaits dans un contexte précis.

Prétendre qu'une telle conception emporte la conviction de l'ensemble des responsables de théâtres et d'équipements d'action culturelle serait faire preuve d'un optimisme excessif. Bon nombre d'entre eux s'en font pourtant une philosophie, de Nantes (Catherine Blondeau au Grand T) à Marseille (Robin Renucci aux Tréteaux de France, puis au Théâtre national de la Criée), et de Sevrans (Valérie Suner, directrice du Théâtre de la Poudrerie, scène conventionnée d'intérêt national « Art en territoire ») au quartier de la Villeneuve à Grenoble (Anne Courel à l'Espace 600). Leur résolution de travailler sur des processus plutôt que sur des événements,

de miser sur le temps long de l'infusion plutôt que sur le cycle court de la diffusion, de préférer les séjours d'artistes en immersion à la production ou l'achat de spectacles hors sol, de valoriser les projets collaboratifs construits avec des participants locaux, sans renoncer pour autant à des propositions singulières venues d'ailleurs, ne résulte pas d'un renoncement à « l'excellence artistique » ou d'une nostalgie des vieilles recettes de l'éducation populaire, comme leurs détracteurs inclinent à le croire, mais d'une réflexion sur les limites de la démocratisation culturelle et les moyens de les transgresser. Metteurs en scène ou administrateurs, mais souvent les deux à la fois, ces directeurs se décrivent moins comme des programmeurs appliqués à composer un menu de saison en fonction des crédits à leur discrétion et des attentes supposées de « leurs » publics (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017), que comme des entrepreneurs de rencontres et des ingénieurs en relations, dont le métier consiste à rendre possible et même nécessaire un échange mutuellement enrichissant entre des équipes artistiques et des groupes sociaux.

Ayant assimilé les constats de la statistique et les résultats des enquêtes sociologiques sur la reproduction des disparités culturelles – même s'ils n'en partagent pas toujours les prémisses théoriques – ils refusent de s'arrêter à des conclusions qu'ils jugent démobilisatrices. Les déterminants sociaux des inégalités d'accès à l'art ne leur paraissent indépassables que dans la mesure où tout n'a pas été tenté pour les déjouer. C'est pourquoi ces professionnels sont loin de vouloir se soustraire à la demande des élus d'arpenter et d'irriguer leurs territoires. En revanche ils réclament une évaluation qualitative de leurs actions, dont une estimation quantitative ne saurait appréhender en finesse les effets.

Les critères de l'évaluation

Gardien des labels, l'État n'est pas demeuré en retrait de cette évolution. La « Charte des missions de service public pour le spectacle vivant », transmise aux préfets par Catherine Trautmann le 22 octobre 1998⁵, assignait déjà aux directions des lieux de création subventionnés quatre ordres de responsabilité : artistique, territoriale, sociale, professionnelle. La loi « liberté de création, architecture et patrimoine » (LCAP) de 2016⁶ a repris ces notions à son compte. Son article 3 place la « politique de service public » sous la bannière des droits culturels, laissant à l'article 5 le soin de stipuler que les cahiers des charges des structures labellisées ou conventionnées doivent désigner des objectifs en matière « de traitement équitable des territoires, d'éducation artistique et culturelle ainsi que de professionnalisation des artistes et des auteurs »... Autant de requêtes que l'on retrouve dans l'arrêté de 2017 fixant le contrat type de décentralisation dramatique.

En août 2007, la lettre de mission publiquement adressée par Nicolas Sarkozy à sa ministre Christine Albanel allait plus loin, au point de vouloir subordonner l'offre de spectacles à la demande exprimée sur le marché. Après avoir proclamé « l'échec de l'objectif de démocratisation culturelle », le président de la République appelait à « veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public » et exigeait « de chaque structure subventionnée qu'elle rende compte de son action et de la popularité de ses interventions », ce qui supposait de lui fixer « des obligations de résultat ». Revenus à des opinions plus

5 <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Documentation-juridique-textes-officiels/La-charte-des-missions-de-service-public-pour-le-spectacle-vivant>

6 Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

respectueuses de la notion de risque artistique, ses successeurs et leurs gouvernements n'en ont pas moins construit peu à peu un système de contrôle des résultats obtenus en matière de fréquentation, de financement et de partenariat. Aujourd'hui les rapports d'activité des théâtres publics font l'objet d'analyses qualitatives, d'inspections sur place, mais aussi d'évaluations chiffrées dans le cadre des « indicateurs de performance » annexés aux lois de finances.

Adoptée en 2001 et pleinement appliquée en 2006, la loi organique relative aux lois de finances (LOLF⁷) a accéléré l'introduction de quotas, de critères quantitatifs et d'indicateurs de performance dans les tableaux de contrôle des établissements sous tutelle du ministère de la Culture : taux de remplissage de la jauge, nombre de représentations au siège et à l'extérieur, pourcentage de recettes propres, montant des fonds drainés par le mécénat ou le financement participatif... Le contrat type de décentralisation dramatique, dans sa version de 2017, pose ainsi en son article 7.1 que les recettes propres (billetterie, vente de spectacles, coproductions, etc.) ne doivent pas être inférieures à 20 % du budget d'un CDN. Une convention pluriannuelle d'objectifs, conclue avec les collectivités territoriales, complète ce contrat en précisant les moyens affectés à la réalisation du projet artistique du directeur. Les bilans font l'objet de dues vérifications. En plus de l'autoévaluation effectuée par la structure elle-même, l'arrêté du 5 mai 2017 requiert au moins deux réunions par an d'une instance de suivi dans laquelle siègent les représentants des tutelles et de la direction. La remise d'un document sur l'exécution des engagements intervient treize mois avant l'expiration du contrat. L'inspection générale des affaires culturelles (IGAC) peut en outre mener ses propres missions d'audit⁸. À sa supervision s'ajoutent éventuellement

7 Loi organique n° 2001-692 du 1^{er} août relative aux lois de finances.

8 Cf. décret n° 2003-729 du 1^{er} août 2003 portant organisation de

les rapports de la Cour des comptes et les contrôles des chambres régionales des comptes (Wallon, 2022).

Le ministère ne souhaite pas assimiler à un label la récente catégorie des scènes conventionnées, lancée à partir de 1999 en remplacement des « théâtres missionnés », qui compte environ 125 entités en 2022, dont 18 dites « d’intérêt national », réparties entre trois mentions (« Art et création », « Art, enfance et jeunesse », « Art en territoire »), bien que l’appellation soit également tributaire d’un « cahier des missions et des charges » signé pour quatre ans. Son apparition a encore étendu la sphère du partenariat entre l’État et les collectivités territoriales, en confirmant le recours croissant à des conventions négociées entre les équipes dirigeantes et les partenaires institutionnels. En vertu du système des financements croisés, ces relations contractuelles supposent que des procédures d’évaluation se déclinent aux différents niveaux territoriaux, selon des critères en partie spécifiques à chaque interlocuteur.

L’ensemble des établissements subventionnés du spectacle vivant doit donc répondre de ses accomplissements face aux tutelles. Leurs représentants aspirent à un dialogue moins suspicieux et plus circonstancié avec elles. Réélu le 29 novembre 2021 à la présidence du SYNDEAC, Nicolas Dubourg a ainsi présenté les propositions de son organisation pour une réforme de l’évaluation :

Les critères quantitatifs seront atténués pour mieux prendre en compte les parcours d’artiste, les phases de recherche, de création et de diffusion pour les équipes artistiques. S’agissant des lieux, les critères de remplissage, de nombre de représentations seront aussi revus à l’aune des nouveaux critères de création de valeurs.⁹

l’inspection générale de l’administration des affaires culturelles.

9 Extrait du dossier de presse de l’assemblée générale du SYNDEAC, le

Pour savoir en quoi pourraient consister ces « nouveaux critères de création de valeur », qu'il s'agirait d'indexer sur l'intensité des interventions artistiques menées à travers les territoires, il faut se reporter aux études d'offices spécialisés comme l'Observatoire des politiques culturelles, à l'expertise universitaire telle qu'Elizabeth Auclair et Anne Hertzog l'ont pratiquée à Évry et Bobigny, ou encore aux comptes rendus d'autoévaluation comme celui qu'a dressé Hortense Archambault pour la Maison de la culture de Seine-Saint-Denis (MC93) (Archambault, 2021).

Si les artistes et les intendants à la tête de ces maisons se plient de plus ou moins bonne grâce aux évaluations quantitatives, ils déclarent haut et fort leur volonté d'associer étroitement les enjeux artistiques de leurs mandats aux ambitions civiques de leurs projets. Sans mésestimer la pertinence et l'efficacité de ces derniers, il est permis de souligner quelques ambiguïtés et contradictions du contrat social auquel se trouvent dès lors assujetties ces directions et leurs équipes. Leur espoir de renouveler conjointement la grammaire de la création scénique et la méthodologie de l'action culturelle, l'invite aux spectateurs et la conquête du « non-public » se heurte en effet à quelques clivages qu'une rhétorique inspirée ne suffit pas à résoudre.

Un contrat social sous tension

L'exercice d'une multitude de missions aux objectifs concurrents ne va pas sans tiraillements. Le premier des clivages qu'il s'agit de surmonter oppose rituellement les amateurs aux professionnels. Si les premiers, longtemps délaissés par des administrations culturelles qui les renvoyaient au purgatoire du socioculturel, ont bénéficié à la fin des

29 novembre 2021, ScèneWeb, 30 novembre 2021 - <https://sceneweb.fr/nicolas-dubourg-reelu-pour-deux-ans-a-la-presidence-du-syndec/>

années 1990 d'une réhabilitation dans les textes ministériels et d'un regain d'intérêt de la part de la recherche universitaire (Mervant-Roux, 2004; Mervant-Roux et al., 2011), et si les seconds éprouvent à les côtoyer ou à les encadrer un plaisir avoué dans quantité d'ateliers, mais aussi dans des réalisations destinées à un public mélangé, auquel prennent part des parents, amis et voisins acquis d'avance, il s'avère plus difficile de fidéliser cette assistance occasionnelle à long terme. Les espaces et les temps de répétition n'étant guère extensibles, la responsabilité professionnelle des établissements, qui leur commande de travailler au perfectionnement des arts, de soutenir la formation continue des interprètes et de faire place aux jeunes talents issus des écoles diplômantes, entre parfois en conflit avec leur responsabilité sociale, qui prescrit de faire bon accueil à des praticiens inexpérimentés.

L'exploration du territoire, l'approche des partenaires, la gestation des projets, l'animation des ateliers, l'organisation des rencontres et des restitutions publiques sont des activités relativement chronophages. Leur incidence financière en termes d'heures de service n'est pas négligeable; elle peut se solder par un coût unitaire élevé de l'action quand celle-ci mobilise un effectif restreint de participants. Dans une économie de la production opérant sous la double contrainte de subventions limitées et de dépenses croissantes – *a fortiori* quand les collectivités accusent des pertes de recettes, tandis que l'inflation repart – il est alors tentant de se rabattre sur une logique de programmation plus routinière, dans le but de remplir les salles et d'atteindre ainsi les quotas de jauge et de recettes fixés par les tutelles. L'équilibre est d'autant plus délicat à trouver que la hausse tendancielle des frais de fonctionnement permanent, qui servent à maintenir le « théâtre en ordre de marche » (TOM), pèse sur les marges artistiques censées alimenter les créations « maison », le versement de parts de coproduction et l'achat des autres spectacles. Par ailleurs, la rivalité entre différents registres

d'activités entraîne parfois des tensions au sein des personnels, entre des salariés qui adhèrent aux orientations de la direction et à ses consignes de mobilisation tous azimuts, et d'autres qui entendent préserver leurs rythmes et conditions de travail, comme on le vit en 2017 à la Maison de la culture de Grenoble (MC2), puis en 2018 à la Comédie de Béthune et au Théâtre de la commune d'Aubervilliers (Carpentier, 2018).

La coexistence au sein d'un équipement d'une grande et d'une petite salle, parfois flanquées d'autres espaces de jeu (salle de répétition, hall, bar-restaurant, chapiteau ou barnum en extérieur), permet certes de mieux concilier ces tendances adverses, en associant harmonieusement les cycles de la création, de la diffusion et de la médiation, en faisant cohabiter les pièces à grand spectacle avec des ateliers plus confidentiels, voire en incitant les spectateurs de toutes obédiences à circuler entre les uns et les autres. Même si maintes opérations en direction d'audiences spécifiques sont couronnées de succès, ces efforts n'aboutissent pas toujours à une nouvelle configuration du public assidu, dont la composition reste tributaire des critères habituels : degré d'instruction, genre, tranche d'âge, origine familiale, catégorie socioprofessionnelle, niveau de revenu.

Des partenaires locaux, engagés avec une équipe artistique dans un processus de co-construction dont le produit à livrer (concert, performance, pièce, installation, simple présentation ou « sortie d'atelier ») n'est pas la seule finalité, peuvent sans doute devenir les destinataires d'œuvres d'art que le théâtre soumet à leur appréciation, pour peu qu'ils s'y sentent invités et inclus dans une relation de confiance. Le chemin n'est pas plus aisé à emprunter en sens inverse pour les personnes qui sont venues applaudir un spectacle sans souhaiter pour autant s'impliquer davantage dans la vie de l'établissement. De même que les artistes imaginent divers modes d'adresse aux spectateurs (Mervant-Roux, 2006 ; Neveux, 2013), il existe en effet plusieurs formes et degrés d'engagement dans l'aventure

théâtrale, que les « taux de remplissage » ne sauraient refléter dans leur variété et leur complexité, de la consommation à l'imprégnation, de la contemplation à la participation, de la figuration à l'inclusion, de la consultation à la codécision. De quelle démocratie, de quels droits culturels, de quels communs immatériels parlerait-on, si l'origine ou la condition sociale devait d'emblée déterminer le type d'expérience esthétique auquel on peut postuler ?

Le fait qu'un individu se réclame de l'universalisme ou d'un particularisme, qu'il professe une appartenance communautaire ou qu'il les répudie toutes comme autant d'assignations identitaires ne saurait le destiner à une proposition artistique à l'exclusion des autres. Ce serait de leur part un retournement de doctrine assez paradoxal, si les partisans d'un art investi sur ses territoires réservaient les mystères d'une fiction poétique à certains citoyens, jugés aptes à l'élévation symbolique, pour tendre aux autres un miroir documentaire dans lequel ils n'auraient qu'à reconnaître les reflets de leur propre existence.

En pratique, les responsables de théâtres subventionnés s'évertuent à assembler des programmes dont ils espèrent qu'ils permettront de brasser les genres et de mêler les publics. Ils sont dans leur rôle lorsqu'ils vantent la cohérence du projet qui a justifié leur désignation, même s'ils savent qu'au contrôle des tutelles se superposent deux autres sortes d'évaluation dont les grilles divergent : par la critique et par les pairs. Outre l'attrait du programme, la dynamique du projet et la réputation du lieu, ils doivent encore assurer la lisibilité de leur propre parcours de carrière. Diriger, c'est choisir, mais aussi faire des compromis pour préserver l'essentiel : la liberté de sortir des sentiers battus.

Alors comment dénouer ces contradictions ou du moins atténuer les tensions qu'elles engendrent ? Dans le petit ouvrage de Francis Jeanson que Sylvie Barbey, l'épouse de Jean-Claude Wallach, a tiré de sa bibliothèque pour me le

confier à la mort de ce dernier, en 2012, j'ai remarqué qu'il avait souligné cette phrase à propos de la raison :

C'est l'affrontement des contradictions. C'est cette entreprise intellectuelle prodigieuse qui consiste à tenir ensemble des termes qui semblent devoir s'exclure (Jeanson, 2009).

Bibliographie

ABIRACHED, Robert (dir.), 1992, 1993, 1994 et 1995. *La décentralisation*, 4 vol. : *Le premier âge, 1945-1958*; *Les années Malraux, 1959-1968*; *1968, Le tournant*; *Le temps des incertitudes, 1968-1981*, Paris, Actes Sud.

ANSELME, Léo, COLER, Patricia, RICHARD, Marie, FOURREAU, Éric, (dir.), 2022. *Droits culturels – les comprendre, les mettre en œuvre*, Toulouse, L'Attribut (coédition avec Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant et l'UFISC).

ARCHAMBAULT, Hortense, 2021. « La MC93, un théâtre au cœur de la cité. Extraits de l'autoévaluation du contrat d'objectifs et de moyens 2016-2020 de la Maison de la culture de Seine-Saint-Denis », in LATARJET, Bernard, MARGUERIN, Jean-François, 2021, *Pour une politique culturelle renouvelée*, Arles, Actes Sud, p. 293-319.

ARNAUD, Lionel, GUILLON, Vincent, MARTIN, Cécile, et alii, 2015. *Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles (OPC) et France Stratégie.

AUBOIN, Nicolas, KLETZ, Frédéric, LENAY, Olivier, 2009. *Entre continent et archipel, Les configurations professionnelles de la médiation culturelle*, Paris, Centre de gestion scientifique (École des Mines), rapport d'étude pour le ministère de la Culture) (DEPS).

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, 1966. *L'Amour de l'Art : les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.

BLANDIN-ESTOURNET, Christophe, 2017. « Les “projets situés”, ou les métamorphoses de l'action culturelle », *Nectart*, vol. 5, n° 2, pp. 78-86.

BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, 1964. *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, et –, 1970, *La Reproduction. Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit.

CARPENTIER, Laurent, 2018. « Grève polémique au Théâtre de la commune d'Aubervilliers », *Le Monde*, 4 octobre 2018.

Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2020. *Du partage des chefs d'œuvre à la garantie des droits culturels : ruptures et continuité dans la politique culturelle française* (Actes du colloque à l'auditorium du Louvre, Paris, 19 et 20 décembre 2019), Genouilleux, La passe du vent.

CRAMESNIL, Joël, 2004. *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier.

DE LARMINAT, Luc, RIVERA-BAILACQ, Lucile, SOURISSEAU, Réjane (dir.), 2016. *Art, culture & économie solidaire : dix récits d'initiatives*, Paris, Opale et Fondation Crédit Coopératif.

DEMARCY-MOTA, Emmanuel, et l'équipe du Théâtre de la Ville, 2021. *Infolettre du Théâtre de la Ville*, rp@theatredelaville.com.

DENIZOT, Marion, 2005. *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public de la culture, 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française.

DUTHEIL-PESSIN, Catherine, RIBAC, François, 2017. *La fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute.

FABRE, Clarisse, 2007. « Les théâtres publics et les scènes nationales sont en plein désarroi. Un livre sème le trouble dans la profession. », *Le Monde*, 29 août 2007.

GOETSCHEL, Pascale, 2004. *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presses universitaires de France.

HENRY, Philippe, 2022. *Les groupements culturels coopératifs*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

JEANSON, Francis, 1973. *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil.

JEANSON, Francis, 2009, *Cultures et non-public*, Escales 3, Lormont, éditions Le bord de l'eau, p. 80-81.

KNEUBÜHLER, Michel (textes réunis et présentés par), 2018. « *Non-public* » et droits culturels : éléments pour une (re) lecture de la Déclaration de Villeurbanne (25 mai 1968), préface de Maryvonne de Saint-Pulgent, Vénissieux, La passe du vent.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, 2006, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, BORDEAUX, Marie-Christine, CAUNE, Jean, 2011. *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, Éditions L'Entretemps.

NEVEUX, Olivier, 2013. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.

RAUCH, Marie-Ange, 2000. « La déclaration de Villeurbanne », *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, p. 129-142.

SAEZ, Jean-Pierre, WALLON, Emmanuel (dirs.), 2022. *Parcours et défis des élu·e·s à la culture aujourd'hui*, Les éditions OPC, Observatoire des politiques culturelles, Grenoble.

VAREILLE, Laurent, 2021. « La ministre de la Culture enterre un peu plus le Théâtre national de Nice », Nice, France Bleu Azur : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/la-ministre-de-la-culture-roselyne-bachelot-enterre-un-peu-plus-le-theatre-national-de-nice-1638978203> – 8 décembre 2021 à 16 h 47, mis à jour le jeudi 9 décembre 2021 à 16 h 36.

WALLACH, Jean-Claude, 2006. *La culture, pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation de la culture*, Toulouse, L'Attribut.

WALLON, Emmanuel, 2006. « Esthétique de l'écart et politique de la relation », *Raison présente*, n° 160, 4e trimestre. *Les mutations de la sphère culturelle*, p. 83-98 (p. 92).

WALLON, Emmanuel, 2015. « Donner lieu, Dissémination du théâtre, condensation de l'expérience », *Place du théâtre, forme de la ville, Théâtre/Public*, Marcel Freydefont et Luc Boucris (dir.), n° 215.

WALLON, Emmanuel, 2019. « L'esprit de la ruche ou le théâtre au stade de la pollinisation », *Études théâtrales* n° 67 (« Légitimités culturelles »), p. 117-126.

WALLON, Emmanuel, 2021. « Putting Public Space into Perspective in the Performing Arts and Street Arts », *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini, Marta Broglio (eds.), Milan, Franco Angeli, p. 25-34: http://ojs.francoangeli.it/_omp/index.php/oa/catalog/book/637.

WALLON, Emmanuel, 2022. « Cambon lui semble? La politique culturelle dans le viseur de la Cour des comptes », *Le Média*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 10 novembre 2022 – <https://www.observatoire-culture.net/politique-culturelle-viseur-cour-comptes/>

WOLFF, Lou, 2020. « Observer les pratiques culturelles à l'ère du numérique, *Statistique et Société*, vol. 8, n° 3, Société française de statistique (SFdS), décembre 2020, p. 9-20.

Les résidences théâtrales et chorégraphiques : quelles empreintes territoriales ?

Daniel URRUTIAGUER,
Université Sorbonne Nouvelle,

Introduction

La mission de service public culturel s'est construite historiquement par un projet de démocratisation culturelle qui articule un soutien à la production et la diffusion d'œuvres artistiquement exigeantes et une attente d'élargissement de la base sociodémographique du public de ces œuvres. Il en résulte une tension qui constitue un défi pour toute direction d'un établissement culturel labellisé, que Jean Bellorini, directeur du TNP de Villeurbanne, a reformulée en termes de « chimère infinie » (Farge, Bellorini, 2021), qu'il défend contre une adaptation jugée dangereuse à la diversité culturelle par des formes de théâtre participatif. Face aux constats récurrents d'une surreprésentation des diplômés de l'enseignement

supérieur et des cadres dans les publics des spectacles, les résidences d'artistes ont pu apparaître comme une solution à ce dilemme grâce à la permanence artistique pour construire des relations de confiance avec la population locale sur un territoire et transmettre une sensibilisation à la diversité des esthétiques contemporaines. Un débat organisé entre une dizaine de directeurs de CDN, actuels et anciens, lors du festival d'Avignon le 8 juillet 2006¹, à la suite de la publication de l'ouvrage coordonné par Jean-Claude Penchenat sur les portraits des différents directeurs des CDN depuis leur création (Penchenat, 2006), a dégagé un consensus unanime sur ce point. Comme si une solution avait été enfin trouvée pour avancer sur la voie de la démocratisation culturelle de façon décisive.

Cependant, une étude économétrique menée sur les flux de fréquentation du Forum du Blanc-Mesnil entre 2004 et 2011 ne corrobore pas ces attentes placées dans les résidences d'artistes. Pendant une période où la scène était conventionnée et investie dans un important travail d'ancrage des compagnies résidentes sur le territoire² avec des dispositifs d'action culturelle co-construits avec les chargés de relations avec les publics et les partenaires en relais, il apparaît que les spectacles des compagnies résidentes programmées ont eu une fréquentation moyenne par représentation plus faible que pour les autres spectacles. Ce paradoxe illustre l'importance de l'influence des choix de programmation sur les décisions de se déplacer, qui sont corrélées au niveau de réputation des compagnies invitées. Encore trop peu connues de la population locale, ces compagnies n'ont pu élargir de façon

1 Lors de la « Journée particulière » à l'occasion du soixantième anniversaire de la décentralisation théâtrale.

2 Avec trois compagnies théâtrales, trois compagnies chorégraphiques, un orchestre permanent, un artiste plasticien, chaque compagnie ou ensemble musical devant prendre en charge 150 heures d'action culturelle chaque saison.

aussi significative le public avec des actions de sensibilisation par la pratique artistique, qui ont eu un effet certes positif, mais insuffisant pour compenser leur manque de notoriété. L'attachement affectif noué avec les artistes intervenants lors des ateliers de pratique peut en effet susciter une curiosité de les voir évoluer dans le spectacle programmé sans pour autant éveiller une envie de découvrir les démarches de recherche esthétique menées par les autres compagnies résidentes. La fonction première des résidences d'artistes en territoire serait ainsi centrée sur l'accompagnement à la structuration artistique et administrative des compagnies résidentes (Urrutiaguer, 2014b). Par exemple, Emmanuel Demarcy-Motta, Arnaud Meunier, Alban Richard ont grandi en tant que directeurs artistiques de compagnie lors de leur résidence triennale au Forum du Blanc-Mesnil.

Cet exemple illustre des tensions dans la conduite d'un projet artistique et culturel entre plusieurs logiques d'action et d'évaluation qui s'imbriquent, selon la grille de lecture conventionnaliste des économies de la grandeur de Boltanski et Thévenot (1991). Celle-ci consiste à analyser la grammaire politique et sociale sous-jacente aux différents modes de coordination en conciliant un principe supérieur de justice, qui justifie un principe d'équivalence conventionnel pour mesurer l'état de grandeur des sujets et des objets, avec une distribution hiérarchisée des positions socioprofessionnelles fondée sur le degré de réussite à des épreuves modèles. Les disputes portent sur des sentiments d'injustice lors de la validation ou non des efforts individuels pour gagner en grandeur. La renommée des compagnies, avec un rapport de grandeur fondé sur l'opinion des autres, et la capacité marchande à capter le consentement à payer et se déplacer des spectatrices et spectateurs entrent notamment en tension avec les principes de l'inspiration artistique, qui valorise la liberté des expérimentations esthétiques, et le principe

civique, basé sur la conformation à un intérêt général défini en termes de démocratisation culturelle.

L'objet de ce chapitre est d'interroger la complexité des rapports des équipes artistiques résidentes aux lieux qui les accueillent et à la population des territoires au prisme de la diversité de leurs logiques d'action et d'évaluation de référence. La circulaire ministérielle de 2016 met en avant les accueils d'équipes artistiques par des lieux culturels qui articulent un soutien financier et matériel aux productions, à la diffusion des spectacles du répertoire des compagnies et à des rapports aux publics. Dans quelle mesure les territoires d'implantation des établissements culturels peuvent-ils être marqués durablement par les résidences d'artistes ?

Les rapports de production entre les équipes et les lieux

Les compagnies sont par essence à la recherche de lieux pour leur travail de recherche, le montage de leurs spectacles et leur diffusion sauf si elles possèdent ou gèrent un lieu. La pression systémique pour créer de nouveaux spectacles induit une forte concurrence pour trouver des lieux d'accueil. Il s'agit de rechercher une originalité pour chaque création afin de tenter d'attirer une attention bienveillante des programmateurs, des experts des collectivités publiques et des journalistes culturels. La consolidation du niveau de la réputation corporative et médiatique de la direction artistique de la compagnie est en effet nécessaire pour faciliter l'accès aux ressources de financement et la circulation des spectacles.

Un mouvement de projets alternatifs tourné vers la coopération entre des lieux sur d'anciens sites industriels ou commerciaux, réhabilités à la suite d'initiatives artistiques avec le soutien parfois décisif de collectivités territoriales et des compagnies accueillies en résidence, s'est développé depuis

les années 1970. Dans le contexte d'un intérêt ministériel pour ces initiatives, le rapport de Fabrice Lextraire (2001) avait dressé un portrait de ces projets de friches culturelles au tournant des années 2000 en dégagant quelques traits communs saillants. La doctrine d'action culturelle prônée consistait à privilégier les résidences artistiques tournées vers une immersion territoriale avec des expérimentations esthétiques en lien avec des groupes d'amateurs ou en prise avec les univers de vie des habitants, les délibérations collectives dans les choix de programmation, l'allongement des séries de représentations dans des jauges adaptées. Vingt ans plus tard, le recensement des présentations des projets des structures signataires de la charte nationale des lieux intermédiaires et indépendants sur leur site Internet, effectué par Philippe Henry (2022), dégage de nouveau la primauté des résidences comme outil structurant dans la conduite de leurs projets artistiques et culturels animés par un esprit d'hospitalité.

La circulaire ministérielle du 8 juin 2016 sur les principes et les objectifs des résidences artistiques reprend celle du 13 janvier 2006 en introduisant une nouvelle catégorie, les « résidences tremplin » à destination des équipes artistiques qui n'ont fait l'objet d'aucune aide antérieure de la part des structures labellisées, à la suite des engagements en soutien à l'émergence proposés par les Assises de la Jeune Création l'année précédente. Il s'agit pour les équipes des lieux labellisés d'accompagner le processus de maturation artistique et administrative de jeunes équipes accueillies pour leur recherche et leurs créations. Face à la multiplicité des formats de résidence, parfois très brefs, la circulaire précise qu'un soutien financier doit compléter la mise à disposition de locaux et d'une partie du temps de travail de l'équipe du lieu. Les possibilités de bénéficier d'un lieu pour le travail de recherche dans un esprit de laboratoire artistique sont indiquées dans la première catégorie dite de « résidence

de création, de recherche ou d’expérimentation » sans une obligation de résultat à présenter à un public local. Une contractualisation spécifique est à prévoir dans le cas de la présentation d’une étape de travail ou de représentation d’une œuvre antérieure afin de sensibiliser des spectatrices et spectateurs à l’univers artistique de la compagnie. La durée recommandée de ces résidences varie de quelques semaines à plusieurs mois.

La coopération mutuellement bénéfique entre les équipes artistiques des compagnies et les équipes techniques et administratives des lieux suppose de s’accorder sur un objectif commun qui permette d’assurer un équilibre entre les temps dédiés à la création, à la diffusion et aux rapports aux publics. Une étude de l’ONDA (Payn, Deniau, 2015) a mis en évidence l’importance décisive de la durée des résidences pour tendre vers cet équilibre et la qualité bénéfique pour le travail collaboratif entre les équipes du lieu et des compagnies qui en résulte grâce à une meilleure compréhension mutuelle des besoins respectifs³. Cette durée des résidences est *a priori* allongée pour les « artistes en territoire », sur la base d’une articulation de la diffusion et la production de spectacles avec des actions de sensibilisation artistique, et les « artistes associés », invités à participer à la vie artistique de la structure d’accueil en s’appuyant sur leur univers créatif.

L’allongement de la durée des résidences en réduisant leur nombre, afin de limiter les transports des artistes, est une des transformations offensives préconisées par le rapport du Shift Project (2021, p.61) pour réduire l’empreinte environnementale des activités artistiques, offensives dans le sens où elles visent à « réorganiser le secteur en fonction des contraintes énergétiques et climatiques » (Shift Project, 2021, p.26). En effet, la source majeure des émissions de gaz à

3 L’étude a interrogé 95 lieux (25% de l’échantillon) et 74 compagnies concernées par un partenariat de longue durée en 2014/2015 (22% de l’échantillon).

effet de serre provient de la mobilité des œuvres, des équipes artistiques et des spectateurs. La relocalisation des activités sur un territoire pour raccourcir les distances parcourues et le ralentissement des rythmes des activités constituent ainsi des dynamiques qu'il est nécessaire d'impulser dans le cadre d'une « stratégie bas carbone » (Irle et al, 2021, p.93-94).

Cependant, l'étude de l'ONDA a indiqué une durée du temps de travail dédié à la recherche et aux répétitions hors exploitation des spectacles inférieure à 30 jours dans 59 % des cas. Elle a dégagé une prise en charge de l'hébergement et de la restauration inexistante pour une majorité des établissements culturels (Payn, Deniau, 2015, p. 29-31). La tendance à la réduction de la marge disponible des subventions de fonctionnement pour l'artistique, en raison d'une hausse des frais fixes plus rapide que les dotations publiques⁴, conduit les établissements culturels vers une attitude plus prudente dans la prise de risque avec des apports en coproduction plus limités et plus volatiles. Par conséquent, la durée du séjour des résidences de création, de recherche ou d'expérimentation tend à se réduire, ce qui oblige les compagnies à prospecter un nombre plus important de résidences et à développer leurs frais de mission au cours du processus de montage du spectacle. En contrepartie de leur apport en coproduction, les établissements culturels imposent un prix de cession équivalent au coût du plateau, où la présence d'un personnel administratif accompagnateur peut être même parfois discutée. L'amortissement des frais de montage est ainsi reporté sur les tournées avec la négociation tendue de marges bénéficiaires avec les établissements culturels prospectés si la réputation corporative et médiatique de la compagnie n'est pas suffisamment établie.

4 Voir par exemple l'estimation de l'évolution pour les scènes franciliennes labellisées, en dehors des établissements publics à caractère industriel et commercial nationaux (Dorny et al., 2012 : 29).

L’étude sur la diffusion de la danse en France de 2011 à 2017 a indiqué dans les réponses au questionnaire une augmentation significative du nombre des artistes associés entre 2015 et 2016, la forme de résidence *a priori* la plus engageante pour les deux parties, en raison notamment de l’ouverture de ce type de résidence dans les CCN et les CDCN en lien avec la publication de la circulaire ministérielle la même année. Cependant, l’accès à ces dispositifs est inégalement distribué au profit des compagnies au rayonnement national et international, et celles qui sont aidées par l’État (Urrutiaguer, 2019, p.61). Cela rejoint un constat déjà formulé dans l’étude de l’ONDA sur les partenariats à propos des inégalités d’accès aux résidences selon la renommée des compagnies. Le cumul des résidences la même année pour certaines compagnies intensifie la concurrence pour les autres équipes chorégraphiques en recherche de lieux et limite aussi le temps de présence de la compagnie sur le territoire pour les structures concernées (8 à 12 semaines pour les artistes associés).

Les rapports des artistes aux publics

Les résidences d’artistes prévoient des rapports aux publics, sous la forme d’une présentation d’une étape de travail ou d’encadrement de dispositifs d’action culturelle. La forme la plus fréquente des dispositifs de sensibilisation artistique consiste à proposer des ateliers de pratique, qui sont associés à une fréquentation de spectacles programmés par l’établissement d’accueil dans le cadre d’un programme d’éducation artistique, fondé sur l’articulation des trois piliers du voir, du faire et de l’interprétation afin de favoriser l’appropriation d’une culture artistique critique (Bordeaux, Deschamps, 2013, p.29). La circulaire ministérielle de 2016 affiche, parmi ses objectifs prioritaires, le renforcement de « la présence des artistes sur l’ensemble du territoire de façon à

favoriser les rencontres avec les populations ». Le recensement des présentations des projets des lieux intermédiaires et indépendants indique une volonté politique de se rapprocher de la population locale dans un esprit d'hospitalité, de respect de l'altérité, afin de contribuer au développement du territoire. Le lien actif au territoire est conçu comme « l'indispensable versant social et culturel, complémentaire au primat accordé à l'expérimentation artistique » (Henry, 2022, p.41).

La construction des actions artistiques avec des habitants du territoire est un moyen de développer une démarche inclusive, fondée sur une relation d'échanges équilibrés entre les imaginaires artistiques des professionnels des arts de la scène et les univers de vie, les grilles de références spécifiques des habitants associés au projet. Les projets situés sur le territoire entendent ainsi s'adapter aux contraintes temporelles personnelles, aux représentations sociales diversifiées de la population locale pour les questionner en recourant à des formes d'expression esthétique.

Néanmoins, plusieurs obstacles se dressent à la constitution d'une empreinte durable pour le développement personnel des participants et l'élargissement du public local. Il convient d'abord de s'accorder sur un objectif commun avec un établissement ou un relais non culturel, qui est animé par des objectifs centraux non artistiques. Si les grilles de références culturelles des intervenants artistiques et des participants sont éloignées, le dialogue interculturel se traduit par une première phase de tensions sous la forme d'une incompréhension des objectifs de l'atelier qu'il faut dépasser pour créer une relation de confiance. L'appropriation collective de ces objectifs est un préalable à un engagement commun dans le projet. À la fin de l'expérience, le groupe formé se dissout et les attentes d'un attachement durable à l'établissement culturel initiateur peuvent faire l'objet de désenchantement. Même si le taux de fréquentation des salles de spectacles par des praticiens est presque quatre fois plus élevé que pour les non

pratiquants (Urrutiaguer, 2013, p. 37), l'éveil d'une curiosité intellectuelle et sensible pour la programmation exigeante de l'établissement culturel, en complément de l'attachement affectif aux intervenants de l'atelier, ne va pas de soi.

Un accompagnement de l'équipe du lieu est nécessaire pour inciter à poursuivre des interactions avec l'ancien groupe. Des initiatives des services des relations aux publics pour proposer des sorties de spectacles afin de conserver des opportunités de se rencontrer peuvent recueillir un écho favorable. Par exemple, dans le cas du projet « Imagine » mené au Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France⁵ par trois chorégraphes pour interroger la place et les représentations du corps féminin dans la société, le groupe des participantes a souhaité s'autonomiser dans ses choix de fréquentation de spectacles et de rencontres artistiques à la suite des trois années de l'expérience. Selon le témoignage de la directrice de cette scène conventionnée, Emmanuelle Jouan, l'envie de prolonger la communauté féminine formée à la suite de la découverte d'une expérience de vie solidaire se heurte néanmoins aux représentations masculines sur les assignations de rôles sociaux subordonnés pour les femmes dans des quartiers populaires où le contrôle de leur circulation s'est renforcé (Urrutiaguer, 2022, p.387). La fin de l'action artistique territorialisée peut, par contre, susciter un sentiment de frustration auprès de ses anciens participants si les moyens disponibles obligent à mobiliser les artistes intervenants sur des projets auprès d'autres communautés culturelles ou scolaires ou dans d'autres territoires sans ouvrir des perspectives stables de poursuite d'une pratique artistique.

Un engagement des artistes trop important dans des missions pédagogiques les expose à un risque de dégradation

5 Sous l'impulsion du Centre national de la danse, en partenariat avec le Théâtre de la Commune et les Laboratoires d'Aubervilliers, ainsi que le service Arts et Culture de la ville de Bondy.

de leur réputation corporative quant à la crédibilité de leurs capacités d'interprétation et de création. Cela renforce une pression systémique pour orienter les pratiques de ces ateliers vers la présentation de spectacles. La collaboration entre les artistes et le personnel enseignant en milieu scolaire peut être ainsi altérée en transformant les pédagogues en répétiteurs du texte entre les moments de présence rémunérée des artistes, au détriment du temps pour des expérimentations pédagogiques dans la conduite des ateliers (De Souza Barros Pupo, 2011). De plus, le régime de l'intermittence ne prend en compte les heures d'enseignement qu'à hauteur de 70 pour les moins de 50 ans et 120 pour les plus de 50 ans, ce qui reflète la centralité de l'implication dans la production et la diffusion de spectacles pour la reconnaissance artistique corporative et institutionnelle. Enfin, les réponses au questionnaire de l'étude sur la diffusion de la danse quant aux effets attendus par les compagnies chorégraphiques de leur implication dans les dispositifs d'action culturelle convergent pour reconnaître une pertinence pour la transmission de la culture chorégraphique et l'amélioration de la relation d'écoute pendant les représentations, des échanges après le spectacle, mais pas pour l'enrichissement des prochaines créations (Urrutiaguer, 2019, p. 100).

L'efficacité des actions artistiques territorialisées est mesurée quantitativement par le nombre d'heures et de participants dans des rapports remis aux bailleurs de fonds publics. Cela revient à s'inscrire dans une logique d'évaluation industrielle standardisée où les volumes de travail sont supposés avoir des effets proportionnellement similaires pour l'objectif de démocratisation culturelle. Des équipes artistiques et des lieux de spectacles plaident en faveur d'une prise en compte de récits d'expérience afin de dégager les spécificités contextuelles des actions engagées et leurs effets ressentis. Les financeurs publics semblent s'être déplacés en partie vers cette démarche en sollicitant des témoignages

de participants dans les rapports d'activité. À ressources humaines et budgétaires équivalentes, une attention plus fine à une évaluation multidimensionnelle requiert néanmoins un redéploiement de la charge de travail entre la conception, la mise en œuvre et l'évaluation des dispositifs.

Il convient aussi d'imaginer d'autres formes de restitution des ateliers que la production de spectacles afin de mieux s'adapter aux capacités et besoins d'expression des groupes encadrés par les artistes. Par exemple, les chorégraphes associés aux CCN et CDCN attendent une reconnaissance de la légitimité d'une diversification de formes de restitution des activités d'accompagnement chorégraphique, par la rédaction et la lecture d'un texte, une exposition de photos, ou le montage et la diffusion de films⁶. Cela serait plus ajusté pour rendre compte du déplacement de la pensée des participants sur leur environnement et univers de vie, qui sont de fait invités à enquêter sur des souvenirs marquants ou méditer sur des édifices ou espaces de leur commune.

Diversification des expériences et identités culturelles

Dans l'enquête sur la diffusion de la danse, les établissements culturels qui ont répondu à la question sur le degré de pertinence de différents moyens de développer les publics ont minoré les changements dans les choix de programmation, qu'ils passent par l'allongement des séries de représentations, l'accroissement du poids des spectacles grand public ou de celui des spectacles participatifs.

En associant des amateurs et des professionnels sur des thématiques vécues ou intégrées dans la mémoire collective, les spectacles participatifs peuvent concerner plus directement la population locale, selon une logique de respect

⁶ Compte-rendu du comité de suivi des chorégraphes associés aux CCN et CDCN du 18 septembre 2018 (Urrutiaguer, 2019 : 106).

des droits culturels. Sa reconnaissance institutionnelle par une inscription de cette obligation pour les engagements des collectivités publiques dans la loi NOTRe en 2015 et la loi LCAP en 2016 redéfinit en principe l'intérêt général pour la mission de service public. À la logique de la démocratisation culturelle par une démarche d'acculturation artistique auprès du plus grand nombre, exposé aux belles œuvres, s'ajoute une référence aux principes du pluralisme culturel avec la liberté de se rapporter à une diversité de communautés culturelles⁷ pour la mise en œuvre des actions artistiques. Le rapport de grandeur des expériences esthétiques co-construites porte sur le degré de réussite de la dynamique collaborative entre les artistes, les personnes impliquées et les publics sollicités dans un esprit de partage mutuel des compétences (Urrutiaguer, 2014a, p.168). Philippe Henry (2022, p.59) déduit de son tour d'horizon des projets affichés par les lieux intermédiaires et indépendants un idéal type relationnel qu'il formule en termes d'une « esthétique de la rencontre ».

Néanmoins, la majorité des directions des établissements culturels semblent juger l'attractivité des spectacles participatifs limitée aux proches des participants sans susciter un désir de fréquenter les autres spectacles programmés par la structure organisatrice. Les bals participatifs, fondés sur la transmission de quelques phrases chorégraphiques aux spectateurs, rencontrent un succès populaire mais suscitent une crainte de déclassement artistique par leur assimilation à des animations festives dans les représentations des experts des collectivités publiques et des élus (Urrutiaguer, 2019, p.105).

De plus, les projets participatifs sont souvent conduits sur la base de crédits non récurrents de la politique de la ville ou de fondations, ce qui place les équipes artistiques associées en situation de précarité par rapport aux circuits de

7 Article 4 de la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels.

production et de diffusion des spectacles potentiellement plus rémunérateurs et financés de façon plus pérenne (Rotterdam, Sobota, 2017, p.70). Cette segmentation sectorielle pourrait ainsi aggraver les inégalités de valorisation de la production artistique, déjà largement amplifiées par la disparité des niveaux de réputation corporative et médiatique des équipes artistiques et des établissements culturels dans un contexte d'incertitude sur la qualité des projets de spectacles avant leur exploitation. La volonté d'une mise en relation symétrique des artistes et des habitants peut aussi être en partie dévoyée par des rapports de domination culturelle persistants des artistes ou par la composition sociodémographique des participants si elle est de fait assez proche du public assidu.

L'expérimentation des résidences d'artistes s'est élargie à des lieux non dédiés au spectacle vivant, notamment dans des établissements scolaires, des structures hospitalières, pénitentiaires, des musées ou des médiathèques en recourant à des dispositifs impulsés par des démarches interministérielles. Des initiatives privées ont également permis le développement de lieux « agri-culturels » où les activités proposées par des artistes de la scène en résidence côtoient des stages de formation agricole, l'hébergement de touristes et les activités vivrières des fermes adjacentes.

Selon l'étude sur la diversification de l'offre culturelle des bibliothèques municipales et des musées de France par le spectacle vivant dans les métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence, la motivation mise en avant au premier rang par leurs équipes, en réponse à un questionnaire sur leurs activités de l'année 2013⁸, porte sur le développement des publics en associant les interventions artistiques à un

8 Par rapport aux données de cadrage, le taux de réponses a été pour les bibliothèques municipales de 51% pour le Grand Paris et 56% pour Aix-Marseille-Provence, pour les musées de France de 68% pour le Grand Paris et de 28% pour Aix-Marseille-Provence.

objectif de valorisation de leurs collections, qui a été classé au deuxième rang.

Une approche ludique fondée sur l'imaginaire théâtral ou chorégraphique ouvre l'opportunité d'un regard décalé sur les objets de ces collections. Il en résulte une attente de stimulation des spectateurs de l'événement pour avoir envie de découvrir par la suite ces collections. Le risque de cette démarche est néanmoins d'attribuer une fonction communicationnelle à l'expérience artistique au détriment de la liberté d'exploration esthétique. De plus, le déplacement attendu des spectateurs vers la visite du musée est suivi de peu d'effets : l'expérience menée par le Musée de la chasse et de la nature avec la distribution d'un droit de visiter gratuitement le musée dans le mois suivant la représentation a eu des retours marginaux (Abrille, 2018, p.98).

Tandis que l'intérêt esthétique pour un décloisonnement des démarches artistiques a été situé au dernier rang dans les réponses au questionnaire, la transformation de l'image institutionnelle est l'objectif qui a été classé au troisième rang. Celui-ci est mis en avant pour attirer des personnes rétives à l'égard d'institutions perçues comme des lieux poussiéreux, dédiés à la conservation d'objets savants (Urrutiaguer, Ciozi, Suzanne, 2017, p. 98-100). Cet objectif entre en résonance avec la doctrine d'action du troisième lieu, formalisée par Ray Oldenburg (1999, p.22-44) en termes de terrain dénué de marqueurs sociaux, non intimidant et ludique, tourné vers la conversation respectueuse de l'altérité (Urrutiaguer, 2018, p.95). Le parti pris de réaménager les espaces des établissements culturels pour diversifier les possibilités d'activités afin de favoriser un plus grand brassage social des usagers relève d'une attitude plus réaliste que le postulat de la démocratisation culturelle pour élargir la base sociodémographique des publics.

Cela peut offrir un cadre civique pour expérimenter des formes de vivre ensemble entre des usagers aux motivations

et intérêts différents. Il en découle en effet une réduction des sentiments de relégation sociale à l'égard de lieux culturels supposés réservés à des élites sociales. Cependant, l'expérimentation de ces nouveaux rapports dans les usages du lieu peut se heurter aux difficultés potentielles d'un dialogue interculturel tendu pour le partage des espaces disponibles s'ils ne sont pas suffisamment étendus. Une concertation préalable avec les habitants dans leur diversité générationnelle et sociale est nécessaire pour orienter les activités proposées en fonction des désirs exprimés et du projet artistique et culturel du lieu. De la même façon que « la carte n'est pas le territoire » selon les termes d'Alfred Korzybski, la projection anticipée des usages d'un espace par l'équipe du lieu peut différer des formes constatées de son appropriation par certaines catégories de personnes.

Enfin, la circulation de représentations, notamment de formes légères, dans des lieux non dédiés aux spectacles a pour effet positif de se rapprocher de la population locale et de créer des événements dans lesquels des communautés culturelles peuvent se projeter et se sentir plus concernées par la production des artistes en résidence. Cependant, l'entrée sur des terrains périphériques doit être préparée de façon à ce que la proposition artistique soit comprise et non pas rejetée comme une incongruité, qui n'a attiré qu'un public assidu du centre-ville.

Conclusion

Les résidences d'artistes du théâtre et de la danse dans des établissements culturels, ou des lieux non dédiés au spectacle vivant, ouvrent ainsi des opportunités pour permettre aux compagnies de se structurer sur les plans administratif et artistique, d'expérimenter des rapports interculturels avec la population locale dans sa diversité sociale tout en sensibilisant les habitants à leur esthétique.

Le développement de dynamiques collaboratives équilibrées entre les artistes, les équipes des lieux, les participants aux actions artistiques proposées et les publics s'inscrit dans une logique coopérative, revendiquée par l'économie sociale et solidaire contre les effets destructeurs de la concurrence. Les initiatives portées par ces résidences peuvent laisser une empreinte durable sur le territoire, d'une part par une contribution écologique au ralentissement des rythmes de production et de circulation des spectacles, d'autre part par une démarche durablement inclusive et susceptible de consolider les attitudes bienveillantes en faveur du respect de l'altérité. Les tiers lieux non dédiés initialement à l'activité artistique offrent une souplesse dans les usages des espaces en fonction des projets portés par les différentes parties prenantes, et ont servi de modèle à la reconfiguration spatiale de certaines structures labellisées pour la production et la diffusion des arts de la scène (Auboin, 2018, p.40).

Cependant, ces logiques d'action vertueuses pour un développement culturel territorial inclusif et écoresponsable se heurtent à des freins systémiques liés aux logiques d'évaluation dominantes pour les circuits de production et de diffusion des spectacles. Les enjeux pour les gains en réputation corporative, procurés par le succès reconnu des spectacles, limitent la disponibilité des artistes pour s'investir dans des actions créatives partagées sauf si leur positionnement idéologique et artistique les convainc de la pertinence de ce travail au contact d'univers culturels différents pour nourrir leur processus de création artistique. L'opinion experte des professionnels tend à déprécier ou minorer les qualités artistiques d'un travail mené avec des bénévoles ou des amateurs. Le risque est alors d'ajouter une segmentation sectorielle supplémentaire avec des activités d'accompagnement expressif qui seraient assimilées à des services rendus aux personnes. Les motivations des établissements culturels sont exposées à des déceptions quant

au pouvoir de transformation des participants aux ateliers proposés par leurs artistes en résidence en spectateurs plus assidus.

Le potentiel d'empreinte territoriale des résidences théâtrales et chorégraphiques exige ainsi pour son épanouissement une reconfiguration moins inégalitaire de la chaîne de valeur des arts de la scène. Ce qui suppose une meilleure reconnaissance des qualités artistiques du travail mené en relation avec la diversité des univers culturels de la population locale, selon une logique d'évaluation *a priori* prônée par l'obligation de respecter les droits culturels.

Bibliographie

ABRILLE, Raphaël, 2018. « Vers de nouveaux publics ? Le cas du Musée de la Chasse et de la Nature », in CHEVALIER, Pauline, MOUTON-REZZOUK, Aurélie, URRUTAGUER, Daniel (dir.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée – pratiques, publics, médiations*, Montpellier, Deuxième Époque, p. 93-99.

AUBOIN, Nicolas, 2018. « Dynamiques organisationnelles, modes de gestion et institutionnalisation de différents tiers-lieux culturels », *L'Observatoire. La revue des politiques culturelles*, n° 52, p. 39-42.

BOLTANSKI, Luc, THEVENOT, Laurent, 1991. *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, 2013. *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, L'Attribut.

DE SOUZA BARROS PUPO, Maria, 2011. « Quand le théâtre s'invite dans la cité », *Registres*, n° 15, p. 51-59.

DORNY, Serge, MARTINELLO, Jean-Louis, METZGER, Hervé-Adrien, MURAT Bernard, 2012. *Financement du spectacle vivant. Développer, structurer, pérenniser*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication.

FARGE, Fabienne, 2021. Jean Bellorini : « Le Théâtre populaire est une chimère infinie », *Le Monde*, 8 septembre

HENRY, Philippe, 2022. *Les lieux culturels intermédiaires : une identité culturelle spécifique ? Une étude comparative des sites Internet des signataires de la charte de la Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendant*, Licence Creative Commons.

HENRY, Philippe, 2014. *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, L'attribut.

HERRY, Jean-Claude, 2014. *Le management responsable du spectacle. Comment intégrer les principes du développement durable à son activité*, Paris, Irma.

IRLE, David, ROESCH, Anaïs, VALENSI, Samuel, 2021. *Décarboner la culture*, Grenoble, PUG.

L'EXTRAIT, Fabrice, 2001. *Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour*. Paris : La Documentation Française.

L'EXTRAIT, Fabrice, KAHN, Frédéric, 2005. *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Édition Sujet/Objet.

MATTELART, Armand, 2009. « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique », *Culture*, n° 2009-2, 2009.

OLDENBURG, Ray, 1999. *The Great Good Place : Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, New York, Marlowe and Company.

PAYN Frédérique, DENIAU, Marie, 2016. *Résidences longues, associations au long cours... Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux*, Paris, Onda.

PENCHENAT, Jean-Claude (dir.), 2006. *Missions d'artistes. Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.

ROTTERDAN, Michel, SOBOTA, Helga, 2017. « Les droits culturels à l'épreuve du terrain : dialogue entre deux directrice-s de terrain », *L'observatoire. La revue des politiques culturelles*, n° 49, p. 68-72.

THE SHIFT PROJECT, 2021. *Décarbonons la culture! Dans le cadre du Plan de Transformation de l'Économie Française*. Paris : PTEF, novembre.

URRUTIAGUER, Daniel, 2022. « Quelle place des femmes dans les rapports aux publics des établissements culturels? », In LOCHERT, Véronique et al. (dir.), *Spectatrices! De l'Antiquité à nos jours*, Paris : CNRS Éditions, p. 375-388.

URRUTIAGUER, Daniel, 2019. *La diffusion de la danse en France de 2011 à 2017*, Paris, Onda, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/La-diffusion-de-la-danse-en-France-de-2011-a-2017>

URRUTIAGUER, Daniel, 2018. « Le modèle du troisième lieu appliqué aux bibliothèques municipales : quels déplacements de frontières? », in MAURY, Yolande, KOVACS, Suzanne, CONDETTE, Sylvie (dir.), *Bibliothèques en mouvement. Innover, fonder, pratiquer de nouveaux espaces de savoir*, Lille, Septentrion, 2018, p. 93-106.

URRUTIAGUER, Daniel, CIOSI, Laure, SUZANNE, Gilles, 2017. « La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux dans les Métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence par le spectacle vivant », In : NICOLAS, Yann (dir.), *Modèles économiques des musées et des bibliothèques*, Paris, La Documentation française, p. 91-140.

URRUTIAGUER, Daniel, 2014a. *Les mondes du théâtre. Désenchantement politique et économie des conventions*, Paris, L'Harmattan.

URRUTIAGUER, Daniel, 2014b. "Performing Arts Programming Strategies and Demand. The case of the Blanc-Mesnil Forum (France)", *International Journal of Arts Management*, vol. 17, n° 1, p. 31-42.

URRUTIAGUER, Daniel, 2013. « Les représentations des publics de la danse contemporaine », *Quaderni*, n° 83.

URRUTIAGUER, Daniel, HENRY, Philippe, DUCHÈNE, Cyrille, 2012. « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Études*, 2012-1.

Lorsque l'infrastructure culturelle est pensée comme lieu d'hospitalité. Le cas du hall de la MC93 de Bobigny

Anne HERTZOG,
CY Cergy Paris Université

Introduction

« Lieu de vie », « lieu d'hospitalité », « maison », ces expressions sont aujourd'hui fréquemment associées aux lieux culturels en France, et plus particulièrement aux théâtres. Elles expriment l'affirmation des fonctions sociales des théâtres, envisagés comme des lieux qui participent « à la vie de la cité »¹ au-delà de leur fonction de création/programmation artistique. Elles supposent un nouveau rapport au lieu théâtral lui-même et à son aménagement.

1 Expression fréquente, ici empruntée à Hortense Archambault, directrice de la MC93 : *Auto-évaluation*, mise en ligne sur le site internet de la MC93, consulté en septembre 2023.

Ce chapitre s’intéresse à un espace devenu central dans les conceptions contemporaines du lieu théâtral : le hall², lequel est longtemps demeuré périphérisé voire impensé, tant dans les réflexions architecturales que dans les recherches académiques, centrées sur l’architecture des édifices dans leur globalité (Chollet, Freydefont, 2005 ; Freydefont, 2006 ; Debouilh, 2012a ; Guillot, 2004), la salle de spectacle et l’espace scénique (Astier et al., 2010) ou la place des théâtres dans l’espace urbain (Van der Berg, 1991). Ce lieu fait cependant l’objet d’une attention renouvelée car il concentre un certain nombre d’enjeux esthétiques, sociaux et politiques, aujourd’hui majeurs dans les conceptions (institutionnelles) du théâtre public, relatifs à la relation des théâtres aux territoires, aux publics et aux habitants.

S’il occupe une place désormais centrale dans des projets d’aménagement ce type d’espace suscite aussi l’intérêt des chercheurs dans un contexte de renouvellement des approches académiques des lieux culturels et de leurs spatialités. L’espace théâtral est par exemple questionné dans ces multiples dimensions par le géographe Yann Calbérac (2022). Un certain nombre de recherches interrogent par ailleurs la dimension spatiale des institutions culturelles à l’échelle des équipements au croisement de la microgéographie, de l’anthropologie de l’espace et de la sociologie des pratiques culturelles (Gourland, 2023), venant enrichir les approches étudiant leur répartition dans l’espace ou leur rôle dans les transformations urbaines (Germes, 2006 ; Sibertin-Blanc, 2021). Le hall des théâtres/lieux de spectacle vivant est même devenu un objet d’étude spécifique³ avec des approches disciplinaires variées. Il est ainsi saisi dans ses évolutions, comme une véritable « place urbaine » (Fabre,

2 Dans ce chapitre, on privilégie le terme hall pour désigner cet espace parfois appelé « foyer » ou espace d’accueil

3 On peut souligner l’existence d’études portant sur les halls d’autres types d’institutions culturelles comme les bibliothèques (Colinet, 2009).

2017), décrit dans ses différentes configurations comme un « lieu de préparation des publics » entre « la rue et le fauteuil » (Debouilh, 2012b) ou encore étudié à travers les modalités d'appropriation habitante, comme un espace « interstice » (Bourgès, Fourquet-Courbet, 2017).

Dans ce chapitre, le hall est étudié à travers une approche infrastructurelle, dans le sillage des travaux sur les lieux culturels mobilisant la notion d'« infrastructure sociale » (Latham, Layton, 2019; Van Mellik, Merry, 2021), originellement proposée par le sociologue Eric Klinenberg (2018) pour désigner la place de certaines infrastructures et lieux dans le déploiement des sociabilités urbaines, des interactions citadines, voire de certaines formes de mobilisations collectives. Ces approches placent les questions de matérialité et d'organisation de l'espace au centre de la réflexion sur les dimensions sociales et politiques de l'urbanité. Dans une certaine mesure, elles s'inscrivent aussi dans les travaux d'Oldenburg sur les « good places » et le « troisième lieu » (Oldenburg, 1989, 2000) – lesquels ont nourri un nombre considérable de réflexions et de débats, et contribué à inspirer de nouveaux modèles de lieux culturels (tiers lieux, lieux intermédiaires).

Ce chapitre montre en quoi le bâtiment, et particulièrement le hall, dans son architecture et l'organisation de son espace, est un dispositif technique, politique et culturel. Il questionne la place donnée à l'équipement et à l'architecture par les acteurs eux-mêmes dans la construction de la relation du théâtre avec les publics et les habitants. Il fait l'hypothèse que le hall est pensé et fonctionne comme une « infrastructure sociale », c'est-à-dire un espace matériel, dont l'organisation et les usages permettent une maximisation des interactions sociales et de nouvelles formes de participation à la vie de la cité.

Ce texte est issu d'un des volets d'une recherche-action menée en collaboration avec deux scènes nationales entre 2018

et 2021. Guidée par un questionnement sur l’évaluation de l’empreinte civique des théâtres, la réflexion a rapidement fait émerger le sujet du rôle joué par la configuration de l’espace théâtral dans la relation des habitants au théâtre et leur inégale appropriation du lieu. Aussi, l’équipe de recherche a-t-elle choisi le projet de transformation du hall de la MC93 comme cas d’étude afin d’en saisir les effets multidimensionnels, tout en mettant en œuvre un protocole d’observation participante des usages de cet espace durant quelques semaines⁴. Le texte se base également sur une recherche documentaire concernant le projet de réaménagement du hall dans le cadre du chantier de rénovation de la MC93. Il utilise des extraits d’entretiens recueillis lors d’ateliers participatifs organisés en 2020 à la MC93 dans le cadre de la recherche-action, ainsi que des extraits de l’intervention de Matthias Tronqual lors du colloque final de la recherche⁵.

Ce chapitre s’organise en trois parties : il revient d’abord sur la centralité croissante des halls dans les discours et les pratiques, du point de vue des acteurs culturels, qui mobilisent

4 Cette recherche-action a impliqué le laboratoire de géographie PLACES de CY Cergy-Paris Université, la MC93 et la Scène nationale de l’Essonne, Agora-Desnos. Le protocole d’observation du hall de la MC93 a été co-élaboré entre l’équipe de PLACES et Mathias Tronqual, alors responsable des projets avec les publics à la MC93, et mis en œuvre par Honoré Diéméné, dans le cadre de son stage de Master à la MC93 en 2019. Quelques éléments de cette mission de stage sont repris dans ce chapitre, de même que des éléments issus de mes propres observations, réalisées lors des fréquents moments passés dans le hall de la MC93 entre 2018 et 2021.

5 Ce texte est le prolongement d’une intervention à deux voix lors du colloque final de la recherche-action organisé par le laboratoire PLACES, la MC93 et la Scène nationale de l’Essonne, Agora-Desnos en décembre 2021, consacré à *L’empreinte d’un lieu culturel sur un territoire : observer, représenter, évaluer*. Cette intervention (Anne Hertzog et Matthias Tronqual) est visible en ligne sur le site internet de la MC93 : <https://www.mc93.com/magazine/1-empreinte-d-un-lieu-culturel-sur-un-territoire-observer-representer-evaluer>

de nouvelles catégories discursives pour qualifier cet espace. Il présente ensuite le cas du réaménagement du hall de la MC93 de Bobigny, exemplaire de certaines évolutions contemporaines. Il expose enfin certains effets de ce processus au sein de la MC93 sur les pratiques professionnelles et les modalités d'appropriation de ce lieu.

Penser le lieu culturel comme une infrastructure sociale : la place nouvelle du hall dans les conceptions du lieu théâtral

La place nouvelle du hall dans l'aménagement contemporain des lieux culturels

Le hall des lieux culturels, et des théâtres en particulier, est un espace qui depuis quelques décennies fait l'objet de toutes les attentions de la part des architectes et des scénographes. Les projets de rénovation ou de construction d'équipements leur attribuent de nouvelles finalités et une place centrale à l'échelle des édifices, et au-delà, à l'échelle des quartiers et des villes. Ils traduisent l'attention croissante portée à ces lieux, en contraste avec des conceptions plus anciennes. Debouilh rappelle ainsi la monumentalité des entrées des théâtres à l'italienne et les évolutions de cet espace au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Le hall, dont la fonction première était d'être un « espace d'attente », semble relativement périphérisé dans les réflexions sur l'espace théâtral. Des années soixante aux années 1990, l'innovation architecturale porte avant tout sur la salle de spectacle et le lien entre la scène et les spectateurs dans la perspective de la réalisation d'un « théâtre populaire » (Debouilh, 2012b). Pour Matthias Tronqual durant cette époque, « on développe des projets et des lieux

avec des salles de 800 à 900 places sans forcément de hall qui permettaient simplement l’accueil de ces spectateurs ! »⁶

Depuis quelques décennies, cet espace est devenu central dans les projets comme le montrent de nombreux exemples d’aménagements : le quai d’Angers (2007), le Théâtre Auditorium de Poitiers (2008), la MC93 (2015) ou plus récemment, la Nouvelle Comédie de Genève (2021), la scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val-d’Oise (2022) ou les chantiers en cours du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (TSQY, 2024), du théâtre des Amandiers de Nanterre ou du théâtre de la Ville à Paris⁷.

En dépit de la variété des projets, certains éléments communs les caractérisent : ouverture des accès et des seuils (parvis du TSQY), volonté de reconnexion avec l’espace urbain environnant, organisation du lieu comme un passage ou une traversée urbaine ; transparence des parois et fréquence des façades vitrées. La continuité entre l’espace théâtral et l’espace urbain est particulièrement travaillée, portant l’enjeu d’une démythification du seuil, d’un franchissement (fut-il visuel) des murs du théâtre, d’une fluidité des circulations et d’une rupture avec la monumentalité.

L’espace du hall est pensé dans le prolongement de l’espace urbain, voire devient l’une des « places de la ville » (Fabre, 2017). Les architectes de la Nouvelle Comédie de Genève ont ainsi conçu le bâtiment en s’inspirant des passages parisiens : « le foyer permet de traverser librement de part et d’autre les quarante mètres de largeur du bâtiment et contribue à l’esprit de rencontre »⁸. Fabre (2017) souligne

6 Matthias Tronqual, op. cit. 2021. Dans certains cas, comme à Saint-Quentin-en-Yvelines, c’est l’espace d’accueil qui était le premier réduit dans la planification lorsque les moyens financiers venaient à manquer.

7 Voir : <https://www.artcena.fr/fil-vie-pro/le-theatre-de-la-ville-entre-dans-une-nouvelle-ere>

8 Renzo Strosco, 2022, *Comédie de Genève*, <https://www.batidoc.ch/projet/comedie-de-geneve/864221>

que « voulant se rendre accessible à tous, le théâtre renonce au solennel de la tradition et cherche à s'ouvrir comme un hall de gare, un passage urbain. [...] Le foyer d'accueil devient comme une partie intégrée de la ville avec ses espaces de rencontre, d'exposition, de restaurant, de café, de librairie... avec ses exigences de transparence et de mobilité ».

Le hall, un espace repensé dans ses usages

Ces conceptions s'inscrivent dans des réflexions sur la place du théâtre dans l'espace urbain, et plus encore, sur le rôle du théâtre comme espace d'interactions sociales et de pratiques citadines ordinaires. Le hall est ainsi fréquemment reconfiguré pour faire place à des pratiques citadines différentes des pratiques culturelles autorisées dans de tels lieux : se reposer, lire, se détendre, retrouver ses amis ou encore se restaurer. Un responsable d'une scène nationale explique ainsi : « On veut vraiment correspondre à la vie des gens en fait. Je veux dire, on a envie que nos lieux soient des lieux de vie quotidienne »⁹. Certains espaces de sociabilités citadines ordinaires, longtemps situés à la marge ou exclus de l'espace théâtral, sont ainsi pleinement intégrés voire constitutifs des projets de reconfiguration des halls : café, restaurant, cuisine ouverte mais aussi librairies, salons, marchés de producteurs, etc. La nécessité d'ouvrir le hall à des usagers « non spectateurs » et « en dehors des temps de spectacles » est fréquemment invoquée.

On souhaite vraiment que ces bâtiments soient vraiment des lieux tournés vers la population et que les habitants puissent vraiment s'en emparer, pas qu'en venant voir des spectacles. Et on essaye

9 Entretien avec un responsable d'une scène nationale de l'Est de la France, propos recueillis par Kenza Goudjil, juin 2021 (Goudjil, 2021)

de créer également des instants en dehors des spectacles pour que les gens s’approprient vraiment les lieux. »¹⁰

La présentation du projet de transformation du parvis du TSQY illustre ce type d’enjeux :

Outre sa fonction artistique, comment [le théâtre] peut-il, d’un point de vue urbain et architectural être moins intimidant, plus « invitant », plus facile à s’approprier, y compris lorsque l’on n’est pas un spectateur ? Comment peut-il mieux prendre en compte son environnement immédiat et devenir un outil de connexion sociale au quotidien, y compris en dehors des temps de représentation ?¹¹

Le hall, dans son architecture et l’organisation de son espace s’apparente donc à un dispositif technique, politique et culturel, à la croisée des injonctions politiques envers le théâtre public et des convictions des professionnels de la culture. Il renvoie à la question du rôle de l’architecture dans la relation d’un lieu culturel aux publics. Or, pendant longtemps « l’espace de la médiation et de l’action culturelle était un impensé dans l’architecture des lieux »¹². Aussi, le soin apporté à l’aménagement de cet espace s’explique-t-il en partie par la place nouvelle donnée à la relation avec les publics et à l’importance croissante des enjeux de médiation culturelle au sein des institutions culturelles.

Convivialité, lieu de vie, hospitalité : de nouvelles valeurs pour penser les halls

10 Propos d’une chargée des publics d’une scène nationale, recueillis par Kenza Goudjil, juin 2021 (Goudjil, 2021)

11 Source : site de l’Association des scènes nationales.

12 Intervention de Matthias Tronqual, colloque 15 décembre 2021 – retranscription.

La volonté de faire du hall un espace de convivialité est révélatrice de la montée de certaines injonctions liées à la fabrique de la « ville conviviale » (Caillé et al., 2019) et plus généralement de l'importance croissante des valeurs du convivialisme dans la fabrique de l'espace public¹³. L'importance accordée aux espaces de convivialité des théâtres est mentionnée dans les cahiers des charges des scènes nationales (JO, 2017) :

Maison commune des artistes et des publics, maisons d'échanges culturels, de curiosité et de libres expression artistique, les scènes nationales doivent disposer d'un ensemble architectural repérable et accueillant accordant une égale importance : aux espaces de travail des équipes, aux espaces destinés au travail artistique (espaces de répétition et de vie pour les artistes), aux conditions de présentation des œuvres (visibilité, acoustique, salles de jauges modulables ou complémentaires, espaces adaptés aux arts visuels le cas échéant), aux lieux de convivialité pour le public (accueil, espaces de rencontre, de loisir, de restauration)¹⁴.

En 2014, un rapport de l'Inspection de la création artistique relevait un : « traitement des lieux d'accueil et de convivialité pour le public [...] globalement sous-estimé et trop peu travaillé au regard de l'évolution très rapide des comportements et des attentes de la population en matière de sortie et de pratiques culturelles, à l'heure notamment du tout numérique. »¹⁵ Dans les discours institutionnels, l'injonction à créer des lieux d'accueil plus conviviaux s'inscrit ainsi dans des enjeux de démocratisation culturelle et d'attractivité

13 Voir par exemple les réflexions développées dans *Transfigurer l'espace public avec des objets de convivialité*, note n°850 de l'Institut Paris Région, juin 2020.

14 JO de la République Française, 11 mai 2017, Cahier des missions et des charges relatifs au label « Scène Nationale »

15 Source : Ministère de la culture, *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant. Diagnostic de l'Inspection de la création artistique*, Avril 2014.

des équipements dans un contexte de transformations des pratiques culturelles. Cet argumentaire est repris au sein de nombreuses institutions culturelles, à l'image du TSQY :

Dans un contexte de profonde mutation des habitudes de sorties culturelles [] le projet se veut une réponse à la multiplication de l'offre culturelle et artistique à domicile, qui oblige désormais les lieux de production et de diffusion artistique dans leur ensemble [] à offrir des choses essentielles : le plaisir d'être ensemble et de s'y sentir chez soi.¹⁶

« S'y sentir chez soi » renvoie à deux concepts par ailleurs de plus en plus fréquemment mobilisés pour qualifier le théâtre et plus particulièrement leur hall ou espace d'accueil, parfois en complément voire en remplacement de la notion de « lieu d'accueil » : « lieu de vie » et « lieu d'hospitalité ».

La notion de « lieu de vie » s'est largement diffusée depuis quelques décennies, aussi bien dans les programmes architecturaux¹⁷ et les projets des professionnels de la culture¹⁸, que dans les discours institutionnels¹⁹ et médiatiques pour désigner les théâtres, et les halls en particulier. Elle est par exemple utilisée par l'architecte Nicole Condorcet pour évoquer le théâtre de Gennevilliers et le chantier de son espace d'accueil en 2008 : « Nous sommes donc “au programme” pour réfléchir au théâtre comme lieu de vie ouvert sur le

16 <https://www.scenes-nationales.fr/articles/le-tsqy-prepare-sa-mue>

17 Source : <https://www.concordet.fr/theatre-de-genevilliers/>

18 Des scènes nationales l'utilisent fréquemment, comme celle de Mâcon (<http://www.theatre-macon.com/2022-2023/le-theatre/le-lieu>) mais aussi beaucoup d'autres institutions culturelles (Nouvelle Comédie de Genève (<https://www.batidoc.ch/projet/comedie-de-geneve/864221>))

19 « Les lieux de culture doivent être des lieux de vie » (La Terrasse, entretien avec Cécile Mary, directrice du théâtre Paul Eluard à Choisy le Roi à Avignon 2016)

quartier ». Généralisée, cette conception est aujourd'hui largement partagée :

C'est l'idée que justement comme ces lieux sont assez impressionnants et tout ça, on se dit que ça serait pas mal si on en faisait [] des *lieux de vie*. Un lycéen, quand il a sa pause à midi [] ça pourrait être un lieu où il pourrait aller s'asseoir sur un canapé²⁰.

Associé à la notion de lieu de vie, c'est tout un champ sémantique qui évolue pour qualifier la fréquentation des équipements et l'accueil des publics, autour des notions d'habiter ou d'habitants. « *L'idée est vraiment de renouer avec Nanterre* », explique ainsi l'une des responsables du projet de transformation du théâtre des Amandiers : « *On a deux ans pour apprendre à se connaître. Parce que, quand on aura notre grand lieu, il faudra l'habiter ensemble* ». ²¹

Lieu d'hospitalité : le philosophe Jean-Louis Genard (2018) évoque la « montée en puissance du concept d'hospitalité sur différentes scènes, en particulier celles des “nouvelles” questions sociales, des sans-abri, des réfugiés, des Roms, des demandeurs d'asile... mais aussi dans des contextes plus “classiques” comme celui des politiques urbaines et de l'espace public ». Cette percée du concept se manifeste également sur la scène du théâtre public. Nombre d'acteurs culturels l'invoquent : « *Afin que [le théâtre] devienne le lieu de rassemblement dans la diversité, l'accueil et l'hospitalité seront des valeurs partagées et portées par toute l'équipe* » ²².

20 Entretien avec une chargée des publics d'une scène nationale de l'Est de la France, propos recueillis par Kenza Goudjil, juin 2021

21 Interview donnée dans *Enlarge Your Paris* : <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/aux-amandiers-a-nanterre-on-pense-le-theatre-comme-un-lieu-de-vie>

22 Christophe Rauck, directeur des Amandiers de Nanterre, cité dans *Enlarge Your Paris*, en 2022

L’une des institutions culturelles où le concept d’hospitalité a été le plus précocement mobilisé dans la configuration des usages du lieu est le Centquatre-Paris. Parce que cette expérience a constitué une référence dans le projet du hall de la MC93, il est intéressant de s’arrêter sur la théorisation proposée par Jean Bourbon²³, directeur des publics au sein de cette institution parisienne de 2010 à 2019, aujourd’hui expert auprès de nombreuses institutions culturelles. Dans son approche²⁴, l’hospitalité, qu’il distingue de l’accueil, se définit comme « la capacité d’un lieu d’accueillir n’importe qui ou n’importe quelle personne, passant, usagers, habitants [...] de rendre naturel le franchissement des frontières, des seuils du lieu ; de faire qu’une personne qui franchit ce seuil ne se sente pas “accueillie” mais se sente chez elle dans un espace qui est aussi le sien, auquel elle contribue, auquel elle participe à donner une dimension large ».

La pratique de l’hospitalité repose alors sur « les signes » renvoyés par l’institution culturelle dès le premier contact visuel et le seuil (simplicité, ouverture) et sur la « disponibilité » des espaces pour « faire place » à toutes sortes de pratiques et « pour que l’espace soit approprié, occupé, par n’importe qui ». « N’importe qui » renvoie à l’idée d’une incondicionalité de l’accueil renvoyant à une conception de l’hospitalité aujourd’hui généralisée mais aussi idéalisée (Genard, 2018). L’hospitalité s’ancre dans

23 Jean Bourbon, aujourd’hui expert indépendant a travaillé au sein de nombreuses institutions culturelles depuis le milieu des années 1990 (DRAC, théâtre de Chelles, Ferme du Buisson, Centquatre-Paris ; il est également intervenu dans le projet de la Nouvelle Comédie de Genève.

24 Les propos cités sont tirés d’une interview dans le cadre d’un podcast réalisé par l’OCIM et mis en ligne en 2021 : « Hospitalité, l’enjeu des lieux au cœur des territoires » : <https://podcasts.apple.com/us/podcast/hospitalit%C3%A9-lenjeu-des-lieux-au-c%C5%93ur-des-territoires/id1499319692?i=1000485935241>

la philosophie des droits culturels, car les « personnes qui entrent pour faire ce qu'elles ont à y faire, nous accueillent aussi dans leur univers et dans leurs pratiques » (Bourbon, 2021). Dans cette approche, la cohabitation de toutes sortes de pratiques personnelles et « spontanées » est la condition de réalisation d'un « espace commun ». En effet l'« intimité partagée » relève non seulement d'une mise en commun « des états de chacun » mais produit aussi un espace d'acceptation et de « non jugement de l'autre ».

Ces pratiques spontanées [...] faire la sieste, lire, danser, jongler, rire, fêter sont [...] à la fois intimes et publiques, [...] et parce qu'elles sont publiques, produisent un sentiment de lieu, qui, en écho, répond à l'intention de l'hospitalité. [...] À l'instant où je m'autorise à faire la sieste dans un espace public à côté de quelqu'un qui va danser, à côté de quelqu'un qui va boire quelque chose, qui va manger ou qui va jouer, finalement, il nous accepte dans sa sphère intime (Bourbon, 2021).

Le concept d'hospitalité est donc investi d'une signification politique : « Quand on dit “bienvenue chez vous”, on s'installe dans une posture d'égalité, de vraie égalité au service de la circulation du sens de l'échange et des expressions mutuelles qui produisent un terreau favorable à l'expression de chacun » (Bourbon, 2021).

Au-delà d'un positionnement théorique personnel, ces extraits renvoient à des représentations et des convictions partagées par de nombreux acteurs culturels cherchant à renouveler l'accueil au sein des institutions culturelles. Le Théâtre Public de Montreuil (dirigé par Pauline Bayle depuis 2022) est ainsi pensé comme un « lieu de vie » abritant librairie, restaurant ou encore marché artisanal ; mais également

comme un « espace bienveillant » (safe place) et « inclusif », ouvert aux « identités multiples de tou.tes »²⁵.

Une esthétique du « home »

Les halls apparaissent donc comme les traductions spatiales dans leur matérialité même de ces conceptions sociales et politiques, notamment à travers les esthétiques qui caractérisent la plupart des programmes d'aménagement récents. Designers et scénographes travaillent ainsi des ambiances « conviviales » par le jeu des couleurs, des matériaux ou de la lumière, en rupture avec des codes hérités, comme le montre la description des décors d'un espace d'accueil en projet au sein d'un théâtre de l'Est de la France :

Faire du théâtre un lieu de convivialité, [...] c'est en réflexion!
Il y a des décors qui ont été repensées, plein de trucs qui ont été réalisés en projet, avec des gros cubes, des décors qui reprennent des mots de la saison, des choses assez colorées qui permettent de trancher avec ce décor très... enfin, le gros théâtre à l'italienne quoi, avec le marbre tout ça²⁶.

Plusieurs exemples d'aménagements récents de halls comme celui de Points Communs à Cergy traduisent une esthétique de l'hospitalité à travers l'introduction par le designer Johan Brunel²⁷ de tapis, coussins, mobiliers en partie chinés en ressourcerie et dépareillés. Cette esthétique du « home » se retrouve également dans le nouvel espace

25 Voir *Charte pour l'inclusion, l'accessibilité et l'équité au TPM*. <https://theatrepublicmontreuil.com/>

26 Entretien avec une chargée des publics d'une scène nationale de l'Est de la France, juin 2021, propos recueillis par Kenza Goudjil

27 Il est intéressant de noter que Johan Brunel est le designer du hall de la MC93 quelques années plus tôt, traduisant la circulation des modèles et des acteurs dans l'aménagement de ces lieux.

d'accueil du théâtre éphémère des Amandiers réalisé par le scénographe Jean Lagarde²⁸.

L'aménagement des espaces d'accueil et des halls s'inscrit ainsi à la croisée de nombreux enjeux politiques et sociaux. Le processus de transformation du hall de la MC93 en est une illustration.

L'aménagement collaboratif du hall de la MC93 : traduire spatialement un projet culturel et politique

Le réaménagement du hall de la MC93 : repenser la place du théâtre dans la ville

Le projet de réaménagement du hall de la MC93 s'inscrit dans le chantier de rénovation du théâtre qui débute dès 2014/2015. Prévues dans le programme des travaux, la transformation du hall acquiert une importance centrale, car cet espace est considéré comme l'un des deux piliers, avec la programmation, du projet de la nouvelle directrice Hortense Archambault. Aussi, cette dernière obtient-elle une rallonge budgétaire conséquente auprès du ministère de la Culture pour le réaliser, et le soutien de l'entreprise Hermès, mécène principal du projet.

La construction de la MC93 est lancée²⁹ en 1977 à Bobigny par les architectes Valentin Fabre et Jean Perrottet. À son ouverture en 1980, la maison de la culture couvre 6000 m². Elle connaît plusieurs agrandissements successifs :

28 Voir l'interview d'Alain Lagarde pour balto médias dans laquelle il détaille cet espace conçu à la fois comme un espace domestique et d'ouverture sur la ville - <http://balto.media/visuel/image/dissection-dune-scenographie-par-alain-lagarde/>

29 La décision de construire une maison de la culture à Bobigny est prise en 1974, suite à la volonté du conseil général et de la municipalité communiste, dans le contexte de la politique de l'Etat de diffusion des maisons de la culture sur le territoire.

en 1990, une première transformation de l'espace scénique s'accompagne de l'agrandissement du hall et de la cafétéria à l'initiative d'Ariel Goldenberg, arrivé à la direction en 1989. Suivent d'autres chantiers d'extension des espaces techniques en 2000 et de mise aux normes en 2012, précédant le lancement d'un projet de transformation en 2013.

Loin d'être un cas isolé, ce projet s'inscrit dans le mouvement de modernisation des scènes nationales, infrastructures héritées de la période de la décentralisation culturelle, mais vieillissantes et inadaptées à certains besoins actuels. À Bobigny, l'architecte Vincent Brossy propose une transformation respectant à la fois l'héritage architectural de Fabre et Perrotet, mais dépassant le cahier des charges des tutelles. Dans l'esprit des projets d'aménagement culturels du milieu des années 2000, l'architecte conçoit un « projet de refondation totale pour créer un outil théâtral unique renouvelé » et « réconcilier la MC avec la ville » : « Réconcilier la MC avec Bobigny en pleine mutation demande d'ouvrir largement cet édifice fermé sur l'espace public, d'intégrer le tramway comme une composante d'accessibilité favorable, de faire exister la MC comme une nouvelle identité structurante du territoire de la Seine-Saint-Denis » (Brossy, 2017, p.6).

La proposition de Brossy insiste ainsi sur des volets « essentiels » qu'il juge négligés dans le programme technique : l'amélioration des qualités scéniques, la reconstitution d'une « identité architecturale et urbaine », le « décoincement des circulations pour retrouver efficacité et ergonomie », et surtout, la réactivation des « fonctions d'accueil du public » (op. cit. p. 4). Ainsi, outre les solutions techniques de mise aux normes et la restructuration d'un bâtiment transformé par une succession d'agrandissements sans cohérence, le projet porte particulièrement attention au réaménagement du hall : « Le hall réclamait un traitement d'ensemble acoustique en particulier, signe de sa difficulté à faire office d'accueil du public ».

Celui-ci est d'abord réaménagé le long du boulevard Lénine, ouvert sur l'espace extérieur par une façade vitrée : « À la place d'une façade totalement fermée qui longeait le boulevard apparaît désormais un espace de lumière [...] révélant le centre-ville rénové et le parc de l'Hôtel de Ville. » (op. cit., p. 7).

L'espace donnant sur la place Matoub et l'entrée principale du théâtre (le seuil) connaît également d'importantes transformations en lien avec de nouveaux usages : « [Le] hall [agrandi] devient non seulement l'accueil principal du public [...] mais aussi un lieu de médiation/diffusion de toutes les actions de la MC : vitrine lumineuse, lanterne de projection et d'information, restaurant permanent, lieu de rencontre. [...] Par le hall [...] la ville et le public retrouvent le contact [...] les espaces publics donnent une présence permanente et un véritable accueil » (op. cit.).

Le réaménagement du hall joue un rôle central dans la reconnexion du bâtiment à l'espace environnement, et son inscription dans la ville. Cette conception de l'espace du hall est en réalité le résultat d'une réflexion collective qui s'est déployée durant le chantier, entre 2015 et 2017, plus particulièrement voulue et imposée par la nouvelle équipe de direction, comme le rappelle Matthias Tronqual, qui explique la démarche :

En veillant patiemment à faire en sorte et à faire comprendre à l'architecte qui a rénové le lieu que cela ne serait sans doute pas un signe, pas un geste qu'il allait imposer, un geste fixe, mais que c'était à l'équipe et aux publics et aux habitants de construire ce lieu, à la fois dans la conception et aussi dans la réalisation³⁰.

30 Matthias Tronqual, op. cit. 2021.

Le hall, une nouvelle infrastructure pour un projet culturel : la Fabrique d'expériences

Lorsqu'elle arrive à la direction de la MC93 en 2015, Hortense Archambault met en œuvre un nouveau projet pour la maison de la culture qui repose sur deux « piliers » : la programmation artistique et la Fabrique d'expériences. Ce dispositif fondateur et structurant consiste en un projet global exprimant la vision militante du théâtre public et « populaire », acquise par la directrice au cours d'une carrière professionnelle l'ayant notamment amené à travailler pour plusieurs institutions culturelles et à co-diriger le festival d'Avignon durant 10 ans. La Fabrique d'expériences repose sur les valeurs de l'éducation populaire et la promotion des droits culturels³¹ afin d'ancrer le théâtre dans un territoire, « banlieue populaire et multiculturelle »³². Participation, engagement, émancipation, mais aussi hospitalité, sont les principes directeurs de ce dispositif qui met au centre l'idée de « relation » et de « commun ».

La Fabrique est portée par une équipe en partie renouvelée et restructurée autour des missions relatives aux liens avec le territoire, à la médiation et aux relations avec les publics et les habitants. L'arrivée de Matthias Tronqual à la direction du service du développement des publics, qui deviendra « service des projets avec les publics », joue un rôle déterminant³³

31 « Pensons les droits culturels comme étant la possibilité d'associer des personnes à la réflexion sur les missions et les enjeux d'un théâtre public, lesquels ne peuvent pas se résumer à sa programmation. Je conçois « la fabrique d'expériences » comme une mission majeure de la MC93 mais à côté de la programmation » Texte d'Hortense Archambault, 2016.

32 Dans un texte en ligne sur le site de la MC93, Hortense Archambault qualifie ainsi ce territoire. <https://www.mc93.com/>

33 Fort d'une expérience professionnelle dans différentes institutions culturelles (Jeu de Paume, Centre Pompidou, Centquatre), il œuvre tout au long de son parcours à la mise en place de dispositifs d'accueil et de médiation envers les publics (accueil du Jeu de Paume, Studio 13-16 au centre Pompidou).

dans la mise en œuvre de la Fabrique d'expériences, et plus particulièrement le projet de transformation du hall.

Dès 2015, pour l'équipe de direction de la MC93, le réaménagement du hall traduit spatialement les principes de la Fabrique d'expériences, incarnant à la fois l'espace et le cadre matériel d'un certain nombre de pratiques associées à la Fabrique. Ainsi, l'espace du hall n'est pas réduit à sa fonction d'espace « d'accueil » des publics et encore moins d'espace « d'attente », de « transition vers la salle de spectacle » ou de « préparation du spectateur » (Debouilh, 2012b). Il est conçu comme un espace aux dimensions et aux fonctions bien plus complexes puisqu'en tant qu'infrastructure, il matérialise une vision politique, philosophique et engagée du projet culturel et de la place du théâtre dans la ville : « Sas d'accessibilité des publics à la salle de spectacle, lieu d'hospitalité favorisant la mixité sociale et le métissage culturel, espace de porosité entre la ville et la création, le hall doit être un lieu de vie où se fabriquent au quotidien des expériences » (*Cahier de la MC93*, 2016).

Plus qu'un espace de passage, il est conçu comme un espace de maximisation des interactions sociales, de partages « d'expériences communes par des catégories différentes » (définition de la Fabrique d'expériences par Hortense Archambault, 2017) ; il est pensé comme un lieu d'urbanité, aux usages multiples. Il est enfin, conçu comme un espace *d'hospitalité* au-delà d'être un espace *d'accueil*, au sein d'une « Maison » :

« Accompagnant la Fabrique d'expériences qui est au cœur de la MC à parts égales avec la programmation des spectacles s'est associé un espace redessiné. Il s'agit du hall du théâtre devenu un "lieu des possibles" dont la définition des usages s'est faite avec les spectateurs et les habitants » (Hortense Archambault, dans Brossy, 2017).

Le projet du hall, un processus participatif

Entre mars 2016 et juin 2016, l'équipe de la MC93 réunit un « Comité du Hall » afin d'impliquer une diversité d'acteurs dans le processus de transformation : architecte, représentants de l'équipe de la MC93 ou de l'entreprise mécène échangent au cours de plusieurs réunions avec différentes catégories d'« usagers ». Matthias Tronqual revient sur les enjeux de ce processus participatif :

Aujourd'hui, dans l'idée de la démocratie culturelle, il y a l'idée qu'il faut faire avec, l'idée qu'il faut faire en partant des publics et des habitants. La première co-création à penser, c'est la façon dont on va les accueillir au sens propre et au sens figuré du terme. Comment on crée des espaces d'accueil qui sont eux-mêmes co-construits, ou a minima co-pensés par les habitants? Ça aurait été une gageure de se dire que l'un des deux pieds du projet de la MC93, la Fabrique d'expériences, à côté de la programmation, puisse être pensée – dans une volonté de co-construction de l'ensemble des dispositifs artistiques et culturels – sans que le hall même, le lieu lui-même, soit l'objet ou l'héritage d'une démarche qui ne prenne pas en compte cette co-construction » (Tronqual, colloque 2021).

La mise en œuvre de la cette démarche participative, l'une des rares à cette époque concernant l'aménagement intérieur d'une institution culturelle publique, implique une diversité d'acteurs du territoire. Matthias Tronqual commente ainsi les enjeux de la composition de ce comité d'usagers et sa diversité :

Pour que ce soit un lieu des possibles, il faut que ce soit un lieu qui soit imaginé et imaginable pour des publics qui viendraient, des habitants qui viendraient, comme des usagers qui ne le fréquentent pas. Et donc c'est de cette manière-là qu'on a co-construit ce

cahier des charges des usages du hall. [...] On a développé un certain nombre de réunions avec des usagers, des non-usagers, des professionnels, une partie de l'équipe de la MC93, d'autres personnes intervenantes... intergénérationnel, avec des profils sociaux et culturels différents pour essayer de réfléchir à quoi devrait correspondre ce lieu. (Tronqual, op.cit. 2021)

Le « comité des usagers » comprend une délégation du personnel de la MC93 et sa directrice, un représentant de l'entreprise Hermès, l'architecte et le designer du hall, deux lycéennes en atelier théâtre, une éducatrice, un éducateur de Bobigny, des spectateurs « compagnons », une bibliothécaire, une comédienne, la libraire de la ville et une professeure de théâtre. Dans le récit d'un repas réunissant les participants du comité en 2016, publié dans les *Cahiers de la MC93*, sont donnés les détails suivants, censés refléter la diversité de l'assemblée : « on note un piercing, des tatouages, une magnifique coloration blond platine et des couleurs de peaux offrant un nuancier d'une richesse certes relative mais déjà réconfortante »³⁴. Si la composition du comité présente une certaine diversité, elle n'est pas totalement représentative de la sociologie du territoire. Elle puise dans des profils de personnes proches du théâtre, ou dans les catégories qui composeront les futurs « partenaires issus du champ social » du théâtre. Ces participants ont néanmoins pu prendre pleinement part aux décisions concernant l'aménagement et les usages futurs de cet espace.

Par ailleurs, la restitution des discussions laisse entrevoir la diversité des sujets abordés et le caractère informel, libre et spontané des échanges :

³⁴ Repas du 26 juin 2016. Compte rendu publié dans le Cahier de la MC. En ligne sur le site de la MC93.

La question de laisser la MC93 éclairée de nuit achoppe sur les contre-arguments écologiques : on envisage une plus modeste veilleuse. Les lycéennes sont pour des lieux de répétition qui puissent être vus de l'extérieur : pourquoi pas ? La question des horaires d'ouverture variables requiert un moyen de signalisation clair : on penche pour un code couleur sur la façade de la MC93. L'architecte n'a pas d'objection. [...] Tout le monde déplore l'absence d'un bar-restaurant correct dans le centre-ville. Pourquoi pas le futur café de la MC93 ? Cuisine du monde et ouverture toute l'après-midi [...] De déco, à proprement parler, il n'a été fait aucune mention pour l'instant : comme en famille, on est là pour traiter une question et ça part dans tous les sens.

Si l'initiative a fait l'objet d'une publicisation importante, montrant la volonté d'en faire une expérience exemplaire³⁵, elle a aussi été un « espace de négociation » et un « parlement » (Matthias Tronqual, 2021). Les différents participants (usagers) ont ainsi pris part aux discussions collectives contribuant à définir avec les experts et les professionnels (architecte, designer) certains principes d'aménagement synthétisés dans un cahier des charges collectif (encadré 1) : modularité des espaces pour des usages multiples, ouverture en dehors des heures des spectacles, création d'un restaurant, ou encore choix du mobilier.

³⁵ Photographies, reportage, restitution de certains ateliers et cahier des charges ont été publiés sur le site de la MC93 dès 2016.

**Les réflexions au sein du comité de pilotage
des usages du hall ont fait apparaître 3 enjeux :**

1. La porosité de la MC93 avec la ville et son territoire. L'objectif ici est de sortir de l'enfermement du lieu sur lui-même, accentué notamment par les différentes rénovations du bâtiment et les évolutions urbaines alentour.
2. L'accueil des spectateurs avant et après le spectacle. Il s'agit de penser la façon dont les spectateurs peuvent prendre le temps de recevoir les propositions artistiques et de les partager avec les autres spectateurs.
3. La capacité de la MC93 à tisser des liens avec la ville et les habitants, à construire avec eux une relation régulière et à accueillir leurs propositions artistiques et culturelles aux côtés de celles, développées par la MC93 au sein du hall. De façon générale, le hall de la MC93 doit proposer des activités et un rythme de vie en complémentarité avec les autres lieux et institutions de Bobigny afin de créer un réseau culturel pour les usagers.

Toutes ces fonctions doivent s'entrelacer, se répondre et se coordonner, pour donner aux usagers une vision claire et lisible de l'activité du hall et de ses missions. C'est pourquoi il est essentiel d'insérer ces activités au sein d'un rythme de vie.

« Synthèse du cahier des charges des usages du hall ».

Source : Carnet de la MC93 N°3 <https://www.mc93.com/saison/le-hall-de-la-mc93-0>

Le réaménagement a impliqué des professionnels du territoire. Le mobilier conçu par le designer à partir du cahier des charges collectif a été réalisé avec l'atelier des décors de la MC93, un artisan-charpentier, des élèves apprentis des Compagnons du devoir³⁶ avec la participation de l'entreprise Hermès, des acteurs implantés localement.

Le soin apporté au mobilier traduit la volonté d'introduire modularité, chaleur et confort, tout en matérialisant les idées d'hospitalité et de métissage culturel. En effet, afin que chacun se sente « à sa place » comme « chez soi », le designer a conçu un mobilier variant les formes d'assise et les motifs des tissus en écho à la diversité des cultures présentes sur le territoire. Pour l'équipe de la MC93, le processus collaboratif de conception et de réalisation du hall rejoint l'une des missions essentielles des scènes nationales, la considération permanente portée à un territoire et à sa population dans toutes leurs composantes particulières³⁷. L'enjeu pour la nouvelle direction était d'engager aussi bien l'équipe que des usagers, spectateurs ou non, dans la construction du projet de l'établissement.

Le hall comme espace vécu

Des effets sur le travail des équipes

L'intégration d'usages multiples au sein d'un espace d'accueil repensé a des effets multiples sur le fonctionnement d'une institution culturelle. Elle conduit non seulement à une réorganisation des tâches ou des postes au sein des équipes, mais peut aussi entraîner d'autres conséquences :

36 Association ouvrière de formation à différents métiers de l'artisanat, dans un esprit de compagnonnage, c'est-à-dire de solidarité, d'entraide et de transmission. <https://compagnons-du-devoir.com/>

37 Cahier des charges des scènes nationales 2011 ; source : Association des scènes nationales.

décentremments, changement de posture ou émergence de compétences nouvelles.

À Bobigny, le réaménagement du hall n'a pas seulement conduit à un réagencement matériel ; il a aussi eu un impact sur la transformation du fonctionnement de l'équipe et la structuration des différents services. Les services en charge des relations avec les publics et les habitants ont été réorganisés car l'existence d'un espace matériel a modifié les possibilités de développement d'actions de médiation. Matthias Tronqual souligne à ce sujet que la « volonté d'action avec les habitants se heurte aux types d'espace de porosité qu'on a avec eux [...] L'outil architectural conditionne plus que grandement l'action de l'équipe pour développer son projet culturel » (op. cit. 2021).

L'un des effets de l'ouverture du hall a notamment été le recentrement des projets artistiques et culturels au sein de la « Maison » après des mois d'actions hors les murs durant le chantier de rénovation du bâtiment. Plus que d'autres scènes nationales, la MC93 privilégie désormais la localisation des projets au sein de son nouvel espace plutôt que de les déployer hors les murs. Suite à la réouverture du bâtiment, ce dernier – et notamment l'infrastructure du hall – est devenu si central dans l'action des équipes, que de nouveaux questionnements ont pu surgir sur les échelles et les modalités de l'ancrage de la MC93 sur son territoire³⁸.

L'ouverture du hall en journée a également imposé de reconsidérer les rythmes de l'institution et de réorganiser certaines répartitions des temps de travail. Par ailleurs, l'invention d'un lieu d'hospitalité a mis en lumière le besoin de compétences nouvelles. Selon l'équipe en charge des publics, l'ouverture du hall à de nouveaux usagers, parfois peu familiers du théâtre, a rendu indispensable la présence

38 Certains partenaires ont pu souligner à regret ce recentrement des actions dans les murs du théâtre (entretiens menés dans le cadre de la recherche-action, 2019).

permanente d’un agent d’accueil³⁹, dont le rôle n’est ni celui d’un agent de la sécurité, ni celui d’un personnel de la billetterie. La réflexion menée à Bobigny a conduit à la création d’un poste d’agent d’accueil conçu comme « hôte » ou « guide », voire « ambassadeur » du lieu.

Le processus participatif impliquant le comité des usagers dans la réalisation du projet a plus largement entraîné des réflexions sur les rôles de chacun, et plus particulièrement les rapports entre l’équipe de la scène nationale et les habitants ou usagers, impliqués dans le processus. Matthias Tronqual analyse les effets du processus en ces termes :

Ça nous a poussé nous-mêmes dans nos retranchements sur nos fameuses missions. En quoi ce hall peut-il générer un espace de rencontre citoyen et en quoi cet espace de rencontre citoyen rencontre nos missions de service culturel ? [...] Se jouait au sein de la conception et de la construction des usages du lieu de vie, du rythme de vie, l’idée qu’on allait construire – mettre en conscience – les véritables frontières de notre action. Là où on pouvait aller et là où on se disait que nos missions s’arrêtaient.

Construire des projets avec la participation de différents acteurs conduit à des décentrement, des déplacements de souveraineté, voire des renversements de postures, analysés par la littérature sur les projets culturels participatifs. (Barbe, Sevin, 2017).

Ces mutations des halls de théâtre en « lieu de vie ou d’hospitalité » et leurs éventuels effets sur les pratiques professionnelles suscitent-elles des remises en question au sein même des équipes ? Les entretiens avec les équipes de la MC93 ont révélé une forte adhésion au projet et une implication quasi militante des professionnels. Les propos d’une chargée

39 Entretien avec Matthias Tronqual, 2019.

des relations avec les publics d'une scène nationale de l'Est de la France traduisent cependant l'hétérogénéité des situations :

Typiquement avec ce type de projet « ouvrir le lieu », même le lieu physique, etc. Ben... y'a un moment, on reste un théâtre en fait. [...] En faire des lieux de vie machin, pourquoi pas, tu vois, mais si tu veux vraiment bosser dans ce genre de truc, ben faut aller bosser dans un tiers-lieu culturel en fait, parce que c'est des lieux qui ont été pensés et créés pour ça à la base, qui sont d'une autre génération... Et nous des fois je trouve qu'on mélange un peu tout. (Propos recueillis par Kenza Goudjil, juin 2021)

Le projet de réaménagement du hall de la MC93 a eu des effets sur les interactions professionnelles au sein du théâtre, et sur les relations de l'ensemble des équipes avec les habitants et les publics. Mais comment ces derniers perçoivent-ils cet espace ?

Le hall de la MC93 : accueillant pour les usagers ? usages et appropriations

Interrogées dans le cadre d'un atelier participatif consacré aux critères d'évaluation de l'empreinte civique, des personnes ont pu évoquer leur relation au théâtre et s'exprimer sur ce qui, selon elle, faisait du hall de la MC93, un lieu d'hospitalité⁴⁰. Ces personnes sont pour la plupart des « habitués » du théâtre, attachées à la MC, et qui se sont ainsi approprié le lieu depuis plus ou moins longtemps au moment de l'enquête.

Dans leurs discours, le hall apparaît comme un espace spacieux, accessible et lumineux, des qualités qui le rendent particulièrement accueillant et hospitalier.

40 Ces ateliers participatifs réunissant 12 personnes, ont été organisés dans le cadre de la recherche action au cours de l'année 2021.

Le lieu a changé, y a eu les baies vitrées, le hall avec ces fauteuils, la matérialité ça compte dans l'hospitalité.

L'hospitalité, oui, on la ressent [...] voir à l'intérieur quand j'arrive en raison des baies vitrées c'est un moment important ; il y a une certaine élégance quand on rentre... Le hall, il est vaste, ça donne de la place aux gens, c'est toujours fluide et tout devient simple.

Pour l'hospitalité, moi je veux répondre sur l'espace architectural ; avant le travail de rénovation on avait un bâtiment d'aspect massif voire rébarbatif, en béton, qui laissait pas entrer la lumière à flot... ça donnait pas envie... Mais un designer a fait l'ameublement, le restaurant est ouvert sur la ville ; franchement, je peux dire « c'est mon théâtre », je m'y sens bien.

Si le hall est un espace facile d'accès pour ces usagers, le fait de pouvoir franchir d'autres frontières symboliques à l'intérieur du bâtiment joue également dans l'appropriation du théâtre et le sentiment d'être pleinement accueilli.

Je parlerais aussi de l'hospitalité à un autre endroit : dans les bureaux ; pour la première fois, y a pas longtemps, j'ai passé les frontières, j'étais dans le hall, puis les salles, et j'ai poussé la porte des bureaux où les gens travaillent, pour moi l'hospitalité elle est aussi là.

L'expérience qui m'a marquée : un groupe de mamans du centre social que j'avais accompagnées dans un projet [...] Au départ, elles disaient « on est timide », « on veut pas se produire ». M. nous a fait visiter l'espace du théâtre et on s'est senti bien...

Ainsi, la découverte, lors de visites du bâtiment ou à l'occasion de projets, des coulisses, des bureaux ou encore des loges, généralement inaccessibles aux publics, génère un sentiment d'appropriation. Certains s'y sentent alors comme « chez eux » :

J'ai découvert en premier le hall, puis les salles ; depuis que je suis au Conseil des Jeunes en 2019, j'ai aussi découvert les bureaux, à l'étage, ils sont grands et nombreux. Nous en tant que conseil des jeunes on a accès à une loge. Cet endroit est très important pour moi, c'est ma deuxième chambre. Par exemple, on a fait un reportage sur le projet avec un artiste ; on avait tourné entre 9 et 13 h ; j'étais crevé, eh bien, j'y ai dormi, comme dans ma chambre !

Enfin, dans les propos des enquêtés, l'hospitalité n'est, à l'évidence, pas qu'une question d'accessibilité et d'infrastructure matérielle ; elle se construit dans l'attention portée aux personnes extérieures, (« l'écoute, la capacité d'accueil, la chaleur ») et dans les pratiques d'accueil de l'équipe : « L'hospitalité à la MC, c'est surtout une équipe [...] disponible et qui peut accompagner ». Le rôle des agents d'accueil est particulièrement souligné :

« Moi quand j'arrive, je ne connais pas les gens qui sont là, mais c'est M. qui est là et on passe toujours 15 minutes à parler... Elle et l'équipe, ils ont la capacité d'accueillir, de construire du lien...

L'accessibilité réside dans le franchissement des seuils matériels du théâtre, mais aussi dans la possibilité d'interagir « avec simplicité » avec des équipes professionnelles et des acteurs culturels parfois perçus comme distants. Ainsi, plusieurs participants relèvent le caractère direct (« simple ») des relations avec l'équipe, et particulièrement la direction du théâtre. Un enseignant qui mène depuis quelques années des projets avec la MC93 raconte avec ferveur sa première entrevue avec la directrice :

La première fois que je l'ai rencontrée, elle m'a écouté, simplement, j'ai été touchée par sa confiance, c'est aussi ça l'hospitalité.

Ces quelques éléments soulèvent la question du « savoir-faire » de l'accueil des publics au sein des institutions culturelles, souvent jugé « paradoxal », entre volonté d'ouverture et difficiles mises en pratique d'un accueil inconditionnel (Montoya et alii, 2015). Ce que révèlent ces extraits, c'est aussi que l'hospitalité se construit avant tout dans le lien social et les interactions entre les équipes des théâtres et les usagers, même si l'infrastructure matérielle joue également un rôle. À la MC93, le hall et son réaménagement ont incarné à la fois un cadre et une condition de l'accueil et de l'appropriation du théâtre. Matthias Tronqual relève :

Le hall a généré un certain nombre d'usages mais ce qui est intéressant c'est qu'il a intuité un certain nombre d'autres usages qui, à l'ouverture, nous ont permis de comprendre que ce hall était un véritable espace de porosité entre l'espace de création et la ville ; et qu'il a sans doute joué très fortement dans l'idée que certains relais, certains acteurs, certaines personnes puissent se dire qu'il était possible de franchir cette porte et de pouvoir même imaginer un projet ! C'est sans doute à travers cette métaphore du hall qu'on a réussi à construire cet espace de rencontre entre les publics et les artistes, et de repousser l'imaginaire de ces rencontres bien au-delà de nos missions préalables.

Cinq années après son réaménagement, quel genre d'espace est le hall de la MC93 ? Peut-on dire qu'il remplit les fonctions qui lui étaient assignées par les initiateurs du projet et le comité des usagers ? Quels sont les usages de cet espace ? L'observation⁴¹ a permis de dégager quelques éléments. Dans le cas de la MC93, le hall est à la fois un sas, un espace intermédiaire, une microcentralité, et un espace d'accueil.

L'observation permet d'abord de mettre en évidence la cohabitation de pratiques diverses, faisant de cet espace un

41 Voir introduction, méthodologie.

ensemble de micro-espaces différemment investis, et sans cesse changeants, en raison de la modularité des espaces et selon les dynamiques de fréquentation : restaurant, librairie, espace salon, lieu de performances artistique, etc. L'ambiance peut être différente selon les moments de la journée ou les modes d'occupation. Le restaurant y occupe une place importante, centrale, et bruisse de manière continue. Généralement bondé au moment du déjeuner ou avant les spectacles, il est aussi un espace de rencontres entre différentes catégories de personnes tout au long de la journée. Artistes, lycéens et étudiants y côtoient les équipes du théâtre, des acteurs associatifs ou des citoyens de passage. Repos, conversations, usages du téléphone ou travail sur un ordinateur, sont quelques-unes des pratiques ordinaires des usagers de cet espace. Et pour certains habitués et « militants », cet espace est devenu un espace de sociabilité ordinaire, presque du quotidien.

Ouvert à des usages multiples, le hall n'est cependant pas un lieu où l'hospitalité est inconditionnelle (au sens où l'entend Bourbon, voir plus haut). Le lieu demeure régi par des règles : horaires d'ouverture, surveillance, présence de vigile, contrôle des entrées et des sorties à certaines heures⁴². Par ailleurs, on ne peut pas dire que le lieu soit vraiment devenu un lieu de « quartier », les interactions avec le voisinage restant limitées, et le parvis demeurant faiblement investi. Les prix de la carte du restaurant constituent un facteur limitant la venue au restaurant de certaines catégories d'habitants. Les différents modes d'appropriation du lieu sont organisés et régulés : inscription sur un planning des groupes demandant l'utilisation de cet espace, planification des rencontres, des ateliers, etc. Aussi, la cohabitation entre différentes catégories d'usagers ou la coexistence de différents types de pratiques

42 Au moment des enquêtes et des observations effectuées dans le cadre de la recherche-action.

s'avèrent-elles parfois difficiles (bruit, flux, mouvements...). L'hybridation entre une scène artistique, un espace de loisir et de restauration ou encore de déambulation ou d'attente ne se produit pas sans tensions.

Conclusion

Laisser la place à des pratiques « spontanées », qui sont celles des habitants, faire place à toutes les identités, organiser les espaces de la participation, tous ces enjeux se retrouvent dans les conceptions des espaces d'accueil des théâtres, et les projets d'aménagement des halls. Cet espace est donc devenu central dans les manières de penser l'espace théâtral contemporain, entre injonctions politiques et convictions des acteurs culturels. À travers ces projets il s'agit aussi de repenser l'infrastructure culturelle comme un laboratoire où s'expérimentent de nouvelles interactions sociales, et diverses manières de participer à la vie de la cité.

Repenser l'accueil en termes d'hospitalité et le lieu culturel comme un « espace commun » opère un changement de paradigme : à celui de la démocratisation culturelle semble se substituer celui de la démocratie et des droits culturels. Le hall est le lieu qui concentre les enjeux de l'hospitalité comme une nouvelle utopie urbaine.

Le hall est investi de multiples usages : lieu de sociabilités adolescentes, lieu de détente, lieu pour manger, se reposer, performer... On peut donc observer l'émergence d'une microcentralité dans la ville, au-delà d'une fonction de lieu « intermédiaire » entre un dedans et un dehors, des salles de spectacles et la ville. Se pose alors la question de la définition d'un tel espace : public par la multiplicité des usages possibles, le hall de la MC93 n'est cependant pas devenu le « lieu de tous les possibles ». Il demeure un espace contrôlé, régulé et organisé par les équipes du théâtre, même si les initiatives habitantes y trouvent une place. La réalisation d'une telle

infrastructure pose la question de la liberté laissée aux accueillis et de l'inconditionnalité de l'hospitalité imaginée par ses concepteurs, qui se heurte « aux conditions qu'imposent la coexistence et la cohabitation dans la durée » (Genard, 2018).

Une observation des halls sur un temps long permettrait de développer la réflexion sur le type d'appropriation et d'interactions sociales qui s'y jouent. L'observation de la réalité des pratiques quotidiennes qui se déploient dans le hall constituerait alors une modalité intéressante d'évaluation de l'empreinte civique des théâtres.

Bibliographie

ASTIER, Aude, LENNE, Lise, RHETY, Marion, 2010. « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », *Agôn*, <https://doi.org/10.4000/agon.1214>

BARBE, Noël, SEVIN, Jean-Christophe, 2017. « Curateur ou traducteur? Exposer le patrimoine culturel immatériel en Alsace Bossue », *In Situ* [En ligne], 33 .

BOURGES, Nathalie, FOURQUET-COURBET, Marie-Pierre, 2017. « Le rôle des interstices dans l'appropriation des équipements culturels par les habitants », *Culture & Musées*, 30 .

BROSSY, Vincent, 2017. *Le projet de la MC93*. Livret du projet.

CAILLE, Alain, CHANIAL, Philippe, FIXOT Anne-Marie, MARCHAL, Hervé, 2019, « La possibilité d'une ville conviviale », *Les Cahiers du Mauss*, n° 54.

CALBERAC, Yann, 2022. « Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales ». Géopoint 2022 : Tous habitants? juin 2022, Amiens, France. <https://shs.hal.science/halshs-03821976/document>

CHOLLET, Jean, FREYDEMONT Marcel, 2005. *Fabre et Perrottet, Architectes de théâtre*, Paris, Éditions Norma.

COLINET, Elodie, 2009. *Halls d'entrée de bibliothèques : entre seuil et accueil*, Mémoire d'étude dirigé par Marie France Peyrelong, ENSSIB.

DUBOUILH, Sandrine, 2012 a. *Une Architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*, Paris, Éditions AS.

DUBOUILH, Sandrine, 2012 b. « L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public », *Agôn* [En ligne], 5

FABRE, Xavier, 2017. « La place des théâtres », *Études théâtrales*, 2017/2, n° 67, p. 127-133.

GENARD, Jean-Louis, 2018. « Pourquoi l'hospitalité? », Dossier *HospitalitéS. L'urgence politique et l'appauvrissement des concepts*, *SociologieS* [En ligne] <http://journals.openedition.org/sociologies/6918>

GERMES, Méлина, 2006. « Vivre Bordeaux par le théâtre : des événements et des lieux dans la ville », *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest. Sud-Ouest européen*, 22, p. 115-126

GUILLOT, Catherine, 2004. « L'architecte de théâtre », *Double jeu*, 2, p. 29-38

MONTOYA, Nathalie, SONNETTE, Marie, FUGIER, Pascal, 2015. « L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels », *Culture & Musées*, 26, p. 47-71

FREYDEFONT, Marcel, 2006. « Salles à l'euro péenne », *Études théâtrales*, 37, p. 69-77

KLINENBERG, Eric, 2018. *Palaces for the people : How social infrastructure can help fight inequality, polarization, and the decline of civic life*. London : Penguin.

LATHAM, Alan, LAYTON, Jack, 2019. « Social infrastructure and the public life of cities: Studying urban sociality and public spaces », *Geography Compass*, 13:e12444, <https://doi.org/10.1111/gec3.12444>

OLDENBURG, Ray, 2000. *Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the "Great Good Places" at the Heart of Our Communities*, New York, Marlowe & Company.

OLDENBURG, Ray, 1989. *The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*, Boston, Da Capo Press.

SIBERTIN-BLANC, Mariette, 2021. « Action culturelle, transformations urbaines et développement territorial. Vers une relation renouvelée ? » *Belveder*, 9. https://revue-belveder.org/index.php/category/belveder_n_9/

VAN DEN BERG, Klaus, 1991. « The Geometry of Culture. Urban Space and Theatre Buildings in Twentieth-Century Berlin », *Theater Research International*, vol. 16. Issue 1, p. 1-17

VAN MELIK Rianne, MERRY Michael S, 2021. "Retooling the public library as social infrastructure: a Dutch illustration", *Social & Cultural Geography*, DOI : 10.1080/14649365.2021.1965195

**Blida (en Algérie) : l'art public urbain
en contexte contraint.
De l'informalité à l'institutionnalisation**

Gaëlle HEMEURY,
Université de Tours,



Figure 1. *Ensemble nous tenons, divisés nous tombons*, Blida, 2019,
© Gaëlle Hemeury.

Située à 50 kilomètres au sud-ouest de la capitale algérienne, dans l'ombre du rayonnement culturel algérois, la ville de Blida se caractérise à la fois par la rareté des équipements culturels, un riche héritage artistique et intellectuel et l'émergence récente d'événements culturels participatifs informels. En effet, au cours du printemps 2019, alors que les manifestations du *Hirak*¹ se poursuivent, sont organisés deux événements artistiques dans la ville : *L'Art est public* et *Nursum Blédi*. *L'Art est public*, tout d'abord, est un événement né à Béjaïa en 2017 et diffusé à l'échelle nationale en 2019 lors de sa 2^e édition². A Blida, cette seconde édition rassemble, des artistes professionnels et amateurs qui réalisent des fresques murales et animent des ateliers avec les habitants durant trois jours dans un quartier populaire. De manière concomitante, le collectif artistique local *Mosaïque* organise l'opération d'art public *Nursum Blédi* (« *Dessignons notre pays* »). Réunissant artistes locaux, professionnels et amateurs, le collectif investit l'avenue populaire Chahid Bourri Toufik sur un mode similaire à *L'Art est public* afin de réaliser des fresques murales avec le concours d'habitants.

Ces deux événements participatifs informels d'art public, que l'on peut considérer comme un « art du dehors » (Zask, 2003), illustrent plusieurs phénomènes : d'une part, dans une subtile oscillation entre geste esthétique et discours politique, ils traduisent le pouvoir de l'art public informel (Vaslin, 2021) à créer des « communs », notion que nous pouvons définir ici comme une ressource créée, gérée et partagée collectivement (Auclair, Poulot et Hertzog, 2017) (fig.1).

D'autre part, à travers la réalisation de fresques sans autorisation officielle, ces événements mettent en lumière

1 *Hirak*, ce terme signifie « mouvement » en arabe et désigne les manifestations pacifiques organisées durant l'année 2019 contre le 5^e mandat de l'ancien président et après son retrait contre le malaise sociétal en Algérie.

2 À ce jour, l'organisation de cet événement est à l'arrêt.

la difficulté d'investir l'espace public – qui peut se définir comme un espace d'interaction (Goffman, 1974) labile dans la langue, l'espace et le temps (Dris, 2002) et « qui n'est pas privé » (Paquot, 2009).

Enfin, ces deux événements révèlent la complexité des processus de création artistique en contexte contraint, particulièrement illustrée par l'art public urbain en Algérie. La notion de contexte contraint renvoie à un espace politique dans lequel la liberté d'expression est encadrée en raison des injonctions juridiques qui pèsent sur l'art public. Cette notion renvoie aussi à un espace au sein duquel des carences urbaines et culturelles sont perceptibles (Guinard, 2014). Ces carences en termes administratifs et/ou d'infrastructures mettent ainsi en lumière l'inaction des politiques de l'État dans certains domaines. Toutefois, bien qu'interdit par la loi³, l'art public est toléré par les autorités algériennes.

Ce chapitre analyse en quoi, dans un tel contexte, l'art public produit des espaces qui peuvent apparaître comme des « communs ». Il montre notamment en quoi l'espace public investi devient un espace d'interaction entre savoir, savoir-faire et savoir-être, qui (re)produit du territoire. Il montre que l'art public peut s'apparenter à une modalité de requalification urbaine (Lydon, 2011), dans la mesure où des espaces délaissés (re)deviennent fréquentés, et même un outil de réhabilitation citoyenne (Chardel, 2015), lorsque les habitants se réapproprient leur quartier à travers leur capacité d'action artistique. Enfin, cette contribution évoque

3 Code pénal – livre quatrième les contraventions et leur sanction – section 5 contraventions relatives aux biens – Art 450 (loi n°82-04 du 13 janvier 1982) : « Sont punis d'une amende de 100 à 500 DA et peuvent l'être, en outre de l'emprisonnement pendant dix jours au plus, ceux qui sans autorisation de l'administration, effectuent, par quelques procédés que ce soit, des inscriptions, tracent des signes ou dessins sur un bien meuble ou immeuble du domaine de l'État, des collectivités locales ou sur un bien se trouvant sur ce domaine. »

le passage d'initiatives informelles à l'institutionnalisation de certaines pratiques autour d'une école d'art conçue comme indépendante vis-à-vis de la culture officielle d'État (Laggoune Aklouche, 2020).

Dès lors, à travers l'analyse du cas blidéen, ce chapitre a pour ambition de questionner le pouvoir de l'art public (Baqué, 2014) – en l'occurrence, des fresques murales – en contexte contraint. Il analyse ses effets sur les logiques sociospatiales, de même que le processus ayant conduit à la naissance d'un lieu artistique formel et indépendant.

Cette étude s'inscrit à la croisée de la géographie de l'art, de la géographie culturelle, sociale et urbaine, dans la continuité de travaux portant sur les relations entre art et ville (Vivant, 2009; Lemoine, 2012; Grésillon, 2014; Guinard, 2014; Lehec, 2020; Vaslin, 2020). Elle questionne les possibilités de l'art public (Baqué, 2014) au prisme de la société civile (Bonnefoy et Catusse, 2013).

Depuis les révolutions arabes de 2011, l'échelle d'étude tend à se déplacer de la macro vers la micro pour se concentrer sur les dynamiques populaires et citadines. Cette étude s'appuie sur 15 entretiens semi-directifs, 6 parcours commentés⁴ et des temps d'observation flottante réalisés à l'automne 2019 et au printemps 2022, auprès d'artistes, de participants et d'acteurs culturels de Blida.

Ce chapitre débute tout d'abord par le rappel du contexte contraint blidéen, où l'art public informel fait l'objet d'une certaine tolérance. Il développe ensuite les processus par lesquels certaines pratiques artistiques collectives dans l'espace public permettent de co-construire des « communs » et de produire de nouvelles urbanités (Levy et Lussault,

4 Le parcours commenté est une méthode d'enquête employée en sciences humaines et sociales notamment pour étudier l'espace public. Cette méthode consiste à réaliser un parcours - qui intervient comme contexte et comme sujet d'étude - avec le sujet interrogé qui, dans le contexte d'étude, libère sa parole.

2013). Il analyse enfin les modalités d'institutionnalisation de certaines de ces pratiques et leur inscription matérielle dans l'espace (Cordonnier, 2012) à travers la création d'une école d'art. Le texte conclut sur l'idée que cette école, indépendante de l'État, incarne une autre forme d'expression de la notion de « commun » en contexte contraint.

L'art(iste) contraint : Blida une ville où l'art informel est toléré ?

Une ville sans équipement culturel efficient



Figure 2.1. Carte de l'Algérie. Source : universalis.fr.

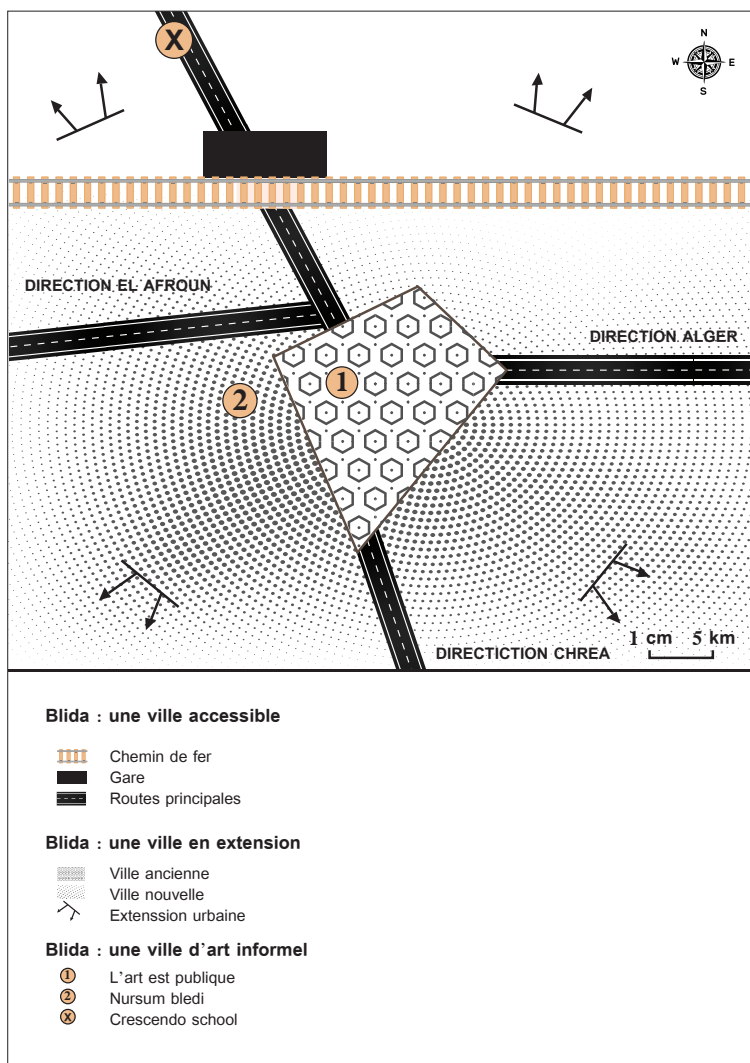


Figure 2.2. Carte schématisée de Blida.
Croquis de Gaëlle Hemeury.

Située à 50 kilomètres au sud-ouest de la capitale algérienne, Blida est une ville de 176 700 habitants⁵ (fig. 2.1,

5 Selon le recensement de 2014.

2.2). Les lieux culturels et les galeries d'art sont inexistantes dans cette ville secondaire. Seules la Direction de la culture de la Wilaya de Blida et la Direction de la jeunesse et des sports organisent depuis plusieurs années quelques événements, notamment au sein de la Maison de la Culture (expositions et rencontres littéraires). Il s'agit d'une offre culturelle officielle, qui émane directement de la politique culturelle de l'État, laquelle est qualifiée de « limitée, encadrée et nationaliste » par la chercheuse et critique d'art algérienne Nadira Laggoune-Akkouche (2020). Les propositions artistiques sont en effet choisies pour leur caractère traditionnel (folklorique) et les artistes pour leur posture consensuelle et distante de la politique.

Un dynamisme artistique hérité

Située dans l'ombre du rayonnement culturel algérois et caractérisée par l'absence d'équipements culturels, la ville de Blida se distingue toutefois par un important héritage intellectuel et artistique. Il s'agit en effet d'une ville de résidence – en raison de son calme malgré sa proximité avec la capitale – pour de nombreuses personnalités intellectuelles (parmi lesquels Franz Fanon⁶) ou d'artistes de renoms tels que Baya⁷ et Denis Martinez (ancien professeur aux Beaux-Arts d'Alger et artiste plasticien de renom) pour ne citer qu'eux.

Ces artistes et intellectuels ont joué un rôle dans le développement de certaines pratiques artistiques et l'organisation, de longue date, d'événements artistiques

6 Franz Fanon (1925-1961) est un psychiatre et auteur anticolonialiste de renom. Impliqué dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, il a séjourné et travaillé à Blida entre 1953 et 1957.

7 Baya, de son vrai nom Fatma Haddad (1931-1998) est une artiste peintre algérienne célèbre. Elle aurait été une des muses de Pablo Picasso. Une exposition lui a été consacrée au printemps 2022 à l'Institut du Monde Arabe (Paris).

participatifs informels. Ainsi, Denis Martinez fonde dès 1967, avec huit autres artistes peintres et plasticiens, le collectif artistique *Aouchem*⁸ (tatouage en Amazigh) qui manifeste la volonté de s'approprier artistiquement l'espace public en réalisant des fresques murales. Inspiré du muralisme mexicain, il a pour objectif de démocratiser l'art en investissant l'espace public, et de le rendre accessible à tous les publics. Alors qu'ailleurs dans le monde cette démarche artistique se développe, en Algérie, le collectif est soumis à la censure dès 1968, avant de se disloquer progressivement.

Dans la continuité de cette première expérience, Denis Martinez organise à Blida au cours des années 1980 des ateliers artistiques qui se distinguent par leur caractère public. Dans cette optique, il demande à ses étudiants des Beaux-Arts d'Alger, de sortir de leurs ateliers pour réaliser des fresques dans l'espace public au contact des habitants qui peuvent alors échanger avec eux et soumettre des propositions suivant leurs centres d'intérêt. Ces actions donnent lieu au printemps 1986 à la réalisation de fresques sur le mur d'enceinte de la ville de Blida, qui devait être détruit dans le cadre d'un plan d'aménagement urbain. Un habitant ayant fait part de son attachement au mur à l'un des artistes, déclara durant le projet : « j'aimerais être en face les bulldozers lorsqu'ils détruiront le mur »⁹. L'étudiant-artiste entreprit alors de réaliser le portrait de cet habitant sur le mur, afin qu'il soit symboliquement, en face des engins de destruction (fig.3).

Dès lors, à travers cette initiative et les discussions qu'elle suscita, Denis Martinez et ses étudiants participèrent dans

8 SILEM Ali, « Le groupe Aouchem (1/2) », Communication lors du colloque « Être peintre en Algérie : 1950-1970 », 14 mars 2014, Texte publié en 2015 dans *Le Lien* numéro 66, <https://max-marchand-mouloud-feraoun.fr/articles/le-groupe-aouchem-1>

9 Propos recueillis lors d'un entretien réalisé à distance le 7-02-2021 auprès de Denis Martinez, artiste plasticien et ancien professeur aux Beaux-Art d'Alger.

une certaine mesure, à une forme de démocratisation de l'art et d'usage politique de l'art public. Leurs pratiques artistiques contribuèrent à rendre l'art mural accessible (Tarragoni, 2017). À travers leur travail, se construit une relation entre art public, participation habitante et logiques sociospatiales du territoire, où l'art public a pu être l'expression de revendications et le miroir des représentations habitantes de la ville.

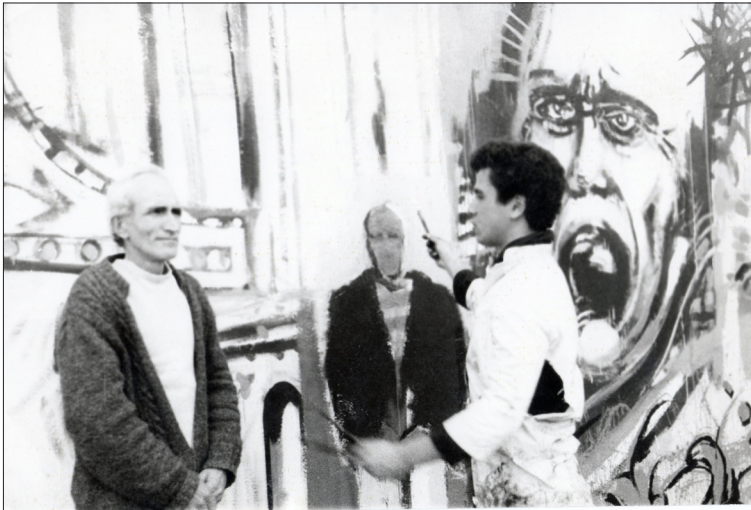


Figure 3. *Dernière parole d'un mur*, Blida, 1986.

© Dominique Devigne.

Stratégies de contournement et mise en lumière des carences urbaines

Ces formes d'expressions artistiques informelles dans l'espace public sont cependant interdites par le Code pénal algérien, et passibles d'une amende. De plus, il s'agit d'une

pratique parfois peu appréciée du public qui la juge le plus souvent « sale » et « incompréhensible »¹⁰.

Toutefois, malgré la contrainte juridique et le manque de popularité, le *street art* est une activité revendiquée et pratiquée collectivement depuis longtemps à Blida. Plus largement, l’appropriation artistique graphique de l’espace public n’est pas une pratique nouvelle en Algérie. Les murs algériens ont souvent été appropriés durant la guerre de libération nationale (1954-1962) ou encore, dans un contexte très différent, durant la guerre civile (1991-2002). Suite à la décennie noire, et plus récemment – depuis 2014 – on observe un renouveau des pratiques graphiques au sein de l’espace public en Algérie. Inspirée du courant hip-hop urbain américain des années 1980, la jeune génération algérienne en adopte les codes – vestimentaires, musicaux, discursifs, contestataires – et les adapte à ses préoccupations socio-économiques, dans un contexte contraint. Dans ce contexte, les artistes de l’École des Beaux-Arts d’Alger tiennent une place particulière, l’École s’imposant comme un « espace de transgression » érigé en symbole de liberté dès l’époque de la guerre civile (Gillet, 2019).

Depuis le milieu des années 2000, on assiste ainsi à l’émergence d’une scène artistique essentiellement urbaine, autodidacte, jeune et surtout masculine, issue de milieux sociaux divers. Ainsi, les pratiques artistiques se multiplient tout en se diversifiant.

Les jeunes artistes contournent les règles en vigueur et n’hésitent pas à entrer dans l’illégalité. Les stratégies de contournement de la loi sont diverses : par exemple, un certain nombre de personnes réalisent leurs œuvres – fresques réalistes (figuratives) ou abstraites – sans autorisation officielle, en recourant à des murs privés avec l’accord oral des

10 Les qualificatifs « sales », « incompréhensibles », prononcés à l’égard des fresques murales, sont présents dans 62 % et 50 % des entretiens réalisés auprès des publics respectivement algérois et oranais.

propriétaires. Afin de produire des œuvres pérennes en toute sécurité, ils peuvent aussi s'assurer du soutien des habitants en organisant des activités artistiques qui mobilisent leur participation. Ainsi, l'effet du nombre diminue les risques d'interdiction et d'intervention policière qui pèsent sur les artistes.

Le mouvement *L'Art est public* est lancé en 2017 dans la ville de Béjaïa, dans un quartier en marge, puis s'étend à d'autres villes algériennes. En 2019, l'événement est organisé dans le quartier populaire de Sidi Yacoub de Blida. Le collectif artistique investi dans le projet choisit de peindre le mur d'une école primaire publique après avoir recueilli l'autorisation de la directrice. L'accord de cette dernière permet la réalisation de plusieurs fresques finalement tolérées par les autorités. Les thématiques choisies sont diverses : elles mêlent représentations animalières et messages liés à la préservation de l'environnement. Comme le souligne Pauline Guinard, les artistes viennent « rompre avec la norme juridique et proposent un autre discours esthétique » (Guinard, 2014). Ces opérations artistiques, en rupture avec l'art officiel, témoignent de la volonté de proposer une offre artistique alternative. Elles sont appréciées par les habitants¹¹ dont certains se mobilisent pour y participer. Il est intéressant d'observer que lorsque ces derniers s'engagent à participer aux activités, leur regard change sur le *street art*. Les appréciations des participants contrastent ainsi avec les réactions de rejet exprimées par certains publics non participants évoqués plus haut dans ce texte.

Ces fresques, réalisées grâce à des stratégies de contournement, mettent en lumière certaines « carences urbaines et culturelles » (Guinard, 2014), notamment le manque de politique de requalification urbaine. Elles

11 Propos recueillis lors d'un entretien réalisé le 2-11-2019 auprès de Nour Taïeb Ezzraïmi, coordinatrice de l'événement *L'Art est public* à Blida.

expriment également, dans une certaine mesure, « le refus de se plier à l'unité uniformisante » (Ruby, 2001) tant par le geste que par le discours, de la part des artistes et des habitants. Ceci est notamment illustré par le caractère civique de certaines fresques murales, qui abordent des sujets comme la pollution de l'environnement et invitent au recyclage.

Le pouvoir de l'art public en question

Un dispositif artistique public participatif



Figure 4. *Fly to your dream*, Bliida, 2019.

© Gaëlle Hemeury.

Ces initiatives artistiques ancrées dans le territoire agissent sur les logiques sociospatiales, c'est-à-dire sur l'articulation entre les dimensions sociales et les dimensions spatiales d'un territoire. Cela est notamment le cas des dispositifs artistiques publics participatifs. Apparus en Europe au début du xx^e siècle avec les artistes d'avant-garde, ceux-ci se sont progressivement imposés au siècle suivant, à

travers des mouvements artistiques invitant le public à faire l'expérience de l'œuvre (Barboza et Weissberg, 2006). Le dispositif participatif mis en place par les artistes blidéens impliqués dans l'événement *l'Art est public* à Blida en 2019 est la traduction locale d'une diffusion mondialisée de pratiques artistiques impliquant une volonté d'agir sur les dynamiques urbaines (fig.4).

Les artistes du collectif ont commencé par mobiliser des habitants, qu'ils ont consultés sur le choix de l'image – la représentation d'un ange – en engageant une discussion collective. Ils ont ensuite impliqué des volontaires dans la réalisation de l'œuvre. Ils les ont enfin invités à prendre part physiquement à l'œuvre en se postant entre les ailes de l'ange et en publicisant cette interaction, via la photographie, sur les réseaux sociaux¹². Ainsi, cette réalisation artistique collective participe à faire du public un « spect-acteur » (Barboza et Weissberg, 2006) qui interagit avec l'artiste, l'œuvre et l'espace « en s'intégrant à l'œuvre » (Zask, 2013). De plus, le message optimiste est directement destiné à un public jeune, sensible à cette initiative, et habitué à l'usage des réseaux sociaux.

Des effets spatiaux et sociaux : requalification urbaine, réhabilitation citoyenne

Un tel dispositif participatif produit des territoires inédits – au sens d'espace de vie – et des territorialités nouvelles – c'est-à-dire de nouveaux rapports à l'espace. La présence de l'œuvre a en effet entraîné une fréquentation renouvelée dans une rue délaissée de ce quartier de Sidi Yacoub, longtemps perçue comme « mal fréquentée »¹³,

12 On peut d'ailleurs observer que la signature de l'artiste renvoie directement à un compte Instagram.

13 Propos recueillis lors d'un parcours commenté réalisé le 2-11-2019 auprès de Nour Taïeb Ezzraïmi, coordinatrice de l'événement *l'Art est public* à Blida.

en raison d'une prédominance de la présence masculine. Véritable micromarge urbaine au sein du quartier, la rue a vu sa fréquentation transformée suite à l'action artistique. Longtemps évitée par les jeunes femmes et les familles, elle est désormais à nouveau fréquentée par une diversité d'habitants, qui l'arpentent, viennent s'y photographier et en assurent la publicité sur les réseaux sociaux. Dès lors, l'œuvre artistique participe à un processus de requalification de l'espace urbain.

Cette initiative contribue également à réhabiliter les habitants en tant que citoyens, c'est-à-dire en tant qu'individus en capacité d'agir, en les conviant à toutes les étapes de la réalisation de l'œuvre : consultation, production, interaction, publicisation.

De la pratique artistique informelle à son institutionnalisation par la création d'un équipement

Le projet artistique et culturel de l'école d'art Crescendo School

S'inscrivant dans la dynamique créative impulsée localement en 2019 par les événements artistiques présentés ci-dessus et encouragée par le nouveau souffle donné par le *Hirak*, l'école d'art *Crescendo School* ouvre ses portes à la fin de l'été 2019 à Blida. Elle est créée sur des fonds propres et est aménagée au dernier étage d'un bâtiment habité. Pensée comme un lieu de rencontre et de formation, elle est aussi voulue par ses concepteurs comme une réponse à une demande sociale « de la rue ». Dans l'esprit de ses fondateurs, musiciens de formation, cette école représente à la fois une alternative à l'offre culturelle officielle d'État, un outil de diffusion culturelle en réponse à la concentration des équipements culturels à Alger, et un instrument de démocratisation de l'art et de la culture. Les deux artistes-musiciens proposent des activités et des enseignements payants, destinés aux enfants et aux adultes. Les enseignements portent à la fois sur des

formes artistiques classiques (cours de musique, de danse et de dessin) et plus contemporaines (ateliers de photographie, cours de danse hip-hop). Les créateurs de l'école, qui en sont également les propriétaires, organisent des rencontres littéraires avec des écrivains ainsi que des ciné-débats. Dans ce lieu, ils s'emploient donc à sensibiliser les habitants à des pratiques artistiques variées et entendent en faire un espace de mise en relation entre les artistes et les habitants.

Voulu comme un lieu ancré dans la dynamique blidéenne, l'équipement mobilise de nombreux bénévoles : des artistes certes, mais aussi les participants aux événements artistiques de 2019 – *l'Art est public* et *Nursum Blédi* – ainsi que leurs réseaux amicaux et familiaux. Ces différents acteurs sont mobilisés dans la programmation culturelle, la publicisation des événements ou encore dans la décoration de l'espace culturel. Ainsi, l'artiste plasticienne amatrice Nour Taïeb Ezzraïmi, coordinatrice de l'événement *l'Art est public*, expose quelques-unes de ses œuvres afin d'agrémenter les murs de l'école (fig.5). Dans la même veine, les artistes ont également été mis à contribution dans la décoration de la façade (fig.6).

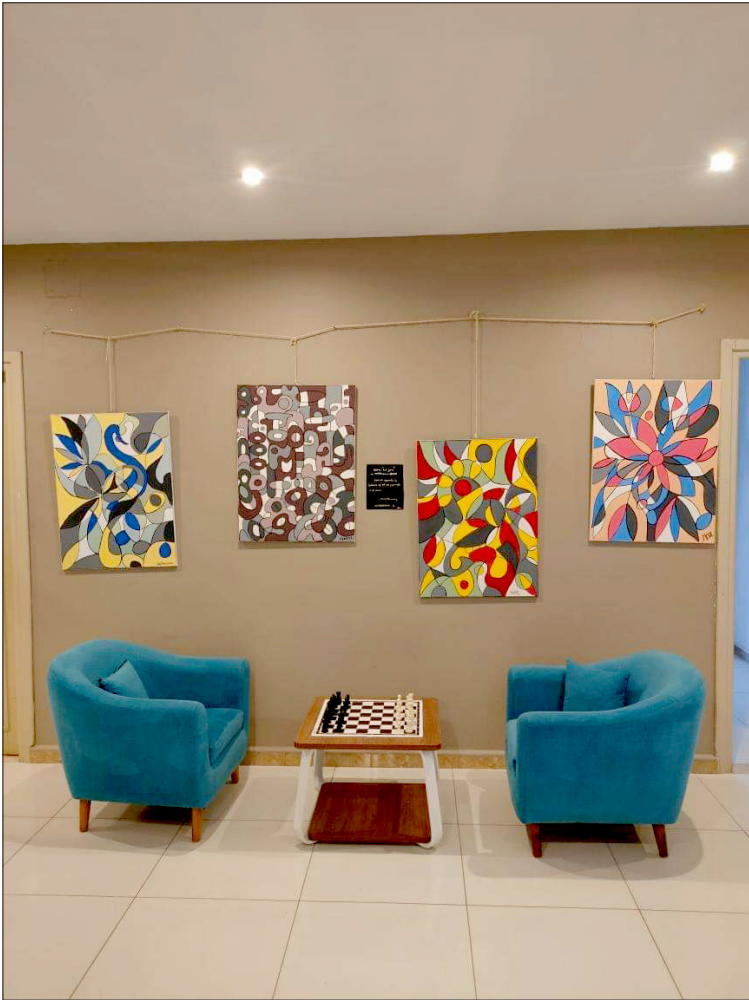


Figure 5. *Tableaux*, Blida, 2020. © Nour Taïeb Ezzraïmi.



Figure 6. *Façade de l'école*, Blida, 2019. © Gaëlle Hemeury.

Le choix de l'institutionnalisation et le choix de l'indépendance

Crescendo School peut être vue comme un incubateur artistique c'est-à-dire une structure qui rassemble en son sein la dynamique libre et spontanée impulsée depuis la rue par les collectifs artistiques lors des événements d'art public. Afin de conserver son indépendance dans sa programmation, vis-à-vis de l'État, l'école n'a pas recouru au statut de l'association. En effet, suite à la réforme du statut associatif de 2012, la loi stipule que les associations peuvent subir des réductions de financement et être dissoutes sans justification par simple décision des autorités administratives. Cette fragilisation du statut associatif, qui intervient une année après les révolutions arabes (en Tunisie et en Égypte), s'explique notamment par le rôle des associations en tant qu'actrices des mobilisations populaires (Bendimerad, Chibani, Boussafi, 2019). Dès lors, dans ce contexte incertain et peu favorable aux associations, les fondateurs de l'école ont préféré le statut d'entreprise. Cependant, si celui-ci permet de garantir une forme d'indépendance et d'intégrité, il soumet toutefois l'établissement au régime fiscal, et donc à l'impératif de rentabilité économique et financière. Cet impératif de revenu expose non seulement l'organisation à la précarité, mais peut aussi représenter une menace pour l'objectif d'élargissement des publics et de démocratisation de l'art puisque les services proposés s'avèrent onéreux pour des standards algériens.

Crescendo School : un « commun » ?

En quoi peut-on affirmer, dès lors, que *Crescendo School* s'apparente à un « commun culturel » ? Nous définissons la notion de « commun » comme un construit social résultant de l'ensemble des initiatives d'art public, développées au cours de l'année 2019, et rassemblées en un lieu géré avec la participation d'acteurs issus de divers collectifs artistiques.

Dès lors, dans un contexte politiquement contraint et caractérisé par un certain nombre de carences urbaines, l'école incarne une dynamique impulsée par des artistes dans l'espace public. Elle exprime aussi le souci de certains acteurs culturels de conserver leur indépendance artistique et leur liberté d'expression, tout en offrant une scène artistique pérenne et visible dans la ville. L'école s'apparente à un « commun » dans la mesure où elle repose sur l'implication de bénévoles, notamment artistes et habitants de la ville. Ces derniers participent, sans instance officielle et sans statut défini au fonctionnement de l'établissement, à travers leurs propositions, suggestions ou aides à l'organisation. Somme toute, l'école « réalise une forme d'inscription de la collectivité dans l'espace de la ville [...] et participe à un récit commun » (Chadoir, 2008). L'équipement rassemble des savoirs, savoir-faire, savoir-être, en capacité de produire une offre culturelle alternative.

On peut néanmoins nuancer et discuter cette notion de « commun » au sujet de cette école. En effet, bien que les suggestions et propositions des habitants et bénévoles issus des collectifs artistiques soient prises en considération, les décisions restent concentrées entre les mains des deux fondateurs-directeurs. Dès lors, l'école incarne difficilement une nouvelle manière horizontale de penser la culture en commun et de renforcer le collectif culturel. De surcroît, son statut entrepreneurial, adopté suite à la loi sur les associations, ne lui permet pas de s'engager pleinement sur un modèle d'organisation alternatif (Laval, Sauvêtre, Taylan, 2019).

Conclusion

Certains dispositifs d'art public urbain sont développés à Blida depuis 2019 par le biais de stratégies de contournement adoptées par des artistes rassemblés le plus souvent en collectifs. Ces dispositifs font l'objet d'une tolérance de

la part des pouvoirs publics mais mettent néanmoins en lumière certaines carences culturelles urbaines. Ces pratiques contribuent à transformer le regard sur la ville et parfois à requalifier certains espaces urbains délaissés ou marginalisés.

Le cas de Blida montre que l'art public peut être considéré comme un outil d'expression pour la société civile, en contexte contraint, et plus particulièrement pour certaines catégories sociales issues de la jeunesse éduquée, organisée et mobilisée au sein du tissu associatif (Bonney et Catusse, 2013). Dans cette ville, certaines initiatives artistiques, d'abord spontanées et informelles puis formelles et plus institutionnalisées à travers la création d'un lieu artistique privé, présentent une contre-proposition culturelle et citoyenne à l'ordre normatif dominant.

Ce chapitre a analysé les événements organisés dans l'espace public et la création d'une école d'art ancrée dans son territoire urbain sous l'angle des « communs ». Ces initiatives, restreintes géographiquement et ponctuelles, sont actuellement à l'arrêt, et traduisent leur grande vulnérabilité. En mesurer les effets durables sur la ville demeure donc difficile. Cependant, des initiatives participatives du même type relevant du théâtre de rue dans des villes comme Sidi bel Abbès ou Mostaganem près d'Oran, traduisent la vitalité des projets artistiques participatifs en Algérie aujourd'hui.

Bibliographie

AUCLAIR, Elizabeth, HERTZOG, Anne, POULOT, Marie-Laure, 2017. *De la participation à la co-construction des patrimoines urbains. L'invention du commun?* Paris, Le Manuscrit, Devenirs urbains, 312 p.

BAQUE, Dominique, 2004. *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 320 p.

BARBOZA, Pierre et WEISSBERG, Jean-Louis, 2006. *L'image actée, scénarisations numériques, parcours du séminaire l'action sur l'image*, Paris, l'Harmattan, Champs visuels, 276 p.

BENDIMERAD, Sonia, CHIBANI, Amina, et BOUSSAFI, Kamel, 2019. « Boom associatif en Algérie : réalité ou illusion démocratique? », dans *RECMA*, n° 354, pp.42-57.

BONNEFOY, Laurent, et CATUSSE, Myriam (dir.), 2013. *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, Cahiers libres, 373 p.

CHARDEL, Pierre-Antoine, 2015. « Souci du commun et désir d'être ensemble », dans *Espace public et reconstruction du politique*, Paris, Presse des Mines, Libres opinions, pp.151-162.

CHAUDOIR, Philippe, 2008. « Art public, arts de la rue, art urbain », dans *Études théâtrales*, n° 1-2 (vol.41-42), pp. 183-191.

CORDONNIER, Sarah, 2012. « Sciences humaines et institutionnalisation de l'art contemporain », dans *Culture & Musées*, n° 19, pp.129-146.

DRIS, Nassima, 2002. *La ville mouvementée. Espace public, centralité, mémoire urbaine à Alger*, Paris, L'Harmattan, CEFRES, 436 p.

GILLET, Fanny, 2019. « Enjeux esthétiques et politiques de la mobilisation artistique durant la « guerre civile » algérienne (1992-1999) », *Histoire Politique* [En ligne], 38 | 2019, mis en ligne le 1er juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/histoirepolitique/3974>

GUINARD, Pauline, 2014. *Johannesburg l'art d'inventer une ville*, Rennes, PUR, Espace et Territoires, 326 p.

GRESILLON, Boris, 2014. *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Paris, Economica, Anthropos, 254 p.

GOFFMAN, Erving, 1974. *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de Minuits, Le sens commun, 2019, 240 p.

LAGGOUNE AKLOUCHE, Nadira, 2020. « Résister pour exister dans l'art algérien contemporain », dans *Cahier du GREMAMO*, n° 23, pp.143-151.

LAVAL, Christian, SAUVÈTRE, Pierre, TAYLAN, Ferhat, 2019. *L'alternative du commun*, Hermann, Colloque de Cerizy, 478 p.

LEHEC, Clémence, 2020. *Sur les murs de Palestine : Filmer les graffitis aux frontières de Dheisbeeh*, Genève, Métispresses, Vues D'ensemble, 224 p.

LEMOINE, Stéphanie, 2012. *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Paris, Gallimard, Découvertes Gallimard, 128 p.

LEVY, Jacques, et LUSSAULT, Michel, 2013. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, Collection, 1228 p.

LYDON, Mike, 2011. *Tactical Urbanism, Short-Term Action, Long-Term Change*, Vol1. The Street Plans Collaborative, 2011.

PAQUOT, Thierry, 2009. *L'espace public*, Paris, La Découverte, Repères, 125 p.

RUBY, Christian, 2001. *L'art public. Un art de vivre la ville*, Éditions de La Lettre Volée, Exhibitions internationales, 72 p.

SILEM, Ali, 2015. « Le groupe Aouchem (1/2) », Communication lors du colloque « Être peintre en Algérie : 1950-1970 », 14 mars 2014, Texte publié en 2015 dans *Le Lien* numéro 66, <https://max-marchand-mouloud-feraoun.fr/articles/le-groupe-aouchem-1>

TARRAGONI, Federico, 2017. « Qu'est-ce qu'on démocratise exactement dans la "démocratisation de la culture" ? », dans *Raison publique*, 1/ n° 21, pp.35-48.

VASLIN, Julie, 2021. *Gouverner les graffitis*, Grenoble, PUG, Politiques culturelles, 142 p.

VIVANT, Elsa, 2008. *Qu'est-ce que la ville créative?* PUF, La ville en débat, 96 p.

ZASK, Joëlle, 2013. *Outdoor art, la sculpture et ses lieux*, Paris, Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 240 p.

« État général », un protocole artistique pour penser ce qui nous lie

Adèle GASCUEL,
Autrice, membre du collectif artistique État Général

Genèse : de la crise sanitaire à la réouverture des théâtres, un temps pour réinterroger nos manières de créer

Au 17 mars 2020, les théâtres ferment. Au même titre que les restaurants, les commerces plus tard appelés non essentiels, les écoles, les banques, ou encore les hôtels; les déplacements dans la rue deviennent limités et les villes se vident de leurs habitants.

Les théâtres ferment, c'est-à-dire qu'ils ferment pour le public, et donc pour les artistes et techniciens du spectacle. Pourtant, les équipes salariées des théâtres continuent, elles, de travailler. En distanciel, elles réaménagent les contrats, les partenariats, les engagements pris et les promesses intenables.

Comme dans la plupart des milieux professionnels, c'est une logistique infernale que d'arrêter ce qui a été entrepris. En ce qui concerne les théâtres, on envisage également rapidement la reprise et la réouverture des lieux : comment se fera la programmation de la saison suivante? Faut-il annuler, reporter les spectacles, en faire deux fois plus, assumer de ralentir la machine? Et quelles contraintes sanitaires vont-elles peser sur cette réouverture?

Une redéfinition de la fonction des théâtres

Pendant les deux mois de confinement dûs à la pandémie, certains lieux culturels se retrouvent également à penser leurs missions en dehors de celle de bâtiment consacré aux arts vivants. À quoi un théâtre sert-il, quand il n'y a pas de spectacles?

À la MC93 par exemple, quelques semaines après le début du confinement, des masques sont fabriqués dans les ateliers de confection de costumes à destination de l'hôpital le plus proche; le restaurant est utilisé par une association pour distribuer des repas. D'autres théâtres mettent leurs hébergements à disposition de personnes sans logement, ou encore relaient en première page de leurs sites Internet les demandes d'associations humanitaires. D'autres s'offusquent que les bâtiments et les acteurs culturels ne servent pas davantage au bien commun (pourquoi n'utilise-t-on pas nos compétences logistiques là où elles pourraient être nécessaires? Et nos espaces? Nos outils? Nos temps de travail?).

Quoi qu'il en soit, les initiatives existantes des théâtres en cette période font saillir la fonction des lieux au-delà de leur horizon culturel. Elles rappellent le lien de cet espace avec les autres services publics, et enjoignent à prolonger ce lien, à le consolider. La notion de commun apparaît d'autant plus au milieu de la crise que les rassemblements sont devenus

interdits, que la communauté que constitue un public de spectacle a disparu. Certains théâtres continuent de se penser comme des carrefours qui communiquent avec d'autres acteurs du service public; et répondent ainsi autrement à la mission de rassembler. Non plus par le nombre, mais par des liens ténus, parfois non vus, non dits, non communiqués, en partenariat avec d'autres lieux publics ou avec des initiatives citoyennes.

Une prise du recul des artistes vis-à-vis de leurs modes de production

Pendant cette période, la plupart des intermittents se retrouvent confinés à leur domicile, et contrairement aux équipes des théâtres, sans activités professionnelles. L'arrêt de la production culturelle coïncide avec l'arrêt momentané de la production dans laquelle toute la société semble plongée. Cet arrêt nous invite, nous artistes et travailleurs et travailleuses du secteur culturel, à prendre du recul vis-à-vis de nos manières de pratiquer nos métiers. C'est ainsi que, dans le prolongement de l'article de Bruno Latour (2020) intitulé « Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise », initialement paru dans le journal en ligne AOC, nous sommes plusieurs à nous poser la question de la manière dont nous créons, et dont nous aimerions à l'avenir créer. Comment « profiter » de cette période d'arrêt pour essayer de repartir autrement? Comment maintenir un ralentissement de la production lorsque l'activité reprendra? Comment faire de ce signal d'alarme qu'est la pandémie un frein d'urgence à la locomotive du progrès néolibéral qui emporte le milieu culturel dans son sillage (augmentation des logiques de compétitivité entre compagnies, fragilisation des subventions publiques, multiplications des appels à projets qui participent à affaiblir la partie « recherche » de la création, développement des logiques de mécénat, incitation à rester

toujours visibles sur le marché de la production)? Comment ne pas reprendre à l'identique, ou en pire, nos manières de produire?

En duo avec l'artiste Catherine Hargreaves avec qui je suis confinée à Lyon, nous prenons l'habitude, tous les jours, d'appeler un ou une amie qui dirige une compagnie de théâtre, pour discuter à la fois de comment la crise l'impacte, et comment cette période d'arrêt lui fait prendre du recul vis-à-vis de sa pratique du métier. Progressivement, ces coups de fil informels prennent la forme d'une enquête sociologique qui s'élargit à des artistes que nous ne connaissons pas. Nous devenons attentives au fait de faire des entretiens avec des directrices et directeurs de compagnies aux profils variés, de générations différentes et aux pratiques culturelles diverses – de l'émergence à des personnes associées à des Centres Dramatiques Nationaux. Nous questionnons à la fois l'impact de l'arrêt, et reprenons à notre compte le raisonnement réflexif de Bruno Latour : comment souhaitez-vous reprendre la production culturelle? Quels changements souhaitez-vous voir advenir dans cette production? Que faut-il freiner, et que faut-il davantage tisser? Quels mauvais tournants pourraient prendre la reprise?

Ce sont des cahiers de doléances qui se bâtissent peu à peu, que nous ordonnons par thématiques (« bilans de la crise », « questions de productivité », « écodurabilité », « localisations », etc.), et que nous finissons par partager sur les réseaux sociaux, auprès de certains syndicats ou institutions. Nous essayons ainsi de produire un savoir collectif, en tant qu'artistes, et nous emparons de questions que nous tendons à subir dans un lien entre lieux et artistes qui peut parfois être conflictuel : en tant que directrices et directeurs de compagnie, nous avons en général la sensation de subir l'agenda, les choix de programmation et les politiques culturelles mises en œuvre par les lieux, qui sont par ailleurs très sollicités et souvent débordés par les demandes émanant de compagnies.

En tant que compagnies, nous avons rarement l'espace pour participer aux lignes qui fondent la politique culturelle des lieux, et nous sommes en général en demande (d'argent, de travail, de programmation), plutôt que dans une logique de dialogue à parts égales entre professionnels. Pour un certain nombre d'artistes, le temps d'arrêt est donc un temps pour se réapproprier un regard sur nos pratiques – au lieu de faire en sorte d'être vus et d'exister par ce que nous proposons, créons, inventons.

Alors qu'avec Catherine Hargreaves, nous partageons ce document, nous réalisons que de nombreuses initiatives similaires amorcées par des artistes sont en cours. Ainsi, des artistes liés au Collectif 12, une fabrique artistique à Mantes-la-Jolie, nous contactent après avoir découvert notre travail d'enquête. De leur côté, l'équipe de direction associée aux artistes qui mènent des résidences dans le lieu se réunissent plus régulièrement qu'en temps normal depuis le début du confinement, et cette fois en visioconférence, afin de partager leurs réalités et de réfléchir à la manière dont ils souhaitent repenser de manière plus horizontale les décisions au sein du lieu, et envisagent de nouveaux rapports au territoire à l'aune de la réouverture¹.

C'est dans ce contexte que se mettent en place un peu partout en France des groupes de réflexions pour penser ensemble ce qui nous arrive en tant qu'acteurs du secteur culturel. Une carte en ligne est conçue par certaines d'entre nous (moi et des membres du Collectif 12 : Lucie Nicolas, Carine Piazzi, Antonin Fassio et Coraline Claude) pour rendre compte de ces initiatives², et une version imprimable est également développée.

1 Voir, quelques mois plus tard, le programme du Plein Eté 2020 au Collectif 12, Mantes-la-Jolie : <https://collectif12.org/event/le-plein-ete-2020/>

2 Carte des initiatives et groupes de réflexion Culture et service public à l'ère COVID : <http://umap.openstreetmap.fr/fr/map/initiatives->

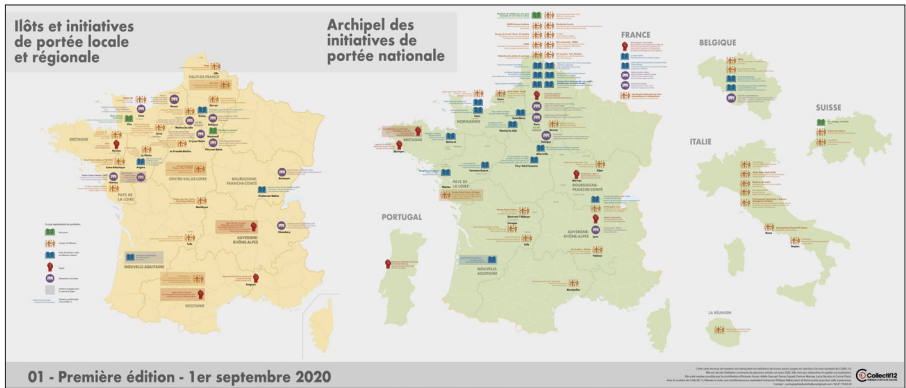


Figure 1. Carte des Initiatives et groupes de réflexion culture et service public à l'ère COVID, septembre 2020.

La mise en place de groupes de réflexions

À Bobigny, à l'initiative de la metteuse en scène Catherine Boskowitz et en dialogue avec la directrice de la MC93, Hortense Archambault, un groupe de réflexion se met en place. Il est composé d'artistes impliqués dans la saison autant que d'artistes actifs dans les réflexions sur les conditions de réouverture des théâtres. Le groupe comprend également une spectatrice régulière de la MC93, des membres de l'équipe du lieu, ou encore des directeurs ou directrices d'autres lieux (notamment Théâtre Ouvert à Paris, le Théâtre des Îlets à Montluçon, la Poudrerie à Sevran, le Théâtre de Privas, la

et-groupes-de-reflexion-culture-et-ser_460607?fbclid=IwAR0TccX6_aAyUxkLyhbg0P_F4pmw3SDxlbFMWVp7iqmhsYCt2qaR3jQWaw0, dont l'initiative est décrite dans Sceneweb, « Une carte, des territoires en réflexion », Anaïs Heluin, 10 juin 2020 : <https://sceneweb.fr/actu-une-carte-des-territoires-en-reflexion/> et sur visionscarto, « Repenser art et culture à l'ère du covid-19 : un bouillonnement d'idées », Lucie Nicolas, Adèle Gascuel, Carine Piazza, Antonin Fassio, Coraline Claude, Fanny Gayard, Catherine Hargreaves et Perrine Mornay, le 17 septembre 2020 : <https://visionscarto.net/repenser-art-et-culture-ere-covid#&gid=1&pid=1>

Comédie de Caen) qui viennent ponctuellement témoigner de ce que produit l'arrêt dans leur lieu, et de ce qu'ils imaginent ou non mettre en place à la reprise de l'activité. Des artistes internationaux viennent également témoigner de l'état d'esprit dans lesquels ils se trouvent face à la pandémie, et de l'impact de la crise sanitaire sur la production culturelle (ou sur la production tout court) dans leur pays.

Un axe central de réflexion parcourant les écrans lors de ces réunions hebdomadaires en ligne, concerne la notion de service public, notion au cœur du projet de la MC93 elle-même. Comment le théâtre se positionne-t-il vis-à-vis des autres lieux du service public, en tant que « chose commune » ? Que manque-t-il exactement quand une communauté de personnes qui ne se connaissent pas ne se rassemblent plus autour d'un spectacle ? Quel est ce rituel qui fait lien, et ce lien pourra-t-il continuer d'exister avec des masques ou des mètres de distance entre les uns et les autres quand les théâtres rouvriront ?

De l'acte de respirer en commun à une inquiétude vis-à-vis des inégalités de traitements des intermittents, les conversations brassent des questions autant théoriques que concrètes, qui toutes réinterrogent la fonction politique du théâtre et la manière dont cette fonction politique réapparaît sous un autre jour à l'aune de la crise sanitaire. La question de savoir si le théâtre est ou non une activité « essentielle » apparaîtra seulement quelques mois plus tard dans le débat public, à l'automne 2020, lors du deuxième confinement.

Alors que le mois de mai avance et que la perspective d'un déconfinement s'accélère, les discussions s'orientent progressivement sur la réouverture. Comment voulons-nous retrouver le « public » ? Comment faire de cette réouverture un événement, ou une somme d'événements, qui invite les usagers du théâtre à mettre en mots, ensemble, ce que nous venons de vivre ? Comment le théâtre peut-il être le lieu pour dire l'inédit, et la diversité des vécus ? Comment enfin mettre

en commun les discussions que nous avons eues ensemble et les enrichir de nouvelles expertises apportées par divers acteurs du service public ?

C'est dans ce contexte que naît *État Général*, protocole artistique qui imagine en premier lieu une forme de « retrouvaille » avec le public de la MC93, à l'automne 2020.

État Général, un protocole pour faire l'état des lieux

État Général répond à un certain nombre de principes, qui n'en font ni un spectacle, ni un objet de médiation culturelle. Dans son mode de production comme dans son déroulé, il se veut un objet singulier pour repenser la fonction d'un théâtre au sein de son territoire, ainsi que pour regarder la manière dont la crise sanitaire a pu modifier nos regards sur nos modes de production.

Un objet conçu collectivement

État Général est un objet co-conçu par Catherine Boskowitz, Fanny Gayard, Catherine Hargreaves, Perrine Mornay, Lucie Nicolas et moi-même (en dialogue sur les premières étapes de conception avec également Fanny de Chaillé).

Dans notre majorité, nous sommes des artistes qui ne sont pas programmées à la MC93. Nous n'avons jamais travaillé ensemble et nous ne nous connaissions pas toutes avant d'échanger en visioconférence ensemble, même si des affinités existaient entre certaines d'entre nous. Nous sommes toutes directrices ou co-directrices de compagnies et nous appartenons à des générations différentes, entre 30 et 60 ans. Dès sa conception, *État Général* est donc un objet pour produire de la rencontre et pour proposer une collaboration là où elle est souvent rare : entre artistes de différentes compagnies et d'horizons divers. Nous avons en effet davantage l'occasion d'entrer en concurrence, de

répondre à de mêmes appels à projets, de tenter de faire notre place dans le grand jeu de la compétitivité artistique dans le cadre de carrières jamais stables, où nous sommes souvent implicitement sommés d'être flexibles et « créatives » pour parvenir à rendre viable et durable notre activité artistique. Il faut dire que nous travaillons aussi dans un écosystème où l'équipe de la compagnie et son activité priment sur les collaborations avec d'autres artistes, collaborations qui sont rarement mises en place ou pensées par les théâtres eux-mêmes.

Pour construire *État Général*, nous instaurons dès le départ un fonctionnement horizontal. Nous construisons le protocole sur deux semaines, avec des temps de construction en collectif, et des temps de brainstorming en duo ou en sous-groupes. Nous répartissons progressivement des rôles pour chacune à mesure que la date d'application du protocole approche.

Faire un état des lieux

De ce temps de conception étalé entre le début et la fin de l'été 2020 émerge un protocole qui prend donc la forme d'un grand jeu de piste, d'une durée d'environ trois heures, à travers le bâtiment théâtre.

Le terme lui-même, « État Général », vient faire référence aux désirs d'États Généraux qui ont émergé à divers endroits dans le monde de la culture. On parle d'États Généraux de la culture, des États Généraux du Festival d'Avignon Off ou encore des États Généraux des indépendants de la culture³. À ce désir d'un rassemblement qui passe par le global, *État Général* se propose d'être une réponse par le local. L'idée

3 Voir notamment « États généraux du Off d'Avignon : les premières pistes de réflexion » : <https://www.artcena.fr/actualites/vie-professionnelle/etats-generaux-du-davignon-les-premieres-pistes-de-reflexion> ; et l'appel des indépendants : <https://appeldesindependants.fr>

est de faire un « état général » à une échelle singulière : celle d'une personne (quel est mon état général à la sortie de cette période?), d'un groupe de personnes rassemblées, d'un lieu. C'est un état concret d'un bâtiment, exploré de ses sous-sols à ses étages supérieurs par les participants, autant qu'un état des liens entre ce lieu et son territoire. Ce sont sur ces échelles, de l'individu au lieu, que se structure le déroulement d'*État Général*.

Un objet partageable

Dès sa conception, le protocole que nous bâtissons se veut un outil libre de droits, partageable et transmissible à quiconque souhaite s'en emparer. Nous rêvons qu'il puisse voyager de théâtre en théâtre comme une caravane itinérante, récoltant dans chaque lieu un état singulier, un état général du lieu à un instant T, produisant ainsi un savoir par la somme de ses relevés. Nous imaginons que d'autres artistes peuvent appliquer le protocole dans les lieux qu'ils souhaitent. C'est ainsi qu'*État Général* se déroulera, après son « crash test » initial à la MC93 en septembre 2020, dans cinq autres lieux : à la Comédie de Caen, au Collectif 12 à Mantes-la-Jolie, à la Scène Nationale de l'Empreinte (Brive et Tulle), et à l'Université Paris 8 Saint-Denis. Si à la MC93 nous sommes cinq conceptrices, à chaque adaptation la transmission varie ; deux artistes locales sont invitées à compléter une équipe de trois d'entre nous à Caen ; à Mantes-la-Jolie et à l'Empreinte, ce sont des groupes déjà constitués qui adaptent le protocole à leur théâtre et à leur territoire, via une transmission circonscrite de l'une ou plusieurs d'entre nous ; à l'université, nous sommes à nouveau trois à transmettre le protocole à un groupe d'étudiants, pour qu'ils l'adaptent au contexte et aux questions propres à l'université. Chaque *État Général* varie donc dans la mesure où il se réadapte à chaque territoire, et se réinvente avec des personnes différentes.

Un protocole bâti sur des entretiens avec des acteurs du service public

Enfin, la conception d'*État Général* (ou son adaptation pendant une semaine en amont de son déroulé) implique des entretiens avec une dizaine d'acteurs liés au service public, dans le territoire où le protocole se déroule – le service public désignant une activité exercée sous le contrôle de l'autorité publique (État, collectivité) ayant pour visée l'intérêt général. Nous interrogeons des personnes travaillant en milieu scolaire, universitaire, hospitalier, avec les services sociaux ou au sein de collectivités territoriales. Encadrant en ESAT (établissement d'aide par le travail), psychologue du travail, aide-soignant peuvent faire partie, par exemple, des personnes interrogées. À l'issue de ces entretiens, nous proposons à ces personnes de venir témoigner, pendant le temps d'*État Général*, d'un aspect de leur métier. Ils viennent ainsi participer à l'élaboration d'un savoir commun sur la notion de service public, et de ce qui fait communauté. Comment participons-nous, ensemble, à la préservation de l'intérêt général ?

Pour choisir ces personnes témoins, nous travaillons à la MC93 en concertation avec l'équipe du théâtre et notamment les chargés de relations publiques. Nous identifions une dizaine de personnes à contacter – parmi elles, nous choisissons aussi quelques personnes dont le métier ne relève pas directement du service public mais participe du bien commun, c'est-à-dire de la préservation de ressources considérées comme devant être accessibles à tous – militant.es pour une association de distribution de repas, ou encore acteurs ou actrices du développement d'une agriculture durable. Nous identifions des profils de personnes variées, que nous rencontrons pendant environ une heure.

À Bobigny, ces entretiens prolongent ceux que nous avons pu mener auprès des artistes pendant le confinement.

Le questionnaire est le suivant :

1. Quel a été l’impact du confinement sur ton activité?/ Qu’est-ce que cela provoqué dans ton métier?/Qu’est-ce qui a été perturbé?
2. Est-ce que cette perturbation a été féconde?
3. En quoi la crise sanitaire t’invite-t-elle à changer ta manière d’agir?
4. Est-ce que tu as fait des nouvelles rencontres pendant ce moment?/Est-ce qu’il y a des nouvelles personnes, des nouvelles voix que tu as entendues et découvertes?
5. Est-ce que tu envisages des nouveaux liens avec ces personnes?
6. Qu’est-ce que ça a modifié dans ton rapport au temps? Est-ce que ça a changé quelque chose?
7. Est-ce que l’espace (ou les espaces) de ton travail a été modifié?
8. Est-ce que l’organisation sociale de ton travail a été modifiée?
9. Est-ce que la crise t’a fait envisager de pratiquer différemment ton activité? Quelle serait ta façon idéale de la faire?
10. Quelle est la chose précieuse, la chose à protéger dans ton activité?
11. Est-ce que cette période a permis de mieux identifier des choses contre lesquelles résister?
12. Est-ce que vous avez identifié des nouvelles formes de résistance dans votre activité?

Au fur et à mesure qu’*État Général* s’éloigne de la période du confinement, le questionnaire se modifie. Il s’axe davantage sur nos capacités à la résilience dans nos métiers en tant que citoyens et citoyennes, et sur l’identification de ce que nous souhaitons y préserver et y cultiver, en évacuant le contexte « extraordinaire » de la crise sanitaire. Les profils des personnes interrogées changent aussi ; par exemple à la Scène

Nationale de l'Empreinte, ou au Collectif 12, les personnes interrogées sont davantage choisies en collectif par l'ensemble des fabricants d'*État Général* que proposées par les RP (chargés de relations publiques), afin de viser des témoins qui n'ont pas forcément l'habitude de fréquenter le théâtre et d'y développer des activités (sorties scolaires, partenariats), et qui ne parlent pas à partir de cette place privilégiée de spectateurs et acteurs indirects de l'activité du lieu culturel. Dès lors, les entretiens vont moins refléter la relation d'un lieu à son territoire, et davantage s'axer autour de la manière dont, en tant que société, nous répondons à la crise sanitaire et aux enjeux qu'elle soulève dans la préservation du bien commun.

Un lien renouvelé entre équipe de lieux culturels et artistes

Pour mettre en place *État Général*, cela demande de se coordonner avec les chargés de relations publiques, mais aussi avec l'équipe technique du théâtre que nous sollicitons pour visiter le bâtiment et pour l'investir entièrement : nous avons besoin des plans du bâtiment, nous demandons à ce que le public puisse accéder aux espaces de construction, aux archives, aux sous-sols ou encore à l'atelier de confection des costumes. Nous interrogeons souvent l'équipe technique sur des détails concernant l'histoire du bâtiment, afin de transmettre des informations sur le lieu à certains des participants d'*État Général*.

Cette relation avec les équipes techniques est très différente de celle que nous avons l'habitude d'avoir quand nous les sollicitons au service d'un spectacle. Dès lors, de la même manière que les témoins sont envisagés non plus comme spectateurs-visiteurs du théâtre, mais comme professionnels portant un regard sur le lien de ce lieu à d'autres structures du service public, les équipes techniques sont envisagées comme des professionnels portant un regard, un savoir et une mémoire sur leur propre métier.

Dans certains lieux, nous constatons que des relations tendues entre équipe de direction et équipe technique s'apaisent (momentanément du moins) au passage d'*État Général*. Alors que nous sommes en période de crise sanitaire, nous constatons aussi que les équipes techniques tendent à exercer une certaine souplesse vis-à-vis des restrictions de circulation dans le bâtiment, afin de nous permettre de réaliser *État Général*. D'une certaine manière, c'est « leur » bâtiment qu'ils nous ouvrent; dans *État Général*, ils ne sont plus forcément uniquement les adjuvants-exécutants d'un projet porté par d'autres.

Il nous arrive aussi d'interroger les chargés de billetterie, le personnel d'accueil ainsi que la direction en tant que témoins pour le protocole. Cette collecte de témoignages et d'informations concernant le théâtre participe à une horizontalité temporaire entre personnels du lieu culturel : chacun est sollicité dans sa propre expertise du bâtiment.

Enfin dans certains lieux, comme par exemple à la Scène nationale de l'Empreinte (Brive-Tulle), l'ensemble de l'équipe du théâtre est sollicité pour participer, avec les artistes, à la confection d'*État Général* – sans obligation et sur les horaires de travail du personnel. La comptable tout autant que la directrice participent à la récolte de témoignages ou à la mise en place du protocole dans l'espace du théâtre. Dans ce cas, la participation à la confection d'*État Général* vient temporairement effacer les hiérarchies internes entre membres du personnel, autant que les hiérarchies entre artistes et direction de lieux.

Un jeu de piste à travers le bâtiment-théâtre

État Général n'implique aucun acteur, aucun guide – si ce n'est éventuellement à son prologue. L'enjeu est de produire une autonomie des participants, et de les inviter à produire leur propre expertise vis-à-vis de la manière dont l'arrêt de la production a été vécu collectivement.

Le déroulement du protocole

État Général se divise en plusieurs étapes :

1. Lors d'un prologue, des règles du jeu et un plan du théâtre sont remis. En fonction des versions, ce prologue a pu être pris en charge par l'équipe de conception, ou mis en scène de manière à ce que les concepteurs ne soient pas identifiés (lecture, voix enregistrées, micro qui circule pour lire un texte, etc.).



Figures 1. État Général à la Comédie de Caen, septembre 2020.
© Photographies d'Alban van Wassenhove.

2. Un temps en duo dans un endroit inattendu du théâtre (l'atelier de construction, la salle des archives, les toilettes, le local technique, etc.) où les personnes sont invitées à lire un script trouvé, à compléter, pour se raconter leur expérience de la période qu'ils viennent de traverser. Ce moment en duo a pour objectif de produire un « état général » intime, en dialogue avec une personne inconnue.



Figures 2. État Général à la Comédie de Caen, septembre 2020.

© Photographies d'Alban van Wassenhove.

3. Des ateliers de réflexion en groupe (une dizaine de personnes) dans des salles non destinées au spectacle (salle de confection costume, salle de construction de décor, hall, sous-sol, etc.), avec un déroulé de consignes à suivre.



Figures 3. État Général à la Comédie de Caen, septembre 2020.
© Photographies d'Alban van Wassenhove.

4. Un temps de mise en commun de ce qui a été vécu pendant les ateliers.

La métaphore du champignon

L'ensemble du protocole se base sur une métaphore entre le champ culturel... et le champignon. Cette métaphore est inspirée de l'anthropologue américaine Anna Tsing (2017) et de son livre *Le champignon de la fin du monde, sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*. Dans ce livre, Anna Tsing développe une histoire de la marginalité à travers l'analyse d'un certain champignon japonais, le matsutake, qui pousse dans des forêts postindustrielles aux sols pauvres. Analysant à la fois la résilience du champignon et la manière dont son marché échappe en partie au marché capitaliste, elle pose la question de ce qui subsiste de résistance au cœur d'un système néolibéral destructeur. Reprenant cette analyse à notre compte d'abord lors de la phase de conception d'*État Général*, nous interrogeons ce que serait l'écosystème résilient de la production culturelle, et comment, en tant qu'artistes, nous nous situons dans cet écosystème. Ce premier parallèle sert alors de nourriture au prologue du protocole, au travers d'un texte qui se modifiera au fur et à mesure qu'*État Général* voyage :

L'artiste est très proche du champignon.

1. Comme le champignon, l'artiste ne peut survivre que par la collaboration avec les organismes qui l'entourent, et co-construit le paysage avec ces organismes.
2. Le champignon vit dans une forêt artificielle, plus ou moins accueillante, idéalement produite sur les ruines du capitalisme, de l'industrialisation et de la déforestation. Il aime croître sur les terres pauvres en nutriments, les pierres, les sols dévastés.

3. L'artiste et le champignon sont principalement des êtres minuscules, souterrains et invisibles. Si on se promène dans les bois ou dans les théâtres, notre œil risque de ne remarquer d'abord que quelques organismes protubérants ou turgescents qui vont majoritairement être cueillis, vendus et achetés, qu'on va parfois tenter de cultiver dans des champignonnières.

4. L'artiste se prend aussi parfois elle aussi pour une cueilleuse de champignon. Elle revendique sa liberté. Sans contrat de travail durable, elle pense être en dehors de la production capitaliste et aliénée. Pourtant, cette liberté va de pair avec précarité, ou statut de (libre) entrepreneur, puisque la cueilleuse est alors tributaire du cours des champignons, et promet ainsi un marché auquel elle croyait échapper.

5. Les champignons, rares dans la culture japonaise, sont des cadeaux et non des produits de consommation. N'est-ce pas ce qu'espère l'artiste et ce qu'attend celui qui entre dans un théâtre? Sous quelle condition la consommation s'efface-t-elle pour qu'émerge une économie fondée sur le don, et comment chacun peut-il se voir offrir des champignons? Ce cadeau-là ne dépasse-t-il pas le simple goût du champignon dans la bouche lorsqu'on le consomme?

6. Par son travail, l'artiste tente d'égaliser le champignon. Si certains nous permettent de percevoir autrement la réalité et ont une fonction hallucinogène, d'autres sont vénéneux. Certains champignons comestibles sont rares, d'autres communs.

7. Il est impossible de cultiver les champignons rares, et de déterminer leurs conditions d'émergence. Leur apparition ne peut-être que surprenante et indéterminée. Certaines conditions peuvent sérieusement y aider, mais une méthode productiviste fiable, avec charte et pesticides, ne peut être envisagée.

Je suis une artiste. Je suis un champignon. Et vous, quel est votre état général?

Rapidement, nous invitons chacun à penser l'écosystème dans lequel il se situe, les résistances qu'il y développe, les valeurs qu'il y préserve ou encore les alliances qu'il y entretient. La métaphore du champignon sert à structurer l'ensemble des groupes de réflexion, au nombre de six : cultiver la résurgence, chérir le précieux, faire polyphonie, organiser le campement, habiter le temps, sortir des sentiers battus. Ainsi, lorsque les participants se divisent en groupe à travers le théâtre, ils explorent chacun un aspect d'un écosystème résistant qui parvient à se maintenir au cœur des ruines.

Des versions singulières

Dans chaque ville, le déroulement du protocole vient faire apparaître des problématiques différentes. Les choix de témoins participent à modifier ce qui apparaît à l'issue des trois heures. À Bobigny, les personnes que nous interrogeons ont un lien intime avec la MC93, dont ils sont partenaires d'une manière ou d'une autre : ils y font venir leurs élèves, ils élaborent des collaborations en tant qu'éducateur spécialisé ou encore acteur du champ culturel, ils suivent assidûment la saison, ils collaborent avec le service de restauration du théâtre... bref, ils sont parties prenantes du théâtre à un endroit qui ne relève pas de la création. Dès lors, leurs témoignages tissent les rapports qu'entretient le théâtre avec un champ de services publics dans lequel il s'inscrit. Là où la plupart de ces « témoins » sont habituellement sollicités, dans leurs relations avec la MC93, dans des partenariats à visée culturelle (participer à faire découvrir des spectacles, mettre en place une activité culturelle), ils sont avec *État Général* sollicités à l'endroit d'experts du théâtre, à partir de leur propre profession. Ils viennent poser un regard sur la

manière dont leur pratique professionnelle vient dialoguer avec cet espace. Ils viennent à la fois souligner les ponts qu'entretient le lieu culturel avec les autres services publics, et mettre en lumière la diversité des fonctions propres au lieu.

À la Comédie de Caen, c'est moins la notion de service public qui apparaît que celle de la valeur travail. Comment maintenir des situations de travail émancipatrices ? Comment la crise sanitaire a-t-elle modifié les hiérarchies, et donc les responsabilités de chacun au sein d'une équipe ? Entre une aide-soignante qui témoigne du plaisir qu'elle a eu à exercer son autonomie loin des médecins alors qu'on était au cœur du plan blanc, un encadrant en ESAT qui s'est retrouvé à accomplir les tâches (répétitives) des personnes en situation de handicap mental qu'il encadrerait, et s'est rendu compte de la difficulté des postes de travail, ou encore un éducateur ravi d'avoir fait participer son directeur aux animations proposées avec les jeunes, c'est la hiérarchie au travail qui est au cœur des propos. Par ailleurs, parce que les personnes interrogées n'étaient pas forcément initialement en lien avec la Comédie de Caen, *État Général* a permis de produire de nouveaux liens. Des personnes qui n'étaient jamais entrées dans le bâtiment ont franchi la porte pour la première fois. Ces rencontres ont notamment permis de tisser des débuts de partenariats, par exemple entre les usagers du service d'aide sociale à l'enfance et le théâtre, via un éducateur spécialisé témoinnant.

D'autres critères influent également sur les problématiques qui émergent à chaque *État Général*. À l'Empreinte, les deux théâtres (Brive et Tulle) sont marqués par leur proximité avec la nature, et par l'appartenance à un milieu rural de nombreux participants. Les enjeux écologiques teintent l'ensemble du protocole. À l'Université Paris 8 où le protocole est adapté par les étudiants de Paris 8 et Paris 10, c'est la première fois que la transmission est faite à autant de personnes, et cela sur des ateliers ponctuels sur plusieurs mois, puisque ce sont des temps qui correspondent aux cours des étudiants. Il est

plus difficile de trouver l'autonomie du groupe dans le fait de prendre en charge l'adaptation du protocole. Pourtant, les groupes de travail élaborés reflètent les réalités des étudiants, et diffèrent complètement des questionnements qui se tissent dans les théâtres : il y est question de ce que cela signifie d'être étudiant d'origine étrangère en France ; du cumul difficile entre la maternité et les études ; des grèves qui ont marqué les esprits, et notamment de l'accueil de personnes migrantes au sein de l'université pendant ces grèves.

Conclusion

État Général a émergé de réflexions politiques, mais au fond a été un objet infrapolitique, un espace de mise en lien où il a été possible de prendre le temps de s'interroger sur la manière dont cette période nous a impactés en tant que citoyens et citoyennes, et en tant éventuellement qu'acteurs et actrices du service public. Il a été, en quelque sorte, un espace de réparation vis-à-vis de la période de pandémie, un espace où penser ensemble, avec des personnes qu'on ne connaissait pas, ce qui nous était advenu. Il a été un espace pour partager des vécus singuliers et où pendant trois heures, nous avons rouvert des portes de possibles, de désirs vis-à-vis de nos manières d'envisager nos pratiques professionnelles en lien avec le bien commun. Il a été avant tout un espace de rencontres, rencontres qui ont parfois perduré entre les participantes et participants d'*État Général* au-delà du temps du protocole.

Si certaines d'entre nous, artistes créatrices initiales d'*État Général*, désiraient au départ qu'avec ce protocole soient définies des requêtes vis-à-vis d'un lieu culturel, et que ces requêtes aboutissent à des mutations du lieu, il a davantage été un espace où repenser un lieu culturel, à partir de la manière dont celles et ceux qui le fréquentent tissent des collaborations avec, et à partir de la manière dont ils le regardent. Un regard

détaché de la programmation de spectacles, mais davantage axé sur la capacité du lieu à être l'espace de rencontres inattendues, de production d'une communauté, d'alliances souvent invisibilisées par la production culturelle.

État Général a été une forme située dans le temps puisque les six applications du protocole ont eu lieu entre l'automne 2020 et janvier 2022, dans une période qui est restée marquée par la pandémie de Covid-19. En quelque sorte, il a servi de chambre d'écho pour celles et ceux qui avaient vécu le confinement du printemps 2020 comme un espace de pause et de réflexion pour penser leur manière de participer ou non à un monde dont les modes de production sont destructeurs. Pour d'autres, il a voulu servir de temps d'arrêt pour se retourner sur cette période, et interroger ce qu'elle avait ou non provoqué de mutations en chacun et chacune. Même si les protocoles du printemps 2021 et de janvier 2022 étaient largement moins marqués par l'enjeu de la crise sanitaire, ils n'en sont pas moins restés des objets pour prendre du recul vis-à-vis du sentiment d'un monde qui court à sa perte ; un espace pour freiner, regarder, penser ensemble.

La force d'*État Général* a alors peut-être été d'offrir un temps pour ralentir, même si ce temps a vite été effacé par la reprise très intense de la production dans la période qui a suivi la crise sanitaire.

Bibliographie

HELUIN, Anaïs, 10 juin 2020. « Une carte, des territoires en réflexion », Sceneweb. <https://sceneweb.fr/actu-une-carte-des-territoires-en-reflexion/>

LATOUR, Bruno, 2020. « Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise ». Initialement paru dans AOC-média, disponible en ligne. <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/849>

MACÉ, Marielle, 2019. *Nos cabanes*, Paris, éditions Verdier.

MATHIEU, Joris, 2020. Entretien « Stimuler nos imaginaires pour réinventer nos modes de vie », 7 avril 2020 <https://lestroiscoups.fr/entretien-avec-joris-mathieu-directeur-du-theatre-nouvelle-generation-centre-dramatique-national-de-lyon/>

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, 2019. « La culture comme pétrole », 7 juillet 2019. https://www.liberation.fr/debats/2019/07/07/la-culture-comme-petrole_1738583

TSING, Anna, 2017. *Le champignon de la fin du monde, sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, éditions La Découverte, coll. Les empêcheurs de tourner en rond.

Rendre compte des liens entre lieux
culturels et territoires : la question
de l'évaluation des projets culturels

L'évaluation dans les politiques publiques de la culture

Bruno MIKOL, Directeur régional adjoint
des affaires culturelles d'Occitanie

25 mai 2009, quelque part en Île-de-France, une salle d'examen. Je découvre le sujet proposé à l'épreuve écrite du concours externe d'ICCEAAC¹ : *quels seraient selon vous, les critères qualitatifs d'attribution de subvention du Ministère de la culture ?* Voilà donc la question directement enfin posée, celle porteuse de sens qui interroge pleinement l'évaluation, qui bouscule 50 ans d'un ministère, qui résonne étrangement avec la déclaration de Villeurbanne.

Réunis au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, à l'invitation de Roger Planchon, les directeurs des Maisons de la Culture et de centres dramatiques réclament une conception entièrement différente de la culture reposant sur une authentique action

1 Inspecteur et conseiller de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle

culturelle, en étroite corrélation avec la création théâtrale. Ils remettent en question la conception originelle des Maisons de la Culture qui selon eux manque de clarté et de cohérence, demandent une augmentation des crédits alloués au théâtre et énoncent que « Tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation ».

Restée dans les mémoires, cette déclaration s'inscrit dans l'ambiance « révolutionnaire » des scènes théâtrales du printemps 1968, entre l'occupation de l'Odéon intervenue dix jours plus tôt et le chahut imposé à Jean Vilar au festival d'Avignon, qui remet en question une figure emblématique de la démocratisation culturelle.²

Souvenez-vous ce qu'en disait Denis Guenoun :

« Le soulèvement de mai et juin 1968 a été vécu, par ses protagonistes, comme une insurrection des formes de vie créatives, productives et autonomes. À leurs yeux, cette révolte avait pour but d'ébranler, ou de mettre à bas, les contraintes et limites imposées par des pouvoirs étatiques, marchands, et par des structures sociales figées ».³

Quelle heureuse coïncidence quelques 40 années plus tard, de devoir plancher sur cette question, être évalué sur l'évaluation, dans la perspective d'intégrer le ministère de la Culture en tant que conseiller pour le Théâtre. Cette question est restée prégnante à mon esprit (ainsi que les réponses que j'avais pu y apporter qui m'ont valu mon admissibilité et intégration) et dès mon arrivée à la Drac Île-de-France

2 <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ministere-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/samedi-25-mai-1968-La-Declaration-de-Villeurbanne>

3 <https://denisguenoun.org/2018/01/21/declaration-de-villeurbanne-mai-1968/>

comme conseiller en 2010, puis comme chef du service théâtre quelques années après.

Lorsque Christophe Blandin-Estournet s'est présenté à la direction de la Scène nationale d'Évry puis nommé en 2013, à la lecture de son projet et quelques mois plus tard de sa mise en œuvre avec quelques comités de suivi et de conseils d'administration, j'ai immédiatement saisi l'opportunité de mettre à l'épreuve des réflexions encore théoriques pour l'accompagner et expérimenter une approche disruptive. Quelques mois plus tard et après de nombreux échanges sur la méthode, le cadre, la durée et les moyens à mobiliser, Hortense Archambault est nommée à la MC93 en 2015 et rejoint l'initiative que nous apprêtions à lancer.

Une approche essentiellement qualitative qui s'est concrétisée par un travail de recherche universitaire, sur un temps long, autour de l'empreinte d'un lieu culturel sur un territoire. Point de volonté révolutionnaire, mais celle de vouloir porter un regard autre, distant, et même conduit par une équipe hors du champ culturel – puisque c'est avec un laboratoire de géographie de Cergy-Pontoise que l'aventure a commencé, à partir initialement du projet de son directeur sur une scène nationale « située » et installée dans un centre commercial⁴. Volonté et nécessité aussi de répondre à la mise en œuvre d'un contrat d'objectifs et de moyens, et d'y associer des critères d'évaluation spécifiques et cohérents. Projet situé, réponse adaptée! Et avec la MC93, autre territoire, autre projet, autre conviction.

4 Il existe deux scènes nationales au sein d'espaces commerciaux, l'Agora en est une, la seconde étant le Parvis à Tarbes (65) - <https://www.parvis.net/>

Que dit le droit ?

Partant du postulat révolutionnaire, lui, que la société a le droit de demander compte à tout agent public de son administration⁵, cette approche évaluative se doit d'être un mode de pilotage et d'éclairage sur les politiques publiques culturelles. De postulat, la notion d'évaluation devient un mode de pilotage « obligé ». Si la crise sanitaire liée à la Covid-19 a encore renforcé la demande des acteurs culturels de disposer de preuves de l'efficacité – des politiques publiques, leur évaluation suscite un intérêt grandissant depuis plusieurs années : elle permet de savoir si une politique a atteint ses objectifs et de comprendre pourquoi. Analyser les effets afin que l'administration culturelle comme les citoyens puissent en apprécier l'efficacité –, l'efficience, la cohérence et la pertinence, et faire des choix éclairés.

De fait, l'évaluation joue un rôle central dans notre démocratie dans un contexte de défiance et c'est pour cette raison d'ailleurs que le Conseil d'État⁶ lui avait consacré son étude annuelle de 2020 dont nous reprenons les éléments saillants ci-après, et que la Loi LCAP⁷ en avait acté le principe. Le Conseil d'État fait de nombreux constats dont le premier est de souligner le fait que l'évaluation est tout d'abord un atout démocratique dans un contexte de questionnement, de remise en cause, de doute et d'incertitude. L'évaluation doit donc contribuer à améliorer la qualité – du débat public et à restaurer la légitimité de l'action publique, en fondant les discussions et les choix sur des faits et sur des analyses. Son déploiement fut encouragé – par différents textes (la

5 Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, art. 15

6 Conseil d'État : Conduire et partager l'évaluation des politiques publiques - Étude annuelle 2020 - <https://www.vie-publique.fr/rapport/276060-conduire-et-partager-l-evaluation-des-politiques-publiques-etude-2020>

7 <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/>

circulaire du 23 février 1989 relative au renouveau du service public, le décret du 18 novembre 1998, la loi organique relative aux lois de finances [LOLF] du 1er août 2001, la révision constitutionnelle du 23 juillet 2008, la loi NOTRe de 2015...). La crise sanitaire a accentué ce besoin, fortement relayé par les filières professionnelles et par les organisations syndicales (CNPS⁸, CTC⁹, COREPS¹⁰...).

Selon le Conseil d'État, l'évaluation est pilotée par de multiples acteurs, sans réelle structuration. La communauté évaluative n'est pas réellement organisée, ce qui favorise un cloisonnement entre les différents acteurs : Parlement, Cour des comptes, Conseil économique, social et environnemental, corps d'inspection, INSEE, service statistique public, collectivités territoriales, universités, organismes de recherche, cabinets privés. On note peu de référentiels communs, des divergences sur le vocabulaire et les définitions, ce qui ne facilite point les approches comparatives et analytiques. L'évaluation a une dimension très institutionnelle et s'appuie peu sur les travaux universitaires destinés prioritairement et parfois exclusivement au décideur qui en maîtrise la publication, voire le financement. Un décroisement avec le monde de la recherche s'avère nécessaire. Discontinue et peu comparative, l'évaluation est surtout sous dotée (moyens humains comme financiers) avec la question centrale de la donnée et une participation encore marginale des citoyens. Pour rappel, depuis la loi organique du 15 avril 2009, les projets de lois doivent être accompagnés d'une étude d'impact. Pourtant, jusqu'à aujourd'hui, la qualité et la pertinence de la majorité de ces études d'impact se sont révélées décevantes, lorsque celles-ci existent.

8 Conseil national des professions du spectacle

9 Conseil des territoires pour la culture

10 Comité régional des professions du spectacle

L'évaluation n'a toutefois pas vocation à prescrire des décisions. Le Conseil d'État formule 20 propositions dans son étude afin de mieux intégrer l'évaluation aux processus de délibération et de décision pour renforcer la qualité, l'efficacité et la légitimité de l'action publique. L'enjeu est de mieux diffuser les résultats, mieux les exploiter, mieux servir les politiques publiques. Outre le Conseil d'État, le CESER, et la Cour des comptes, tous constatent le besoin d'évaluer, de mieux évaluer, et ce mouvement n'échappe pas au ministère de la Culture :

Priorité n° 1 : Se donner les moyens et l'ambition de mieux évaluer

Priorité n° 2 : Renforcer le cycle vertueux de l'évaluation

Priorité n° 3 : Utiliser les évaluations dans la délibération démocratique et dans l'action publique.

Une réponse à la crise ?

Mais revenons à la cause, et à cette nécessité évaluatrice pour en souligner la genèse. Souvenons-nous : « *en fait, la crise est responsable de tout!* ». Non pas la crise sanitaire, ni la crise climatique de l'été 2022 que nous avons traversée, mais la crise économique puisque le premier sursaut de l'évaluation des politiques publiques date des années 70. Après « les trente glorieuses », la première grande crise pétrolière, la perte du pouvoir d'achat, le début de la montée du chômage : c'est donc avec cette volonté de rationaliser les choix budgétaires que s'invente, ex post, l'évaluation de l'action publique avec un conseil scientifique de l'évaluation, devenu conseil national, mais qui va disparaître à la fin du siècle dernier. Il s'agit bien de faire des économies!

Et de fait, la grande réforme de l'État du xx^e siècle, c'est la création de la LOLF en 2001 : cette grande réforme de l'État, c'est une réforme par le budget, comme aimait à le dire Philippe Seguin. Une nouvelle façon de dépenser

l'argent public avec son cortège de missions, de programmes, d'actions, d'indicateurs de performance et de critères pour mesurer les résultats et objectiver et responsabiliser la dépense publique, la rendre plus transparente, efficiente, pertinente et évaluable. La LOLF a été conçue à un moment où le Parlement ressentait des obstacles à ses prérogatives de contrôle et des limites dans la transparence de la gestion de l'État. Cet arsenal législatif s'est naturellement doté d'outils selon une logique de résultats et de performance, encadré par une DNO¹¹, avec ses PAP¹², ses RAP¹³. Elle s'est fortement inspirée d'une part de l'évaluation des politiques contractuelles et d'autre part de celle des fonds structurels européens. C'est pourquoi Augustin Girard, fondateur du département des études et de la prospective du ministère de la Culture (DEPS), voyait l'évaluation comme un moyen d'accompagnement du développement culturel. L'évaluation était alors pensée du point de vue du subventionneur.

De leur côté, les opérateurs culturels ont voulu démontrer l'efficacité économique des dépenses culturelles (des festivals en particulier) pour mettre en évidence l'effet levier économique et le besoin d'investir : une approche légitime, au détriment des approches psychosociologiques, culturelles ou artistiques. Approche indispensable pour que les collectivités puissent légitimer cet investissement culturel aux fortes retombées économiques locales. Nombreuses furent d'ailleurs les études à ce sujet pour estimer les effets et impacts de l'euro investi, comme le soulignait régulièrement Xavier Dupuis, pionner de l'économie culturelle. Avec un regard tiers, l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble a été créé spécifiquement pour suivre les politiques culturelles des collectivités, à la demande du ministère de la

11 Directive nationale d'orientation

12 Projet annuel de performance

13 Rapport annuel de performance

Culture qui n'en avait pas les moyens. Les premières études ont porté sur la notion de coopération, vite délaissée pour gérer « la pénurie » et « les restrictions budgétaires ». De fait, le secteur culturel fut victime d'un processus qu'il a lui-même enclenché en voulant prouver, par les chiffres, la nécessité et l'efficacité de ses politiques et de ses actions. Le financeur se fait évaluateur et le dépensier devient évalué, le ministère en charge du budget jouant ainsi le rôle d'évaluateur en chef.

Alors, l'administration culturelle, ordonnateur et payeur soucieux de pouvoir justifier de l'utilité de la dépense publique, délègue à son bénéficiaire le soin de justifier de la dépense publique. Dans le cadre de sa convention pluriannuelle d'objectifs ou contrat d'objectifs et de moyens (COM), la direction de l'établissement labellisé réalise son « auto-évaluation », et chaque label dispose d'un arsenal normé de critères et d'objectifs propres à leur projet. Le cahier des charges décline les actions qui sont approuvées par les partenaires, et 6 mois sont nécessaires à compter de la prise de fonction pour le réaliser, puis 3 ans pour le vivre et l'évaluer, avant de le renouveler, ou pas. Compagnie indépendante, conventionnée ou pas, le cadre existe aussi, toujours plus quantitatif que qualitatif (volume de créations et/ou de reprises du répertoire, nombre de représentations dans son aire géographique et hors du territoire national, tournées, volume et pérennité d'emploi...). Et même si la réforme des aides déconcentrées du spectacle vivant de 2015 s'est modifiée dans ses critères, début 2022, les conditions et le cadre de l'évaluation n'ont pas évolué.

Dans les deux cas, l'administration a engagé un processus : l'auto-évaluation partagée entre direction et partenaires financiers pour un équipement, l'évaluation déléguée à un comité d'experts pour avis consultatif avant décision du préfet de région dans le cadre des équipes artistiques et ensembles. Dans les deux cas, l'évaluation répond à celui qui finance l'établissement ou la structure. Dans les deux

cas, l'évaluation reste limitée et insuffisamment objectivée, toujours subjective et insatisfaisante lorsque celle-ci conduit à un non-renouvellement. Subordonner l'action au contrôle de l'action par l'actionnaire n'est-il pas une marque de défaillance ou de défiance dans lequel s'engouffrent parfois les collectivités en évitant l'essentiel?

L'évaluation, en-jeu ?

Dans cette pratique de l'évaluation des politiques publiques de la culture, ce qui transparait c'est qu'elle est encore très politique, et peu publique. Très politique, car encore jeune et non émancipée du fait générateur budgétaire et financier. C'est la culture du chiffre qui prime, le quantitatif. Peu publique, car elle ne prend que très partiellement en compte celui qui en est destinataire (le public, l'habitant, le citoyen), soit celui qui en bénéficie (les équipes artistiques) : la culture de la lettre et du récit, le qualitatif.

La LOLF a donc tout naturellement entraîné majoritairement l'absence de réflexion sur les contenus, sur la prise en compte réelle d'une évolution de parcours, d'une maturité professionnelle, d'une nouvelle tendance esthétique, d'une nouvelle écriture, de nouvelles formes artistiques, etc., au profit de la justification au premier euro. C'est sans doute la raison pour laquelle la DGCA¹⁴ se mobilise plus fortement depuis quelques mois à ce sujet. Plusieurs séminaires entre juillet et novembre 2021 co-construits avec Pascal Lebrun-Cordier abordaient les aspects relatifs à l'évaluation au regard des droits culturels ainsi qu'aux questions de gouvernance et de coopération territoriale, dans la continuité d'une étude interne de 2017 du SICA¹⁵ sur la prise en compte des usagers dans les rapports de missions.

14 Direction générale de la création artistique

15 Service de l'inspection de la création artistique

Au début de l'année 2023, la DGCA envisage de nouvelles écritures de contractualisation pour aboutir à des « contrats de résonance » qui pourraient faire évoluer et peut-être se substituer aux contrats de performance et aux conventions pluriannuelles d'objectifs : « Si la notion de résonance paraît plus pertinente que celle de performance et d'objectifs pluriannuels pour encadrer et rendre compte de l'action publique à l'heure des droits culturels, c'est parce qu'elle permet de qualifier la qualité des relations engagées entre une structure culturelle, son territoire et les personnes qui y vivent. Quand la notion de performance restreint l'observation et la réflexion au quantitatif, la résonance nous ouvre au qualitatif et au sens »¹⁶, ou pour emprunter à Catherine Blondeau la notion de « théâtre de la relation », celui d'une évaluation de la relation : projet artistique, culturel et sociétal.

L'IGAC¹⁷, le SICA et les Inspecteurs et conseillers de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle en DRAC, pour ce qui concerne le champ de la création, sont au cœur de cette démarche (c'est avant tout un corps d'évaluateurs qualitatifs, ne l'oublions pas). Tous prônent aujourd'hui une approche nouvelle : plus collective et plus territorialisée, plus qualitative aussi, avec un diagnostic territorial partagé, des critères ex ante, objectivés : nous voici à l'ère de l'évaluation partagée. Cette conception différente de l'évaluation en lien direct avec la réception (le public), a été pratiquée en France par les musées nationaux et a servi de base à la démarche de la mission « Musées du XXI^e siècle » menée par Jacqueline Eidelman en 2017¹⁸. Consultation citoyenne incluse, il est ainsi proposé une vision prospective de 4 types de modèles émergents : un musée éthique et citoyen/le

16 Document de travail DGCA -25.1.2022 – Christopher Miles

17 Inspection générale des affaires culturelles

18 <https://www.viepublique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/174000177.pdf>

musée protéiforme, in situ, hors les murs, dématérialisé/le musée inclusif et collaboratif/le musée comme écosystème professionnel créatif.

De fait, la présente démarche d'empreinte d'un lieu culturel sur un territoire s'inscrit dans cette même logique dans laquelle la DRAC Île-de-France et les deux scènes nationales avaient décidé, en 2017/2018 de l'expérimenter. Nombreux furent les constats qui ont pu justifier et légitimer cette ambition, acceptée et partagée unanimement par les instances respectives des deux établissements comme de l'ensemble des deux équipes : tout d'abord, l'insatisfaction à ne considérer que la donnée en tant que telle, puis l'inadéquation entre le COM et la réponse chiffrée comme l'adéquation entre le COM et une nouvelle approche qualitative. Il apparaissait indispensable de prendre en compte non pas uniquement le point de vue du directeur/trice, de son projet et de sa réalisation, mais aussi, plus largement, celui du public et encore plus largement, des habitants et de l'écosystème territorial : ce qui amène à élargir le cercle, les regards, les propos. Il devenait logique de s'inscrire dans une volonté commune des partenaires publics, de s'y associer et de démontrer que toute connaissance est aujourd'hui nécessairement une connaissance comparée, raison pour laquelle il était important de travailler sur deux territoires distincts. Comme énoncé précédemment, il est apparu évident d'associer une équipe de recherche extérieure au champ spécifiquement culturel, tout en associant maître d'ouvrage, d'œuvre et d'usage. Enfin, un contrat d'objectifs et de moyens s'inscrit dans la durée, la démarche présente ne pouvait s'y soustraire. Une large place a ainsi été donnée à deux institutions qui pourront en retirer les conclusions, devenir inspirantes pour d'autres et fertiliser ainsi la réflexion et la pensée collective.

Le contrat de résonance est sans doute l'approche la plus en phase d'une modélisation de cette dynamique et d'une approche plus légitime. Encore faut-il trouver la méthodologie

et son adaptation à l'ensemble des opérateurs. Le ministère de la Culture a bien conscience de la limite de l'exercice de l'évaluation pour l'évaluation, même s'il doit se plier à « renseigner de la donnée », et qu'il doit prendre en compte le devenir d'une politique publique au service des artistes, des territoires et des populations. N'est-ce pas là le signe donné par la création de la DG2TDC¹⁹ ? Déjà lors de la préparation de la loi sur la liberté de création, il y avait eu cette nécessité de revisiter les cahiers des charges et des missions des labels et d'y intégrer plus significativement l'approche évaluative, ainsi que de mieux prendre en compte de nombreux enjeux de société (label égalité/diversité ou droits culturels portés, entre autre, par la déclaration de Fribourg).

Mais cela n'est sans doute pas allé assez loin, d'autant que rattrapée par l'actualité brûlante, la ministre a lancé la rédaction d'une feuille de route sur « *La transition écologique de la culture* » à destination des acteurs culturels, afin de définir et de créer de nouvelles pratiques durables dans les modes de production, de développer un numérique culturel sobre, d'inventer les territoires, les paysages et le patrimoine bâti de demain, de préserver et conserver tout en minimisant l'impact environnemental et en conciliant enjeux patrimoniaux et transition écologique, et enfin en repensant la mobilité pour une culture accessible. Nouvel enjeu sociétal fondamental, qui n'échappera point à une évaluation durable avec la constitution d'outils de mesure d'impact.

Pour conclure, on observe bien aujourd'hui ce mouvement, cette volonté de vouloir répondre à ce qui fonde nos politiques publiques mais aussi, plus largement, à justifier ce qui fonde l'essence même du ministère, c'est à dire l'enjeu de la culture dans notre/nos sociétés après un épisode « non – essentiel ». Le prisme de l'analyse qui va conduire l'évaluation doit mettre en

19 Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle

évidence une multiplicité de facettes, celle qui reflète l'action de l'opérateur artistique et culturel, celle des artistes dans leur propre parcours de créateur, celle des partenaires publics et privés, celle des populations, celle des territoires et de leur environnement. Pour une approche durablement renouvelée de l'évaluation, n'est-il pas alors nécessaire de construire une approche sensible et résonante, prenant en compte tout particulièrement les enjeux de ces mêmes politiques, des valeurs qui la fondent et des critères objectifs qui pourraient les évaluer? Ces valeurs d'émancipation, de tolérance, de respect, de liberté, d'ouverture vers le monde et des *droits de la culture*, comme aimait à le dire et les défendre Jack Ralite, ont-elles pris rang? Ont-elles fait l'objet d'une réelle évaluation? Avons-nous même la capacité d'imagination pour le faire?

Lors de l'exposition organisée pour les 50 ans du Théâtre de la commune, en 2015, Jack Ralite affirmait : « *L'avenir du théâtre appartient à ceux qui n'y vont pas* ». Lançons-nous après lui dans des états plus généreux de la culture et d'exigences nouvelles. Une idée sans doute encore un peu révolutionnaire, mais joyeuse!

L'évaluation des lieux culturels : vers la co-construction d'indicateurs qualitatifs ?

Elizabeth AUCLAIR, Anne HERTZOG,
CY Cergy Paris Université

Introduction

Face à la montée des inégalités sociales, à l'aggravation des situations d'exclusion et aux enjeux essentiels du « vivre ensemble », les institutions culturelles réexaminent leur rôle dans la ville et s'interrogent sur l'impact de leurs activités artistiques et culturelles sur les habitants. Un nombre croissant de lieux culturels publics renouvellent leurs approches ; le renforcement des partenariats avec de nombreux acteurs du territoire, l'implication de ces derniers dans les projets culturels et le développement de la participation des habitants constituent désormais des volets importants de leurs actions.

La question de l'évaluation des nouvelles stratégies mises en œuvre devient alors centrale. Comment évaluer

ces liens et mesurer l’impact des projets sur le territoire? Comment construire des indicateurs qualitatifs pour mesurer « l’empreinte civique »¹ des structures culturelles sur leur environnement social et spatial? Comment associer les partenaires et les habitants à cette évaluation?

Nous proposons dans ce chapitre de présenter une partie des résultats d’une recherche-action, dont l’objet était d’accompagner deux scènes nationales franciliennes dans l’établissement d’indicateurs qualitatifs permettant de mesurer l’empreinte civique de ces théâtres sur leur territoire². Cette recherche constitue la réponse à une demande formulée en 2017 par les deux directions des théâtres, insatisfaites des modalités d’évaluation en place, et à leur volonté de renouveler les approches et outils d’évaluation³.

L’objectif ici était de co-construire des outils d’évaluation avec les équipes des théâtres, et d’expérimenter une méthode d’évaluation participative par l’organisation d’ateliers. L’enjeu était de co-produire un ensemble d’indicateurs qualitatifs permettant de rendre compte du rôle des théâtres sur leur territoire, à travers la notion d’empreinte civique. La construction de ces indicateurs qualitatifs s’est appuyée sur les différents volets de la recherche : des entretiens (avec

1 Cf. chapitre d’Anne Hertzog, Elizabeth Auclair et Severin Guillard dans cet ouvrage.

2 Cette recherche-action a été menée par le laboratoire de géographie et aménagement PLACES de Cergy Paris Université, en partenariat avec la Scène nationale de l’Essonne Agora-Desnos et la MC93 (Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny), et avec le soutien financier de la DRAC Ile-de-France.

3 Suite à l’appel lancé par ces théâtres, le projet de recherche a été co-construit avec des universitaires géographes ; deux chercheuses avaient déjà mené des travaux d’évaluation dans différents domaines et sur divers terrains, portant notamment sur l’établissement de nouveaux indicateurs qualitatifs (Auclair, Garcia et Herzog, 2021). Ces travaux avaient pu mettre en évidence des limites des processus d’évaluation actuels et la nécessité de construire d’autres outils.

les équipes, les partenaires, les artistes, les habitants, etc.), la production de cartes mentales⁴, l'analyse de plusieurs projets spécifiques, la construction de bases de données et d'outils cartographiques⁵, et enfin des ateliers participatifs avec différentes catégories de personnes.

Afin d'analyser la démarche d'évaluation mise en place par les deux théâtres et les enjeux qu'elle a soulevés, il nous semble nécessaire de la resituer au préalable dans les problématiques générales relatives à l'évaluation des politiques publiques, et de rappeler les enjeux particuliers de l'évaluation dans le champ culturel. Ces éléments permettent d'éclairer la manière dont les équipes des deux théâtres et les chercheuses se sont saisies de cette question.

Les limites des démarches d'évaluation contemporaines et le besoin de changer de méthodes

Renforcement du contrôle des dépenses publiques et multiplication des évaluations quantitatives

Depuis le début des années 80, plusieurs facteurs institutionnels, économiques et politiques ont conduit à une généralisation des processus d'évaluation, et notamment la territorialisation des politiques publiques (Bozio, 2014). Dans le cadre de la décentralisation, les collectivités territoriales ont récupéré progressivement un certain nombre de compétences, et elles mènent des projets et des politiques qu'elles veulent pouvoir évaluer. Par ailleurs, l'augmentation des procédures contractuelles et des formes de labellisation, appliquées dans

4 Cf. chapitre de Séverin Guillard « Représenter l'empreinte civique du point de vue des publics : retour sur une technique d'enquête qualitative par cartes mentales et entretiens », dans cet ouvrage.

5 Cf. chapitre de Anne Hertzog et Laure Cazeaux : « Cartographier les partenariats d'un théâtre public : visualiser l'empreinte d'un théâtre sur son territoire ? », dans cet ouvrage.

différents domaines (contrats de ville, parcs naturels régionaux, mais aussi scènes nationales, scènes conventionnées...), conduisent à définir des objectifs dont les résultats doivent pouvoir ensuite être évalués. En outre, la raréfaction des crédits de la part de l'État comme des collectivités locales, liée aux crises économiques et financières successives, amène à une plus grande rigueur budgétaire, voire à la réduction des dépenses publiques. Enfin, la montée en puissance du modèle néo-libéral, caractérisé par une remise en cause des dépenses publiques – et donc des services publics – s'accompagne d'une généralisation des évaluations, généralement basées sur des critères de performance, d'efficacité, d'efficience, suivant un modèle issu du secteur privé : le « nouveau management public » (Berthet, 2008).

Depuis plus de 20 ans un contrôle de plus en plus rigoureux des dépenses publiques est mené, encadré par une succession de lois ou dispositifs établissant les nouvelles règles et modalités de l'évaluation, avec comme objectif affiché la « modernisation » de l'action publique, mais souvent comme objectif implicite une diminution des dépenses : la LOLF (loi d'orientation sur les lois de finances, 2001), la RGPP (révision générale des politiques publiques, 2007), la MAP (modernisation de l'action publique, 2012), la RME (revue des missions de l'État, 2014) ou encore « Action publique 2022 », en 2017.

On constate, dans ces textes, la prégnance des évaluations comptables et financières et la prédominance des indicateurs quantitatifs, qui ont touché le domaine culturel (Neveux, 2013), comme les autres politiques publiques. Ces injonctions évaluatives se sont aussi propagées dans le secteur éducatif. Angélique Del Rey parle de la « tyrannie de l'évaluation » (Del Rey, 2013). Elle pointe les risques d'un climat malsain de concurrence et de compétition entre les personnes, et montre que les évaluations nient les différences et tendent

à standardiser et normaliser les personnes, les projets et les structures.

Les procédures d'évaluation se sont ainsi multipliées dans le secteur public comme dans le secteur privé (comme au sein des associations culturelles, souvent financées par l'argent public), suscitant de nombreuses critiques dénonçant cette course à la performance, la politique du chiffre, la prédominance des indicateurs quantitatifs ou la mainmise des algorithmes, au détriment des expérimentations et des innovations (Chauvière, 2012).

Face aux critiques, l'émergence d'indicateurs alternatifs

En réaction à cette production d'évaluations dominées par les enjeux économiques, des réflexions ont émergé afin de mieux prendre en compte les questions sociales et environnementales dans les évaluations, et d'apprécier la dimension qualitative des projets. On a ainsi vu se multiplier il y a une quinzaine d'années des travaux concernant l'élaboration d'indicateurs alternatifs, appelés aussi nouveaux indicateurs de richesse, portés par divers acteurs – chercheurs, acteurs de la société civile, collectivités locales, etc. (Méda, 2008 ; Viveret, 2010 ; Gadrey et Jany-Catrice, 2012).

L'objectif est de proposer d'autres modes d'évaluation des politiques publiques et d'autres indicateurs pour calculer la « richesse » d'un territoire. Il s'agit de montrer que la « richesse » d'un territoire ou d'un projet (sa qualité, sa force, sa dynamique...) ne se limite pas à sa seule dimension économique ou monétaire. La création en 2008 du collectif militant FAIR (*Forum pour d'autres indicateurs de richesse*) a contribué à amplifier et diffuser ces travaux, l'objectif étant de corriger le PIB (produit intérieur brut) en proposant d'autres variables sociales et environnementales. Les problématiques du développement durable, qui sont en effet devenues des défis cruciaux pour nos sociétés contemporaines, soulèvent

de nouvelles questions concernant les critères d'évaluation à prendre en compte, pour une réorientation des politiques publiques (Theys, 2002). L'enjeu est de promouvoir des territoires – et des modes d'habiter – soutenables, qui favorisent l'épanouissement de tous les habitants. Ces réflexions rejoignent les questions concernant l'évaluation des politiques culturelles.

Les spécificités de l'évaluation dans le secteur culturel

L'évaluation des politiques et actions culturelles a fait l'objet de nombreuses réflexions depuis les années 80, conduites à différents niveaux et notamment au sein de la DATAR⁶, de la DIV⁷, du ministère de la Culture ou de l'OPC⁸, ou d'autres organismes comme la Fondation Abbé Pierre par exemple.

Différents travaux ont été menés par des bureaux d'étude et/ou des laboratoires de recherche. Certaines analyses ont porté sur l'évaluation, de manière générale et transversale⁹, tandis que d'autres études se sont centrées sur des dimensions particulières de la culture. Des analyses ont ainsi porté sur la place et le rôle de la culture dans l'économie (Greffé, 2010), dans le développement local (Auclair, 1991 ; Dechartre, 1998 ; OCDE, 2005), dans la constitution d'une nouvelle identité territoriale (Auclair, 2003) ou dans la lutte contre l'exclusion sociale (Ménard, 1995 ; Auclair, 2006).

Néanmoins des questions se posent de manière récurrente sur les méthodes et outils d'évaluation à promouvoir pour le secteur culturel, qui selon la fameuse « loi de Baumol »

6 Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale

7 Délégation interministérielle de la ville

8 Observatoire des politiques culturelles. Une des missions de l'OPC est de mener et/ou de piloter des travaux d'évaluation.

9 Cf présentation des interventions du colloque organisé par FORs, dans les numéros 111 et 112 de la revue *Recherche sociale* consacrés à « l'évaluation qualitative », publiés en 1989

reste un domaine économique particulier où les gains de productivité sont impossibles (Baumol et Bowen, 1966).

Des orientations nationales et internationales pour l'évaluation

Certains textes officiels donnent des orientations structurantes pour l'évaluation. On peut citer la Charte de mission de service public, établie par la ministre de la culture Catherine Trautmann, en 1998¹⁰. Elle a conduit à la mise en place des contrats d'objectifs et de moyens pour les structures culturelles financées par l'État, et la mise en avant de la notion de responsabilités artistiques, territoriales, sociales et professionnelles, indiquant qu'« il est du devoir civique de chacun des organismes culturels bénéficiant de fonds publics de prendre une part dans l'atténuation des inégalités ».

On peut également mentionner l'émergence de la notion des droits culturels qui sont désormais inscrits dans les lois Notr(e) de 2015¹¹, et LCAP de 2016¹². Cette notion qui fait l'objet de nombreux débats et controverses (et en particulier l'évocation d'une possible tension entre universalisme et diversité culturelle) met en avant un objectif politique majeur pour les institutions culturelles : l'articulation des missions et responsabilités culturelles avec la défense des droits humains¹³.

La question de l'évaluation dans le champ culturel a également une dimension internationale, puisque l'UNESCO

10 <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Documentation-juridique-textes-officiels/La-charte-des-missions-de-service-public-pour-le-spectacle-vivant>

11 La loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République

12 La loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine ou LCAP

13 Déclaration de Fribourg (2007) <https://www.fidh.org/IMG/pdf/fr-declaration.pdf>

tout comme le Conseil de l'Europe mènent depuis longtemps des réflexions sur la nécessité d'évaluer l'impact des stratégies et actions présentées dans les textes et conventions (Kleberg et Schultz, 2016). Récemment, l'UNESCO a présenté un ensemble d'indicateurs, « les Indicateurs Culture 2030 », lors du Forum des ministres de la culture à Paris le 19 novembre 2019. Ces indicateurs constituent « un cadre d'indicateurs thématiques dont l'objectif est de mesurer et suivre le progrès de la contribution de la culture dans la mise en œuvre des Objectifs et Cibles du Programme de Développement durable à l'horizon 2030, à la fois en tant que secteur d'activité, et transversalement au travers d'autres secteurs »¹⁴. Le texte de l'UNESCO met en lumière le rôle important de la culture comme secteur à part entière mais également de manière transversale comme composante des autres politiques publiques (et notamment la réduction des inégalités, la promotion de l'égalité des genres, l'innovation ainsi que la cohésion sociale...), et définit un ensemble de critères et indicateurs permettant d'évaluer les politiques et les projets¹⁵.

Malgré les objectifs affichés et les valeurs « sociales » mises en avant dans ces textes, certaines analyses tendent à montrer que la politique culturelle est soumise aux mêmes règles que l'ensemble des politiques économiques, que ce soit au plan national ou international. Ainsi, selon les recommandations de la Commission Européenne, le secteur culturel devrait pouvoir être décrit dans des termes comparables, avec des techniques comptables, des statistiques normées et des outils de « benchmarking » (Menger, 2009).

14 <https://whc.unesco.org/fr/actualites/2058>

15 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371557>

Vers de nouvelles stratégies d'évaluation ?

Dans ce contexte, certains acteurs proposent de nouvelles stratégies d'évaluation. On peut évoquer le travail mené au début des années 2000 par deux structures, le Pour-cent culturel migros et la Fondation suisse pour la culture pro helvetian, qui a mis en lumière les apports des évaluations dans le domaine culturel¹⁶. Selon cette étude, les quatre buts les plus importants d'une évaluation sont les suivants :

- vérifier, optimiser et assurer la qualité des actions et projets : l'évaluation aide à comprendre les raisons pour lesquelles certains objectifs ont été atteints et d'autres non ;
- préparer des décisions : les évaluations aident à prendre des décisions et à fixer des priorités ;
- apprendre et tirer les leçons d'une expérience : une évaluation aide à mieux comprendre comment fonctionne un projet ;
- rendre compte : les responsables culturels doivent justifier d'un usage prudent et efficace des ressources dont ils disposent, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de financements publics.

Cette étude souligne l'importance des indicateurs qualitatifs : « Les indicateurs qualitatifs renseignent sur des appréciations, des jugements et des opinions ; ils peuvent donc être subjectifs (...) Leur teneur en informations est souvent plus directe et plus vaste que celle des indicateurs quantitatifs ».

D'autres travaux montrent que les démarches d'évaluation en vigueur dans le domaine culturel peinent à refléter la réalité des activités mises en place par les institutions artistiques et

16 L'évaluation dans la culture : Pourquoi et comment évaluer ? Un guide pour l'évaluation de projets, de programmes, de stratégies et d'institutions culturelles, édité en 2008

culturelles, et que de nouvelles modalités d'évaluation seraient nécessaires, notamment pour témoigner de l'impact des activités hors les murs menées par les théâtres, et démontrer « ce que le théâtre fait au territoire » (Langeard, Liot et Rui, 2015).

Des travaux réalisés au sein de la Fondation Jean Jaures ont également pointé les limites des approches évaluatives actuelles : des processus déconnectés des enjeux réels ; des indicateurs trop nombreux et souvent peu pertinents au regard des objectifs poursuivis par les acteurs ; une surreprésentation des données économiques demandées ; une charge de travail considérable pour établir ces évaluations, qui en outre arrivent souvent dans des temporalités peu adéquates par rapport au projet global de l'institution (Ciret, 2019). À partir de ces critiques, diverses pistes d'amélioration ont été suggérées.

L'évaluation constitue désormais un enjeu majeur pour les acteurs de la culture. En effet, face aux différentes crises qui affectent les politiques culturelles – crise financière mais aussi crise de sens – de nombreux acteurs s'interrogent sur la place de la culture aujourd'hui dans nos sociétés. Quelles définitions de la culture mettre en avant ? Quelles valeurs promouvoir ? Quelles stratégies mettre en œuvre ? Avec quels acteurs travailler ? Comment intégrer les habitants dans les projets artistiques et culturels ? Au-delà de ces limites et du caractère obligatoire ou contraignant des évaluations demandées, on remarque un intérêt croissant de la part de nombreux acteurs culturels pour une meilleure compréhension de l'impact des projets qu'ils mènent.

De nombreuses réflexions et expérimentations sont menées depuis quelques années pour promouvoir d'autres modalités d'évaluation, à l'initiative de certaines institutions culturelles comme le Grand T, théâtre de Loire-Atlantique à Nantes, des collectifs comme la Boussole de l'Art citoyen, soutenu par la Fondation Carasso et regroupant 34 porteurs de projets ayant développé une méthode participative pour

évaluer l'impact social de projets artistiques et culturels¹⁷. Récemment, des groupes de travail et réflexions sont également lancés au sein des réseaux institutionnels (DRAC) et syndicaux comme le SYNDEAC¹⁸.

La multiplication des démarches RSE/RSO¹⁹ dans le secteur culturel, en réponse à une injonction politique²⁰, conduit à mettre au cœur des stratégies des lieux culturels et de l'évaluation de leurs actions, des notions comme celle d'impact social/sociétal. Guides et accompagnements sont désormais proposés par de nombreux acteurs publics et privés pour accompagner les lieux culturels dans les démarches de type RSE/RSO. Le phénomène s'intensifie depuis la pandémie de la Covid-19, une période qui a été propice à de nombreuses réflexions, débats et remises en question des pratiques et manières travailler au sein des institutions culturelles²¹. Des travaux récents ont été conduits afin de présenter des recommandations et conseils aux acteurs culturels, sous forme de « bonnes pratiques » concernant l'évaluation (Ziem et Jenala, 2021).

17 <https://www.fondationcarasso.org/wp-content/uploads/2019/02/La-Boussole-de-lArt-Citoyen-WEB.pdf>

18 Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles, 2021, La mutation écologique dans le spectacle vivant, des défis, une volonté. <https://www.syndeac.org/la-mutation-ecologique-dans-le-spectacle-vivant-28431/>

19 RSE : Responsabilité Sociale et Environnementale ; RSO Responsabilité Sociétale des organisations

20 En 2011, la Commission européenne définit la Responsabilité Sociétale des Entreprises comme étant «la responsabilité des entreprises vis-à-vis des effets qu'elles exercent sur la société».

21 Voir par exemple le chapitre d'Adèle Gascuel sur le projet Etat Général dans cet ouvrage. Notons à titre d'exemple, que le *Guide sur la mise en œuvre de la RSO dans le spectacle vivant* diffusé en 2021 par l'Agence Culturelle de Bourgogne inscrit la démarche dans le contexte post-COVID (Chaduc, 2021).

Ainsi, l'évaluation peut répondre à des enjeux de production de connaissances permettant d'alimenter une stratégie, ou encore des enjeux de visibilité, de légitimité et de défense d'un secteur professionnel, etc. Ces questions amènent les acteurs culturels à reconsidérer les outils de l'évaluation afin que ceux-ci témoignent mieux de l'activité réelle des institutions. Il s'agit de trouver des outils pour évaluer les projets des institutions culturelles, au-delà des seules dimensions comptables (nombre de spectateurs ou nombre de bénéficiaires d'une action par exemple), et de pouvoir évaluer de manière qualitative l'impact des politiques culturelles sur le territoire. Face à ces nouveaux enjeux, on voit donc émerger de nouvelles propositions pour d'autres manières de faire, avec parfois la volonté de la part de certaines institutions de « bousculer » les politiques culturelles afin de transformer les démarches d'évaluation.

La mise en place d'une méthode d'évaluation participative, pour co-produire des indicateurs qualitatifs de l'empreinte civique des théâtres

Alors que la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos et la MC93 disposent déjà de nombreuses statistiques concernant notamment leur fréquentation, l'objectif de la recherche-action était d'aller plus loin que les seules données quantitatives, en élaborant de manière collective des indicateurs qualitatifs selon une démarche impliquant diverses catégories de personnes, au-delà des équipes de direction (directeur-trice, administrateurs, etc.) généralement en charge des évaluations. Ainsi, même si les modalités d'évaluation sont diverses au sein de ces scènes nationales (élaboration de grilles d'indicateurs par les équipes de direction en réponse aux demandes de l'État, autoévaluations, retours réflexifs sur les projets au sein des équipes, etc.), la volonté de développer une évaluation qui soit davantage en adéquation avec les

projets des théâtres et qui permette de communiquer sur des dimensions généralement invisibilisées, a conduit les équipes à réfléchir à d'autres modalités.

Finalités et enjeux de la construction de nouveaux outils d'évaluation

L'enjeu était donc d'intégrer à l'évaluation certaines dimensions des projets des scènes nationales, peu présentes dans les procédures et techniques d'évaluation classiques, alors qu'elles occupent une place centrale dans les pratiques, l'engagement professionnel et artistique et les discours des équipes.

Ces scènes nationales mènent en effet de nombreuses actions « participatives », au sein des théâtres mais aussi hors les murs, avec différentes catégories de personnes qui souvent ne constituent pas les publics de spectateurs habituels ou spontanés de ces lieux. Ces projets et expériences émanent de nouveaux partenariats montés avec divers acteurs culturels ou sociaux du territoire. Ces démarches, rassemblant parfois un nombre restreint de participants, ont notamment pour objectifs la lutte contre l'exclusion sociale, la construction de liens sociaux par des actions collectives, le renforcement de la mixité culturelle sociale ou intergénérationnelle dans les lieux culturels et les espaces publics, ou encore l'émancipation des personnes impliquées, etc.²² La « Fabrique d'expériences » à la MC 93, les « projets situés » à la Scène nationale de l'Essonne, certaines résidences d'artistes, des dispositifs comme Tous Programmateurs ou le Conseil des Jeunes constituent quelques endroits de déploiement de ces démarches, sans s'y restreindre, car le projet de réaménagement participatif du hall de la MC 93 participe du même travail d'ouverture et

²² On retrouvera les détails de plusieurs projets dans certains chapitres de cet ouvrage.

d'implication des habitants dans leur diversité, mené par ces institutions culturelles afin que ceux-ci s'approprient le lieu. La relation (la proximité) entre le théâtre et les habitants, le théâtre et son environnement sociospatial est ainsi construite de façon très diverse à travers des expérimentations artistiques ou non artistiques fondées sur l'implication collective et individuelle.

Intégrer ces « expériences civiques » à l'évaluation, c'est rendre légitimes des pratiques souvent reléguées au rang « d'expérimentations à la marge »; c'est donc inciter à ce que les partenaires publics les prennent en considération; c'est, enfin, les intégrer pleinement comme des dimensions fondamentales des projets des scènes nationales, et plus largement des politiques culturelles.

Ainsi, à Bobigny, la « Fabrique d'expériences » est présentée comme une dimension essentielle du projet de la MC 93; elle est très visible dans sa communication (web, Carnets), structure le travail des équipes de manière transversale, est financée spécifiquement, et marque même l'organisation spatiale de l'équipement culturel (conception du hall). À Évry, les « projets situés » ou « projets d'implication » constituent une part centrale de l'activité du théâtre et, au-delà, de la manière dont l'équipe travaille avec le territoire à travers diverses formes d'engagements.

Les projets situés et les projets d'implication à Évry et la Fabrique d'Expérience à Bobigny constituent un ensemble de conceptions, d'actions et de pratiques du projet artistique et théâtral par lesquelles la relation au territoire – aux habitants et à la diversité des partenaires – est particulièrement pensée et travaillée. Mesurer l'empreinte civique des théâtres revient à donner de la visibilité à des manières de faire et d'être au territoire, essentielles et spécifiques à chaque scène nationale, mais peinant à être pleinement prises en compte par les procédures d'évaluation institutionnalisées.

Une démarche d'évaluation participative, par l'organisation d'ateliers

La mise en œuvre d'une démarche d'évaluation participative, envisagée dès le départ par les directions des théâtres – comme une approche nouvelle et expérimentale – a suscité plusieurs questionnements : qui faire participer ? À quel stade de l'évaluation faire participer ? Sous quelle forme organiser cette participation ? Sur quel contenu engager des discussions ? Quelle méthode d'animation mettre en place pour cette participation ?

Ainsi, la construction de nouveaux outils d'évaluation ne s'est pas limitée à établir une grille avec de nouveaux critères et indicateurs à remplir, mais a été conçue comme un processus participatif, impliquant une pluralité d'acteurs. Il a donc été décidé d'organiser des ateliers rassemblant les équipes des lieux, les chercheurs et experts, des artistes et partenaires, des spectateurs, et plus largement tous ceux que l'on peut considérer comme « parties prenantes » des projets des théâtres²³.

Il s'agissait d'initier une démarche collective pour co-construire ces indicateurs, dans la continuité des expériences participatives déjà initiées dans les deux scènes nationales. Ces deux théâtres mettant en avant la participation – ou l'implication – comme fondement de leurs projets, et revendiquant un ancrage territorial fort, il leur semblait important d'inclure ces valeurs et approches dans leur démarche d'évaluation.

Il ne s'agit pas d'une démarche isolée car les pratiques d'évaluation participatives font l'objet de réflexions depuis plusieurs décennies et tendent à se développer²⁴. Elles sont

23 Ces ateliers, reportés plusieurs fois en raison de la crise sanitaire, se sont déroulés en avril et octobre 2021.

24 Des démarches d'évaluation participatives ont été mises en œuvre dans le domaine des politiques culturelles à Nantes par exemple :

généralement guidées par deux grandes finalités comme le rappelle Béatrice Plottu et Eric Plottu : « une finalité pratique et une finalité émancipatrice ». La première vise à faciliter l'utilisation des résultats de l'évaluation car la participation engendrerait une plus forte appropriation du projet ou du lieu. La « finalité transformatrice ou émancipatrice » (Tandon et Fernandes, 1984) vise principalement à « rendre les individus ou les groupes d'acteurs (en particulier les plus défavorisés) plus autonomes au travers de leur participation à l'exercice évaluatif » (Plottu et Plottu, 2009). Un certain nombre d'études portant sur les évaluations participatives au cours des années 2000 relèvent toutefois leur difficulté à s'imposer, y compris dans le champ des politiques publiques. En 2009, Béatrice Plottu et Eric Plottu relèvent ainsi :

Malgré la prise de conscience grandissante de l'importance de représenter des points de vue multiples lors de la prise de décision politique, l'évaluation participative a du mal à trouver sa place dans le champ de l'évaluation des politiques publiques. La conception traditionnelle de l'évaluation (dite de type gestionnaire) repose en effet sur des principes de neutralité et d'objectivité qui s'accommodent mal avec l'idée d'associer les parties prenantes au processus évaluatif.

Néanmoins, dans certains discours récents sur l'évaluation, la dimension participative est souvent présentée comme centrale dans les propositions. Symptomatiques de ces nouvelles prises de position, les propositions de Sophie Lanoote et Nathalie Moine consultantes culturelles et autrices du livre blanc *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale*, diffusé en 2021. Celles-ci écrivent « la période qui s'annonce ouvre le

passage de l'évaluation des experts à l'évaluation citoyenne. L'évaluation par les habitants eux-mêmes permettrait-elle, en effet, de mesurer leur degré d'appropriation d'un lieu? Reste à en définir les modalités, afin d'assurer un juste équilibre avec les principes fondamentaux de liberté de création ». Leurs préconisations sont de « Donner à l'organisation les moyens d'une évaluation professionnelle (par des pairs, des experts, des partenaires) et citoyenne (par les habitants) » (Proposition 16) et de « Repenser les critères d'évaluation d'une organisation au crible d'une approche plus respectueuse du territoire » (Proposition 17) (Lanoote, Lemoine, 2021, p. 82).

Si cet exemple traduit bien l'affirmation de certaines postures actuelles – bien que loin d'être partagées par l'ensemble des acteurs culturels ou responsables d'organisations culturelles²⁵ – les exemples de processus d'évaluations participatives demeurent encore rares.

La recherche d'une diversité de participants, pour une confrontation des points de vue

Dans l'esprit de la recherche-action, les ateliers ont été co-organisés par les chercheuses et les équipes des théâtres. Ces dernières ont suggéré une liste de participants dont la composition a été établie en commun. Il s'agissait d'impliquer trois grandes catégories d'acteurs considérées comme les parties prenantes des différents projets menés au sein des scènes nationales :

- les membres des équipes des théâtres, y compris l'équipe de direction, ou les représentants des comités

25 Une enquête menée en 2020-2021 auprès de responsables de scènes nationales sur leur perception de l'évaluation montre que la dimension participative est peu prise en compte et même évoquée par les enquêtés sur le terrain (Goudjil, 2021).

créés au sein des scènes nationales comme le Conseil des jeunes à Bobigny ;

- les partenaires du monde associatif, acteurs économiques et acteurs institutionnels représentant les tutelles (comme le Conseil départemental) ;
- les habitants du territoire/spectateurs.

Les modalités de participation devaient permettre de mobiliser différents types de savoirs et d'expertises. Il s'agissait de tenir compte de différents points de vue (professionnels/non professionnels, concepteurs/participants, etc.) et d'impliquer des acteurs ayant des relations différentes au théâtre, et expérimentant différemment les projets artistiques. Les ateliers participatifs avaient ainsi pour objectif de favoriser l'expression de la diversité des voix lors des discussions visant à déterminer les critères jugés pertinents pour évaluer les actions menées par les théâtres.

Le choix, ici, était de diversifier les profils, mais une évaluation participative pourrait également ne concerner que des habitants du territoire, ou d'autres catégories d'acteurs (cette composition peut en effet varier ou évoluer en fonction des finalités assignées au processus d'évaluation). Précisons que dans le cas des ateliers organisés avec les deux scènes nationales en 2021, les personnes invitées avaient toutes des relations de proximité avec les théâtres, soit pour des raisons professionnelles soit par leur participation à des projets ou encore par leurs pratiques régulières de spectatrices/spectateurs. On peut donc considérer que dans ce cadre, les indicateurs résultant du processus participatif émanent d'acteurs diversement impliqués ou « complices » des projets des scènes nationales.

On peut aussi préciser que la discussion sur les indicateurs s'est faite en présence des représentants des directions des deux théâtres, qui y ont activement contribué tout au long des ateliers. Il s'agit là d'une organisation particulière de l'espace

de la participation, inhérente à la recherche-action, et justifiée par la volonté des directions d'observer le fonctionnement de ces ateliers expérimentaux et de garder une certaine maîtrise du processus de définition des indicateurs.

Le déroulé des ateliers : de l'expression de la relation au théâtre à la formulation d'indicateurs d'évaluation

Lors de la première étape qui comprenait un atelier organisé pour chacun des théâtres²⁶, tous les participants ont d'abord été invités à qualifier en quelques mots leur « relation » au théâtre. Les participants ont ensuite été amenés à réfléchir, en groupes, à des indicateurs précis qui permettraient de renseigner les différents critères d'évaluation. La liste des critères proposés dans les ateliers avait au préalable été définie collectivement avec les chercheuses et les équipes des théâtres. Un troisième temps de discussion collective est venu conclure l'atelier, afin de présenter puis sélectionner les indicateurs paraissant les plus pertinents.

L'objectif de l'atelier organisé ultérieurement « in situ », à Évry, était la poursuite du travail sur les indicateurs en engageant une réflexion plus fine sur les variables (permettant de mesurer les indicateurs). Les différentes parties prenantes ont à nouveau été représentées dans cet atelier, mais avec des proportions un peu différentes liées au remplacement de certains participants de l'atelier précédent par de nouveaux participants.

Cette démarche participative expérimentale présente un certain nombre d'avantages mais aussi de limites, qui ouvrent

26 Dans la première étape, les ateliers étaient « en distanciel » (avec le logiciel zoom) en raison de la crise sanitaire ; quelques mois plus tard, il a été décidé d'organiser un second atelier « en présentiel », mais il ne s'est tenu qu'à Évry seulement. La difficulté d'organiser un atelier à Bobigny renvoie à la complexité d'impliquer sur un temps long ou répété certains acteurs, une difficulté inhérente à ce type de méthodologie.

d'intéressantes perspectives de réflexion pour le futur de l'évaluation au sein des institutions culturelles. L'animation des ateliers ainsi que la gestion de la diversité des participants se sont avérées complexes dans cette démarche. Si les ateliers ont permis l'ouverture d'espaces où la parole circulait bien, on a tout de même noté des formes d'implication variable, avec des positions de retrait et de silence de la part de certains participants (en l'occurrence des femmes). Durant l'atelier en présentiel, certains groupes ont passé beaucoup de temps à tenter de clarifier la démarche, ce qui renvoie au « savoir-faire » de l'animation, mais aussi à la difficulté de cerner et donner du sens à certains concepts proposés à la discussion. À la fois le vocabulaire utilisé et le fonctionnement proposé pour les ateliers ont été perçus comme complexes par certains participants. La diversité des acteurs concernés permet-elle, à plus long terme, une démocratisation de la démarche d'évaluation voire même du processus décisionnel, au-delà d'une prise en compte de la pluralité des points de vue et des perspectives ? Au-delà de ces questions, l'un des apports des ateliers participatifs a été la proposition d'un ensemble de critères, d'indicateurs et de variables.

Des indicateurs qualitatifs permettant de mesurer la dynamique partenariale et la mise en réseau des théâtres sur leur territoire

L'adoption d'un vocabulaire spécifique et la définition d'une « boîte à outils » pour l'évaluation

Le vocabulaire relatif à l'évaluation peut varier selon les contextes et les acteurs en charge de la démarche. Dans le cadre de cette recherche-action portant sur l'empreinte civique des théâtres, nous avons défini progressivement, au cours des échanges entre les équipes des théâtres et les chercheuses, un vocabulaire spécifique et une grille d'analyse divisée en trois

niveaux, comprenant des « critères », des « indicateurs » et des « variables ».

- Les *critères* renvoient à des objectifs considérés comme fondamentaux par les équipes de direction dans la manière de construire la « relation » des théâtres au territoire, de coopérer avec leurs partenaires, d'impliquer les habitants, de remplir leur mission de service public, d'opérer des processus de déségrégation, d'ouvrir le théâtre sur le territoire ou de s'y ancrer, etc. Rappelons que ce qui est évalué dans cette recherche est l'empreinte civique des scènes nationales.
- Les *indicateurs* permettent de caractériser chaque critère de manière globale et qualitative. Ils sont indépendants les uns des autres.
- Les *variables* précisent la manière dont les indicateurs peuvent être renseignés. Elles sont plus précises et concrètes, et peuvent être mesurées.

Notons que dans le cadre de cette recherche-action, il a été décidé de centrer la réflexion sur les critères et indicateurs concernant les dynamiques de partenariat et de coopération des théâtres et la mise en réseau sur le territoire, et non sur les dimensions liées à la programmation artistique – certes essentielles mais qui ne constituait pas l'objet de ce travail.

Il a été décidé de distinguer des critères appelés « universels » – ou nationaux et des critères « locaux » : les premiers renvoient aux objectifs et caractéristiques de l'ensemble des scènes nationales et sont définis en partie par le ministère de la Culture. Ils doivent pouvoir être utilisables par toutes les institutions.

Les critères « locaux » ou « situés » sont spécifiques à chaque théâtre selon les contextes, les projets, etc., et correspondent aux objectifs spécifiques poursuivis par chaque équipe.

En effet, les scènes nationales en tant qu'institutions culturelles subventionnées par les pouvoirs publics partagent

un certain nombre d'objectifs, et peuvent de ce fait bénéficier d'une méthodologie comparable et afficher des indicateurs communs. Néanmoins, chaque lieu définit aussi des objectifs spécifiques en fonction des données sociales et spatiales du territoire des institutions (ruralité...) ainsi que l'orientation du projet global (valeurs, stratégies et objectifs voulus par la direction, choix des artistes, etc.) ou les questionnements posés par l'organisation de manière « située ».

Cela conduit à proposer des indicateurs propres à chaque institution, tout en dépassant l'idée d'une évaluation selon les mêmes critères pour toutes les institutions culturelles réparties sur le territoire. La volonté croissante d'ancrage territorial des théâtres accentue la différenciation des projets, et amène les équipes à construire des outils adaptés pour évaluer ces projets. L'adaptation de l'évaluation à la réalité de chaque scène nationale tenant compte de leurs spécificités semble être une attente forte de la part des responsables comme le montre l'enquête du laboratoire PLACES, menée en 2021 (Goudjil, 2021).

Mais en fait, il y a plein d'autres projets de structures comme les nôtres, ou je sais pas comment dire, d'actions quotidiennes, de choses qui font l'identité de chacune des scènes nationales qui ne sont pas évaluables pour l'instant. Ça me paraît logique, quand on demande la même remontée d'info à une scène nationale de centre-ville en région parisienne, et les mêmes chiffres à une structure départementale comme la nôtre, ces chiffres-là ils ne veulent pas dire du tout du tout la même chose (directeur d'une scène nationale en région, 2021).

Là si on parle concrètement d'évaluation, moi ce dont je rêverais, c'est d'avoir un sociologue qui est avec nous sur deux, trois, quatre, peut-être même 5 saisons, qu'il puisse rencontrer une classe de CM2 qui fait un projet puis qu'il puisse les revoir 5 ans après, quand les gamins sont rentrés au lycée pour qu'ils puissent

lui dire « bah voilà ce projet je m'en souviens pour telle et telle raison, voilà ce que ça a fait dans ma vie ». Pareil, sur les sorties de salle de spectacle, qu'on ait des gens qui soient capables de se rendre compte de l'effet que ça produit sur les gens, ça serait top. (Directeur d'une scène nationale en région, 2021)

Des critères universels, pour toutes les scènes nationales

La définition des critères « universels » a été principalement menée à partir d'une réflexion menée lors de la recherche-action, autour de la constitution d'une base de données construite pour renseigner les différents projets de territoire et les partenariats des théâtres, dans le but, notamment, de les cartographier²⁷.

27 Cf. Chapitre de Anne Hertzog et Laure Cazeaux.

Critères	Indicateurs	Variables
Critères universels <i>Evaluation à partir des projets (1ere base de données)</i>	1. Dénomination du projet	<i>Nom du projet</i>
	2. Catégorie de projet	<i>Résidence/ projet participatif/ atelier/ formation/ activité scolaire/ autre</i>
	3. Date de réalisation	<i>Période (avec début et fin)</i>
	4. Dénomination des partenaires impliqués	<i>Nom du ou des partenaires</i>
	5. Nombre d'actions liées au projet	<i>Nombre</i>
	6. Localisation de l'action (ou des actions)	<i>Nom de la ville (ou des villes concernées)</i>
	7. Origine de l'initiative	<i>Le théâtre/ un partenaire/ une co-construction/ autre « impulsion »</i>
Critères universels <i>Evaluation à partir des partenaires (2e base de données)</i>	1. Dénomination du partenaire	<i>Nom du partenaire</i>
	2. Catégorie de partenaire	<i>Culture/ enseignement/ social/ médico social/ institution...`</i>
	3. Localisation du partenaire	<i>Adresse</i>
	4. Durée	<i>Durée du partenariat (début/ fin)</i>
	5. Engagement financier	<i>Montant des actions/ Montant de la participation de la scène nationale</i>

Tableau 1. Les critères dits « universels ». Liste des critères universels proposés.

Des critères locaux : les principales orientations, priorités et valeurs propres à chaque théâtre

Chacune des équipes des scènes nationales a mené, en lien avec les chercheuses, un travail de réflexion concernant les critères locaux, situés. En décidant de sélectionner trois critères par théâtre, renvoyant à trois objectifs considérés comme fondamentaux par les équipes de direction – ceux qui seront discutés lors des ateliers – il s'agissait de mettre en avant les principales orientations, stratégies, priorités, valeurs... portées par chaque théâtre. Ces choix ont évolué au cours des échanges qui ont été riches, car ils ont permis aux équipes de direction de préciser les éléments et les valeurs qui leur semblaient les plus fondamentales. Dans le même temps, les discussions ont aussi révélé le risque de réduire – voire de figer – le projet d'un théâtre autour de quelques objectifs et critères à évaluer, aussi « signifiants » soient-ils. Ces critères dits « locaux » ont été logiquement différemment formulés selon les théâtres, et correspondent à des objectifs fixés par chaque scène nationale pour ce moment de l'évaluation.

À Évry le choix a été de faire porter l'évaluation sur :

- l'adéquation au territoire comme objectif de la scène nationale;
- les démarches collaboratives comme objectif de méthode centrale de la scène nationale;
- les formes d'appropriation du théâtre comme objectif dans les relations avec le territoire.

À Bobigny, le choix a été de faire porter l'évaluation sur les objectifs suivants :

- la participation,
- l'émancipation,
- l'hospitalité.

Comme pour les critères dits « universels », ces critères « locaux » ont ensuite été déclinés en indicateurs et en variables. Les ateliers ont conduit à inventer collectivement

des indicateurs de mesure de l’implication/participation de chacun, des différentes manières de prendre part à la fabrique du projet théâtral. Il s’agissait de rendre compte de la façon dont chacun trouve plus ou moins sa place dans un théâtre conçu comme lieu d’accueil et d’hospitalité, vit et expérimente les projets artistiques menés dans et hors les murs, selon différentes formes d’appropriation. L’objectif était de co-produire des indicateurs pour mesurer l’adéquation au territoire, et les effets émancipateurs des projets menés au sein des théâtres – autant de façons de penser et d’évaluer l’empreinte civique des théâtres.

À titre d’illustrations, nous présentons ci-dessous des exemples d’indicateurs et variables proposés au terme de la démarche.

Tableau 2. Exemple de critère local : « L’adéquation au territoire »
(Scène nationale de l’Essonne Agora-Desnos).

Indicateurs	Variables proposées à l’issue de l’atelier
1. Tenir compte de la diversité socioculturelle des habitants du territoire	- Catégories touchées : âge/ sexe/ CSP/ influence culturelle/personnes en situation de handicap/ lieu de résidence - Mixité sociale/intergénérationnelle/ culturelle - Actions menées dans une autre langue que le français
2. Tenir compte de la diversité des partenaires	- Identité et objectifs des partenaires : conseil de quartier/ association d’habitants/structure économique/ d’insertion/de prévention...
3. Territorialisation du projet	- Ancrage sur l’ensemble du territoire : rural/urbain /QPV - Micro maillage du territoire - Actions dans le théâtre / dans les structures partenaires/hors les murs

4. S'adapter au rythme du territoire	- Répartition des actions dans le temps : heure /jour/ période de l'année (vacances/hors vacances)
5. Etre à l'écoute du territoire	- Présence sur le territoire en amont des projets (fréquentation et connaissance du territoire par les salariés du théâtre) - Nombre et types de rencontres : les rendez vous dans la rue, dans la salle, dans divers contextes
6. Accueillir des propositions venant du territoire	- Actions proposées par des habitants/ des partenaires/des institutions
7. Mettre en place des instances de décision qui soient représentatives du territoire	- Composition du CA, du bureau, des groupes de travail...

Tableau 3. Exemple de critère local : « La participation » (MC 93.)

Indicateurs	Variabes
1. Favoriser l'implication dans des temps collectifs	- Nombre et type d'actions - Nombre de personnes concernées - Degré d'implication
2. Promouvoir le « faire ensemble »	- Projets avec des artistes/des habitants et/ou salariés de la MC - Nb de personnes concernées
3. Permettre aux « participants » de trouver leur place	- Diversité des projets - Diversité des compétences et expertises mobilisées
4. Permettre la prise d'initiative par les habitants, favoriser des espaces démocratiques	- Outils et dispositifs permettant la prise d'initiative et de décision par les partenaires, les publics et les habitants (ex Conseil des jeunes, Comité d'usagers) - Types et origines des initiatives et propositions de la part des habitants
5. Accepter l'évolution du projet du théâtre	- Evolutions dans la gouvernance, dans les projets, dans les actions du théâtre

À l'image de l'ensemble des volets de la recherche-action, les ateliers participatifs portant sur la définition des indicateurs ont suscité des discussions riches autour des enjeux fondamentaux auxquels sont confrontés les théâtres aujourd'hui. Plutôt qu'apporter des réponses définitives, ces échanges ont débouché sur de nouvelles questions, montrant ainsi que l'évaluation – et plus singulièrement une évaluation participative – est un processus qui engage des réflexions nouvelles, partagées, parfois contradictoires, voire qui peut contribuer à transformer en retour le projet du lieu culturel. C'est le rôle d'ailleurs attribué à l'évaluation par les initiateurs de la recherche-action.

Parmi les questions émergeant des discussions engagées sur la co-construction des indicateurs au sein des ateliers, deux ont particulièrement marqué les participants. Un premier débat né de la discussion autour du critère de l'adéquation du théâtre au territoire (Évry) a porté sur la pertinence de l'évaluation de la représentativité de la diversité sociale et surtout raciale du territoire. Quelles variables pertinentes utiliser pour rendre compte – sans l'invisibiliser – de l'(in)adéquation entre diversité des publics/artistes et celle du territoire (couleur de peau, origines, etc.)? Notons que si la question du genre est déjà largement considérée dans les dispositifs d'évaluation des institutions publiques (par exemple un critère d'évaluation s'étant imposé ces dernières années étant le nombre d'artistes féminines produites ou diffusées par les théâtres), la dimension raciale, elle, demeure largement problématique et l'un des points aveugles des critères d'évaluation des institutions publiques et des politiques culturelles dans un contexte républicain laïc (voir à ce sujet, Gourland, 2021). Un second débat émergeât au sujet de l'évaluation de la mise en place d'instances de décision qui soient représentatives du territoire.

Les ateliers participatifs : un outil pour recueillir d'autres formes d'expression de la « relation » avec le théâtre

Lors des échanges entre les chercheuses et les équipes des théâtres, il est apparu intéressant de compléter les critères « universels » et les critères « locaux », avec des critères plus qualitatifs, plus « ouverts », et/ou des « mots clefs » qui permettent de qualifier autrement, de manière plus sensible et personnelle, les relations qu'entretiennent les personnes (salariés du théâtre, acteurs culturels, partenaires, habitants) avec le théâtre. Les participants des ateliers ont donc été invités, chacun leur tour, à exprimer leur perception du théâtre et leur « relation » au lieu. Ces ateliers ont ainsi permis de recueillir un matériau complémentaire, qui se révèle utile pour comprendre les relations de proximité qui existent entre les deux scènes nationales et certains habitants et partenaires, ainsi que les ressorts de cette proximité.

Images et représentations mentales : la construction d'une image sensible du théâtre

Ainsi, parallèlement aux critères, indicateurs et variables co-produits par les participants, les ateliers ont permis de produire une « image sensible » de chacun des théâtres, de leur donner « une couleur » (idée formulée par Christophe Blandin-Estournet). Des listes de mots ont été élaborées à partir des propositions des participants ; elles participent ainsi à la construction d'une « image » de chaque scène nationale, empreinte de subjectivité.

Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos	MC93
Trait d'union	Passerelle
La rencontre (entre les artistes et les habitants)	Là où tout est possible
Une luciole, une lumière	Lieu d'échanges
L'échange	Partage
La proximité	Croisement
La découverte	Maison
L'hospitalité	Epanouissement
Un arbre fruitier	Un bateau-monde
Un bateau	Des évasions
Un voyage	La ruche
Un incubateur/ un transmetteur / un résonateur	Un arc en ciel
Un chantier en construction	Une cuisine
La 4 ^e dimension	Une gare
Un réseau/un système nerveux	Un puzzle
Une présence	Le tout-monde

Tableau 4. Les « images sensibles » de chaque théâtre.

Le recueil de récits vécus : la relation au théâtre comme expérience de la proximité

Les ateliers ont mobilisé – et par là même rendu visible – une catégorie de « militants » et de « compagnons » particulièrement impliqués, participants à de nombreux projets au long cours, au-delà de leur pratique de spectateurs. Les ateliers ont ainsi permis de recueillir la parole de participants qui font le récit souvent enthousiaste de leurs expériences, et qualifient leur proximité au théâtre selon différents registres.

Il est intéressant de se pencher sur les ressorts de la construction de cette proximité qui se décline différemment selon les individus. Ici la proximité n'est pas un donné (déterminé par l'appartenance de classe par exemple) ou un effet de voisinage. Elle traduit des processus dynamiques : elle se construit, peut évoluer – de la fréquentation à

l'attachement, se construire par étapes, changer de nature (« j'y travaillais, maintenant j'y viens aussi en spectatrice »).

Cette construction est un processus complexe où jouent l'action des équipes des scènes nationales, la curiosité des acteurs, leur position sociale et géographique (être élève par exemple), où interviennent choix individuels, hasards de la vie, rencontres ou empêchements plus ou moins durables, freins levés et franchissement des portes du théâtre à des âges différents et pour des raisons variées.

Ces proximités qui se construisent à l'aune de trajectoires et de parcours de chacun (Gourland, 2023), interagissent avec les mobilités/motilités, les rythmes de vie, les possibilités de chacun de réserver un temps dans son quotidien à l'art. Il s'agit d'un phénomène dynamique, complexe, non réservé aux classes « moyennes supérieures » comme le montre la composition sociale des ateliers participatifs. Les degrés de proximité se distinguent par leurs temporalités et s'inscrivent différemment dans les espaces du quotidien et les territoires de vie de ces habitants. Toutes sortes de déterminants peuvent interagir dans ces différentes figures de la proximité mais ce que montre cette étude, et ce que cherche à évaluer l'empreinte civique, ce sont des formes d'appropriations dans leur diversité, au croisement des trajectoires des habitants et de l'action des acteurs culturels et des artistes.

J'ai une relation d'intimité et de voisinage; c'est un lieu de découverte fondamental, qui ouvre l'appétit vers l'ailleurs; un endroit important de partage; j'ai appris à le connaître et cela a facilité de belles rencontres (propos recueillis lors de l'atelier d'Évry).

Les récits traduisent des trajectoires plus ou moins longues, et s'appuient sur des termes qui expriment la familiarité avec le théâtre – le lieu et l'équipe – comme « chez soi », « à la maison » ou encore « lieu de vie », « c'est

une maison où j'ai été accueillie, où on m'a acceptée telle que j'étais ». Cet attachement est parfois né d'une pratique scolaire, d'une collaboration professionnelle (dans le cadre de projets artistiques) ou d'une découverte artistique en tant que spectateur. L'origine géographique de ces habitants traduit un ancrage du théâtre dans son environnement sociospatial, qu'il s'agisse de la Scène nationale de l'Essonne ou de la MC93.

Un lieu qui fait partie de ma vie, à la fois pour le travail et les moments plus intimes ; rencontre, émotion, découverte, ressource et histoire ; je suis balbynienne ; il y a eu beaucoup de rencontres artistiques, avant c'était la maison du peuple ; j'y ai vu mes premiers spectacles (propos recueillis lors de l'atelier de la MC93).

Lorsque les participants aux ateliers qualifient leurs relations au théâtre, *le registre affectif et des émotions* est particulièrement mobilisé : « relation émotionnelle », « passion », « plaisir », souvent associé aux découvertes artistiques, ou aux possibilités de rencontres : « espace de partage », « beaucoup de liens avec les personnes », « relation fraternelle », « richesse humaine ».

Pour moi ce théâtre c'est une relation humaine et professionnelle ; à travers cette équipe on découvre l'humain ; c'est aussi une aventure car grâce à cette équipe j'ai découvert le théâtre et c'est devenu ma passion, et j'espère crescendo (propos recueillis lors de l'atelier d'Évry).

Les *registres de l'ouverture et de la découverte* sont également mobilisés : « lieu de découverte artistique », « rencontre des différences », « belles rencontres », « lieu de réflexion », « ouvre l'appétit vers l'ailleurs », « lieu de découverte fondamental », « lieu qui permet à des familles de s'évader », « la découverte et l'ouverture ». Si le théâtre est perçu comme un lieu d'expériences partagées, il peut aussi représenter plus que cela : « c'est un lieu qui m'aide à aller de l'avant », « j'ai un lien

personnel assez fort », « j'ai une relation intime au théâtre, j'y ai passé beaucoup de temps ».

J'ai une relation avec la MC en tant que Balbynienne, depuis longtemps ; ici c'est la rencontre des différences, mais qui renvoie à la vie de chacun ; ça élargit l'esprit, sa vie ; c'est une ressource qui permet de lier sa propre histoire ; ça permet des points de vue différents et des rencontres avec des artistes ; c'est un lieu accueillant et lumineux où on peut s'installer pour un RV, pour manger ; on y fait un peu de tout ; j'ai donc une relation forte, c'est ma deuxième maison, je le vis comme ça (propos recueillis lors de l'atelier de la MC93).

Du côté des professionnels des équipes, la relation au théâtre est souvent conçue sur le *mode de l'engagement ou de la passion* :

J'y travaille depuis sept ans ; un endroit qui permet de donner corps à des convictions sur des questions d'égalité et d'équité (propos recueillis lors de l'atelier d'Évry).

Un lieu de travail et une seconde maison ; intimité, émotion ; un lieu où se construit une utopie ; des relations entre artistes et public parfois avec bonheur (propos recueillis lors de l'atelier de la MC93).

Ces récits incarnent en soi une forme d'évaluation de l'empreinte civique des théâtres, en dépit de leur caractère fragmentaire et hétérogène. Ces résultats ouvrent des pistes de recherches et de réflexions intéressantes pour l'étude des relations des théâtres à différentes catégories d'utilisateurs, mais également pour la mise en œuvre de nouvelles démarches venant enrichir un processus d'évaluation participative.

Des réflexions sur le recueil d'informations et la diffusion des données

Pour compléter les ateliers participatifs, des propositions ont été faites concernant les modalités de recueil des données permettant de mener une évaluation la plus précise et complète possible : la construction de bases de données produites et alimentées régulièrement par les équipes des théâtres ; la réalisation d'enquêtes quantitatives et qualitatives menées tous les quatre ans, dans le cadre du renouvellement des contrats d'objectifs et de moyens, ainsi que des enquêtes ciblées pour évaluer des projets spécifiques ; la production de cartes mentales effectuées régulièrement pour mesurer la place du théâtre dans son territoire ; la réalisation d'enquêtes de publics ; l'utilisation des données de l'INSEE ; l'utilisation et/ou la construction de cartes et de données GPS ; l'organisation d'ateliers participatifs pour co-évaluer les actions menées et leurs effets, etc.

En aval, des questions se posent aussi concernant la restitution/présentation de données communicables : pour qui, sous quelles formes, pour quelle utilisation ? Les données de l'évaluation peuvent être restituées sous forme de rapports écrits, de tableaux, de bases de données, de cartes, de site web, etc.

Cette liste de méthodes et d'outils met en évidence la complexité et le coût financier et/ou humain de ce type de démarche d'évaluation. En effet une telle approche conduit les théâtres à systématiquement conserver toutes les sources (rapports d'activité, bilans des projets, etc.), mais aussi à mener régulièrement des enquêtes et de produire des données, tant sur les publics que sur les partenaires. Cela suppose donc un engagement fort de la part des équipes et sans doute le recours ponctuel à des chercheurs pour certaines enquêtes qualitatives ou la construction de cartes.

Conclusion

La recherche-action menée avec la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos et la MC93 avait pour objet l'établissement d'indicateurs qualitatifs de l'empreinte civique de ces théâtres sur leur territoire. Elle a conduit plus largement à questionner les enjeux, les objectifs, les processus et méthodes de l'évaluation telle qu'elle se pratique aujourd'hui, ainsi que sur la pertinence des critères et indicateurs utilisés pour évaluer les politiques publiques de manière générale, et les projets culturels en particulier. L'analyse a mis en évidence les critiques et insatisfactions face aux injonctions actuelles concernant l'évaluation, trop souvent basée sur des données quantitatives et centrée sur des critères de performance et/ou d'efficacité économique, et l'émergence de nouvelles modalités d'évaluation plus qualitatives, initiées par différents acteurs de la société civile, dont les acteurs culturels.

Si l'évaluation dans le domaine culturel ne constitue pas une démarche nouvelle, elle constitue désormais un enjeu majeur, à la fois par la multiplication des textes relatifs à l'évaluation, au niveau national comme au niveau international, mais aussi par l'action de nombreux responsables culturels qui multiplient et diversifient leurs « relations » avec le territoire, et qui, par conséquent, cherchent aujourd'hui à concevoir de nouveaux indicateurs permettant de mesurer les effets de leurs démarches et projets.

Notre travail a permis de développer une réflexion approfondie, en lien avec les directions des scènes nationales, sur les objectifs et modalités de l'évaluation des projets des théâtres, et nous a conduits, plus concrètement, à inventer et mettre en place une méthode participative afin de co-construire des critères et indicateurs qualitatifs de l'empreinte civique, réunissant les chercheuses, les directions des théâtres et leurs partenaires (équipes des théâtres, partenaires, spectateurs/habitants...).

Les ateliers qui ont été organisés dans les phases finales de la recherche-action ont débouché d'une part sur la proposition de critères « universels » ou « nationaux » pouvant être mobilisés par d'autres scènes nationales, et, d'autre part, des critères « locaux », ou « situés », répondant aux objectifs propres à chaque théâtre. Ces ateliers ont également permis de faire émerger une image « sensible » des théâtres, illustrant différentes formes de « relation » avec ces institutions, exprimées par les participants, et qui vient ainsi compléter et enrichir les outils d'évaluation. Les résultats de cette recherche-action, laquelle a été menée sous la forme d'une expérimentation (d'une sorte de processus-test), ouvrent de nouvelles perspectives de recherche concernant l'évaluation des projets culturels, ainsi que des pistes pour les professionnels de la culture engagés dans une diversification des modalités d'évaluation.

Bibliographie

AUCLAIR, Elizabeth, 1991. Action culturelle et développement local, *Recherche sociale* n° 117.

AUCLAIR, Elizabeth, 2003. « Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale, ou comment les acteurs locaux se saisissent de la culture pour faire émerger un territoire », in GRAVARI-BARBAS, Maria et VIOLIER, Philippe (dir), *Lieux de Culture, culture des lieux*, Presses universitaires de Rennes.

AUCLAIR, Elizabeth, 2006. « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise? », *Hérodote* n° 122.

AUCLAIR, Elizabeth, GARCIA, Elise et HERTZOG, Anne, 2021. « Les indicateurs d'épanouissement dans le PNR du Vexin français : analyse des aspirations habitantes dans le périurbain », in Desponds, Didier. et Fonticelli, Claire

(dir), *Les mutations du périurbain. De l'espace décrié aux territoires désirables ?* Édition du Manuscrit

BAUMOL, William, et BOWEN, William, 1966. *Performing arts : the economic dilemma. A study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*, New York, The Twentieth Century Fund, XVI.

BERTHET, Thierry, 2008. « Les enjeux de l'évaluation territoriale des politiques publiques », *Informations sociales* n° 150.

BOZIO, Antoine, 2014. « L'évaluation des politiques publiques : enjeux, méthodes et institutions », *Revue française d'économie*, volume XXIX.

CIRET, Jean-Paul, 2019. « Évaluer le secteur culturel : oui mais comment? », Éditions de la Fondation Jean Jaures, Penser pour agir.

CHADUC, Claire, 2021. *Guide sur la mise en œuvre de la RSO dans le spectacle vivant*, Alterculture, ARTIS Le Lab, Opale/CRDLA, 48 pages (en ligne). <https://www.opale.asso.fr/article751.html>

CHAUVIÈRE, Michel, 2012. « L'obligation de résultats, contre les innovations sociales et l'expérimentation? », *Informations sociales*, n° 174.

DECHARTRE, Philippe, 1998. *Événements culturels et développement local*, Conseil économique et social, Journaux officiels.

DEL REY, Angélique, 2013. *La tyrannie de l'évaluation*, La découverte.

GADREY, Jean et JANY CATRICE, Florence, 2012. *Les nouveaux indicateurs de richesse*, La découverte.

GOUDJIL, Kenza, 2021. *Les Scènes Nationales : continuité et rupture dans les politiques culturelles territorialisées*, Mémoire de Master 1, dirigé par Anne Hertzog, Master DCVP/Laboratoire PLACES, CY Cergy Paris Université, 64 pages.

GOURLAND, Natacha, 2023. *Ballerines de banlieue : Géographie critique de la danse classique, du studio à la scène mondiale*. Thèse

sous la direction de Claire Hancock, soutenue le 27 juin 2023, Université Paris Est.

GREFFE, Xavier, 2010. « Introduction : l'économie de la culture est-elle particulière », *Revue d'économie politique*, Volume 120.

KLEBERG, Carl-Johan, et SCHULTZ, Michael, 2016. « Évaluer les politiques culturelles, une rétrospective », *Carnets de recherche du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*

LANGÉARD, Chloé, LIOT, Françoise et RUI, Sandrine, 2015. « Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation », *Espaces et Sociétés* n° 163.

LANOOT, Sophie, et MOINE, Nathalie, 2021. *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale* (en ligne).

MÉDA, Dominique, 2008. *Au-delà du PIB, Pour une autre mesure de la richesse*, Flammarion.

MENARD, François, 1995. Les enjeux sociaux de l'évaluation culturelle, *Recherche sociale* n° 133 ?

MENGER, Pierre Michel, 2009. Les politiques culturelles dans le temps et dans l'espace européen, modèles et évolutions, BARNAVI, Elie et DE SAINT PULGENT, Maryvonne (dir), *Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles*, La Documentation française.

NEVEUX, Olivier, 2013. *Politique du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La découverte.

PLOTTU, Béatrice, et PLOTTU, Éric, 2009. « Contraintes et vertus de l'évaluation participative », *Revue française de gestion*, vol. 192.

TANDON, R et FERNANDES, W, 1984. *Participatory Evaluation : Theory and Practice*, New Delhi, Indian Institute for Social Research.

THEYS, Jacques, 2002. « L'approche territoriale du développement durable, condition d'une prise en compte

de sa dimension sociale, » *Développement durable et territoire*, Dossier 1, 2002

OCDE, 2005. *La culture et le développement local*, Éditions OCDE

VIVERET, Patrick, 2010. *Reconsidérer la richesse*, Éditions de L'Aube.

ZIEM, Carole, et JENALA David (dir), 2021. « Évaluer les politiques publiques de la culture. Guide des bonnes pratiques », Institut national des études territoriales.

Évaluer les organisations théâtrales : les administrateurs à l'épreuve des pratiques d'évaluation

Chloé LANGEARD, Université d'Angers,
Marine CORDIER, Université Paris Nanterre,

Si l'évaluation des politiques culturelles ne constitue pas une question nouvelle pour le secteur culturel (Nicolas, Gergaud, 2016), ses modalités se sont trouvées profondément transformées avec l'avènement de la Nouvelle Gestion Publique (NGP) dont les principes se propagent depuis les années 2000 dans le domaine du spectacle vivant. Autrement dit, les pouvoirs publics diffusent en direction des organisations culturelles un « logos gestionnaire » spécifique (Boussard, 2008), prônant la « culture du résultat » tout en érigeant en impératif la rationalisation de la dépense publique. De plus, au nom d'une exigence croissante de « transparence », la promotion de l'idéal d'*accountability* contribue à la démultiplication des démarches d'évaluation, déclinées selon les différentes échelles territoriales de

l'intervention publique. On observe ainsi que « les théâtres se trouvent aujourd'hui confrontés à des évaluations portées par une multiplicité d'acteurs, de méthodes et d'objectifs » (Langeard, Liot, Rui, 2017, p. 11). Cette pratique évaluative pose de fait bien des problèmes pour les professionnels du secteur (Langeard, Liot, Rui, 2012). Au regard de projets culturels territorialisés (Auclair, 2003), elle tend à invisibiliser les interventions hors les murs des organisations théâtrales (Langeard, Liot, Rui, 2015) en se centrant sur des critères d'évaluation exclusivement quantitatifs (Langeard, 2015).

L'exercice d'une pression croissante sur les organisations culturelles, pour les amener à structurer davantage leur fonctionnement, explique la progressive mise en œuvre d'outils de gestion au sein du secteur, à l'issue d'une « longue période de rejet » (Aubouin, Coblenz, Kletz, 2012, p. 197). En parallèle, l'essor des formations dédiées à la gestion culturelle (Dubois, 2013) a contribué depuis une quarantaine d'années à la professionnalisation des cadres administratifs en transformant les modes d'accès à ces métiers.

Cette contribution se propose de saisir la façon dont les pratiques d'évaluation s'incarnent, en s'intéressant aux acteurs qui les mènent au sein des organisations théâtrales – ici les administrateurs – afin de mesurer la manière dont elles se traduisent dans leurs activités. Dans quelle mesure cet impératif croissant d'évaluation renouvelle-t-il les pratiques professionnelles ? Comment les cadres administratifs s'en saisissent-ils pour faire valoir l'activité de leur structure auprès des partenaires ?

En nous centrant sur la population des cadres administratifs œuvrant dans les organisations théâtrales, il s'agira d'analyser, dans un premier temps, la manière dont les injonctions et les formes d'évaluation portées par les tutelles publiques influent sur le travail des administrateurs et, dans un second temps, comment ceux-ci s'efforcent de modeler les pratiques

et les critères d'évaluation mobilisés pour rendre compte de l'activité d'un lieu culturel et de ses effets sur un territoire.

Méthodologie

L'analyse prend appui sur une enquête qualitative menée depuis 2018 et reposant sur une cinquantaine d'entretiens dont 30 menés auprès d'administrateurs et administratrices travaillant dans des lieux de création et de diffusion diversifiés (structures municipales, festivals, structures labellisées, compagnies). Dans le cadre de cette contribution¹, un focus sera opéré sur les administrateurs de lieux, davantage confrontés aux pratiques évaluatives.

Des matériaux qualitatifs issus d'une journée professionnelle organisée en 2015 à l'attention des administrateurs sur la thématique de l'évaluation ainsi que l'analyse de documents et d'observations répétées au sein d'un théâtre de renommée régionale complètent le dispositif d'enquête. Enfin, plusieurs documents institutionnels publics (rapports d'évaluation et audits réalisés auprès des organisations théâtrales) viennent alimenter le contenu de notre analyse.

1 Cette contribution s'inscrit dans une recherche portant sur les cadres artistiques, administratifs et techniques des arts de la scène ; ce projet a bénéficié du soutien de la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord en 2017 et 2018.

Les effets de l'impératif évaluatif sur le travail des administrateurs

L'intériorisation du « logos gestionnaire »

Acteurs centraux des organisations théâtrales, les cadres administratifs sont amenés à y relayer les logiques gestionnaires en vue de concrétiser la mise en œuvre du projet artistique tout en assurant l'équilibre économique de la structure et l'adaptation aux injonctions émanant des financeurs publics, dont le caractère contraignant s'est renforcé.

Dès les années 1980-1990, les théâtres étaient incités à faire preuve d'une plus grande rigueur budgétaire, les financeurs faisant « de la maîtrise et du respect de ces règles (de gestion), par les entreprises théâtrales, une condition de leur soutien » (Proust, 2006, p. 115). Ces injonctions se sont nettement renforcées avec la mise en place de la LOLF au milieu des années 2000, qui s'accompagne d'un recours généralisé à l'évaluation quantitative des politiques menées (Ogien, 2010). Dans le secteur théâtral, cela se traduit par un renforcement du contrôle, notamment pour les scènes labellisées confrontées à « l'assignation d'objectifs contraignants » (Horvat, Chabrilat, 2015). En effet, dans le cadre des projets annuels de performance instaurés par la LOLF, leurs missions (création, diffusion, etc.) se voient désormais déclinées en objectifs assortis de cibles chiffrées, tant en matière de fréquentation que de gestion financière. Ainsi, pour l'objectif intitulé « donner des bases économiques et financières solides à la création française », « l'indicateur d'efficacité » retenu est l'équilibre financier des structures, évalué notamment *via* leur taux de ressources propres, l'objectif fixé pour 2019 s'élevant à un taux de 42 % pour les CDN et scènes nationales.

Outre ces critères, l'essor de la contractualisation et des financements croisés des organisations théâtrales contribuent à un « empilement » de dispositifs d'évaluation reposant sur

des indicateurs et des modes de calcul distincts (Langeard et al., 2017). Surtout, on relève que les aspects administratifs et gestionnaires deviennent des critères de premier plan aux yeux des évaluateurs. Au sein des DRAC, les conseillers privilégient désormais « principalement des critères de gestion (équilibres financiers, fréquentation, ressources propres) », au risque de voir l'appréciation de la qualité artistique des projets passer au second plan (Demonteil, 2021). Une administratrice qui fait partie des commissions d'aide aux projets à l'échelon régional explique par exemple combien le projet artistique et sa valeur esthétique se voient débordés par des critères liés à des normes administratives et budgétaires :

Il y a des dossiers d'aide au projet avec un budget prévisionnel de la structure ou du projet, les comptes, etc. S'il y a une feuille sur deux qui est mal remplie, on n'a même pas envie d'aller voir artistiquement ce que ça vaut parce que déjà dans le montage du dossier et dans l'utilisation de l'argent public on va se dire c'est déjà compliqué. Donc il faut être quand même ultra rigoureux, ultra honnête : il vaut mieux des projets à 10 000 euros ultra bien ficelés et faire des demandes raisonnables. Il y a des ratios, on sait bien qu'à la région si on demande 50 % d'aides à la région on ne les aura jamais, au-delà de 30 % ce n'est même pas la peine d'y penser voilà, sur un projet artistique quel qu'il soit, quelle que soit l'esthétique. (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle sur l'évaluation, 2015)

Cette intériorisation des attentes des évaluateurs opère auprès de l'ensemble des administrateurs interviewés et bouleverse les modalités de relations entre les financeurs publics et les équipes des lieux. De fait, ces dernières se doivent d'appuyer la présentation de leur projet par la production de données chiffrées qui servent de base à la négociation des financements avec leurs partenaires :

Il y a des fois, il faut être un petit peu stratégique aussi pour pouvoir aller chercher de l'aide, pour monter des projets, etc. Et il faut pouvoir avoir des arguments parce que quand on est face à une DRAC ou à une collectivité qui elle regarde les chiffres, si on ne lui parle pas du tout de chiffres, il y a un moment où on ne va pas se rencontrer. (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle)

La nécessité accrue de « parler chiffres » contribue à renforcer la légitimité des administrateurs dans la négociation avec les financeurs publics, aux côtés du metteur en scène qui constitue historiquement l'interlocuteur privilégié des pouvoirs publics (Proust, 2006) :

Le métier d'administrateur effectivement il a un rôle (...) un peu de RP (Relations publiques) aussi quand même quand il va voir les subventionneurs potentiels, etc., de présenter un projet. C'est vrai que comme un directeur artistique va pouvoir présenter son projet qui lui, lui parle, ça vient de ses tripes et tout et puis l'administrateur, il va être un petit peu moins rigolo, il va parler des chiffres qui vont derrière et qu'est-ce que ça veut dire? Et quel va être le positif et le plus de tout ça? Parce que lui souvent ça vient moins de ses tripes quoi ça vient plus de ses tableaux et de ses calculs. (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle)

Dans un contexte général de stagnation des subventions publiques, la capacité à développer des ressources propres constitue un autre objectif assigné aux équipements culturels. Ayant intériorisé ces attentes des tutelles, les administrateurs s'efforcent d'y répondre à travers la mise en place de stratégies visant soit à dégager des marges par le développement de la tournée (pour les CDN), soit à augmenter les ressources propres (recettes de billetterie, locations des espaces, mécénat). Une administratrice d'un Établissement Public

de Coopération Culturelle du Grand-Ouest explique se transformer « en VRP » : « porter le projet, *pitcher* pour récolter des fonds (...), pour pouvoir après aller chercher les capitaux extérieurs ». De même, l'administratrice d'une scène conventionnée d'une petite ville du Sud-Ouest explique la nécessité de « réviser le modèle économique » de sa structure en s'ouvrant « au monde des entreprises ». Ces exemples illustrent bien l'intériorisation par les administrateurs du langage gestionnaire de l'État et des collectivités ainsi que de la logique « d'optimisation » d'un équipement, dont la performance est évaluable à l'aune d'indicateurs chiffrés permettant de mesurer des « progrès » en direction d'une cible à atteindre (un taux élevé de ressources propres, un seuil de fréquentation).

Je sais qu'il va falloir qu'on travaille beaucoup plus sur les résidences et sur les coproductions parce que c'est demandé par le ministère et qu'on avait un peu mis de côté ces dernières années parce qu'on a des soucis d'équilibre financier. On a optimisé un outil c'est-à-dire qu'il y avait 40 000 spectateurs et aujourd'hui on est à 55 000 spectateurs. On avait un budget de 2,4 millions et on est passés à un budget de 3 millions. On a optimisé un outil sans augmentation des subventions des collectivités, tout est venu grâce à l'augmentation de la fréquentation et des recettes de billetterie et des locations. Il y a plus de 10 ans, les ressources propres représentaient moins de 20 %. Aujourd'hui, on est presque à 30 %. (Administratrice, scène nationale, petite ville du Sud-Ouest)

Cette nécessaire adaptation de la stratégie et du pilotage de la structure vise à s'ajuster aux attentes (parfois mouvantes) des partenaires : il s'agit non seulement de remplir les missions du cahier des charges, qui peuvent être variables selon les collectivités concernées, mais aussi de faire preuve d'une « bonne gestion ».

Loin de se limiter aux moments d'interactions directes avec les financeurs publics, cette forme de « réalisme économique » porté par les administrateurs constitue un cadre normatif qui imprègne leur activité quotidienne et les conduit à relayer en interne ces logiques gestionnaires.

Une rationalisation gestionnaire de l'activité

Les cadres administratifs, devenus des acteurs pivots des organisations théâtrales, voient leur rôle d'autant plus conforté que la logique de rationalisation dont ils sont porteurs s'est renforcée; en particulier l'objectif de maîtrise des coûts s'est imposé comme un impératif dans le contexte de la NGP et de la baisse tendancielle des subventions. Ils doivent incarner une rationalité gestionnaire (soucieuse de maintenir un équilibre financier fragile) tout en ménageant la « liberté de création » de l'artiste ou du directeur – ce rôle peut s'avérer d'autant plus complexe que ces derniers ne sont pas toujours formés à la gestion et au management.

Leur travail s'apparente ainsi à celui des directeurs administratifs et financiers des entreprises, notamment dans la fonction de pilotage des budgets. La construction et le suivi de ceux-ci les amènent à interagir avec l'ensemble des autres services afin de centraliser les données financières :

J'ai tout l'accueil des artistes, je travaille avec le directeur technique pour toute la gestion technique parce qu'il y a des budgets, il y a des liens avec la compta, avec la billetterie, avec le bar, avec la relation aux publics parce qu'ils ont des budgets et des actions et donc forcément c'est en lien avec moi et le budget global de la structure. (Administratrice, Théâtre Universitaire)

La primauté accordée aux critères de gestion dans l'arsenal évaluatif pousse à déployer en interne des logiques de rationalisation des coûts, visant notamment à maîtriser les

charges de fonctionnement, dont les dépenses techniques. Cette logique, qui s'apparente au rôle de contrôleur de gestion des entreprises (Morales, 2013), peut même s'étendre aux relations avec le directeur et influencer sur les contours de son projet, quitte à apparaître comme un frein aux aspirations de l'artiste. L'administrateur peut en effet faire valoir la nécessité de respecter un cadre budgétaire contraint pour convaincre la direction de renoncer à l'accueil d'un spectacle qui mettrait en péril l'équilibre financier.

Les endroits les plus compliqués de ce poste et qui peuvent être parfois un peu usants, comme on a la responsabilité de la gestion financière, administrative, on est un peu celle qui met des cadres et qui dit non. Et certains jours, c'est un peu fatigant (rires) d'être celle qui empêche les choses de tourner en rond (...). (Administratrice, CDN, Grand-Ouest)

Tout en étant celui qui pose des cadres à l'activité, l'administrateur a aussi une fonction de conseiller, mettant son expertise au service de la direction pour l'aider à définir des stratégies, notamment en matière de financement :

C'est avant tout comment on accompagne le projet d'une direction, d'un directeur. Et comment on lui permet de le mettre en œuvre en recherchant des financements, des partenariats... Et comment on construit ce projet et comment on met les deux en regard par rapport aux contraintes économiques et la réalité économique qu'on a et le projet, les enjeux qu'il veut mettre en œuvre. Et comment on l'adapte l'un à l'autre en permanence, et c'est cet endroit-là qui est passionnant. (Administratrice, CDN, région Nord)

Si les cadres des organisations théâtrales ont recours à des outils de gestion relativement « classiques », ils les adaptent constamment afin de tenir compte des logiques économiques

spécifiques du secteur subventionné : ils sont à la recherche d'équilibre plutôt que de rentabilité. Pour l'administrateur d'un EPCC d'une métropole du Grand-Ouest, certains outils de gestion peuvent être « customisés » pour assurer le pilotage et l'efficacité de la structure tout en s'inscrivant dans le cadre de ses missions de service public. Pour cet autre administrateur d'un CDN de la région Nord, qui déplore que tout « un tas de chiffres (...) que personne ne regardait » leur soit demandé depuis la LOLF, « les tableaux de bord sur le public » restent néanmoins importants s'ils permettent « une analyse en interne pour pouvoir prendre des décisions » : « mettre en place des actions pour pouvoir remplir le spectacle qui ne se remplit pas », « savoir d'où vient notre public », etc. Ainsi, des tableaux de bord se voient précisés dans l'intérêt des structures (meilleure connaissance de ses publics, mise en place d'actions culturelles autour d'un spectacle, etc.). Les cadres administratifs s'efforcent ainsi de donner du sens aux chiffres en les resituant dans un contexte : « un taux de fréquentation, ça ne signifie rien (en soi) » explique un administrateur d'un CDN du Grand-Ouest.

L'adaptation des outils vise en premier lieu à atteindre l'équilibre financier dans l'objectif de répondre aux injonctions des financeurs qui contrôlent l'usage des fonds publics. Dans le même temps, les efforts déployés pour contenir la progression tendancielle des charges de fonctionnement (masse salariale et ancienneté, investissement en matériel et maintenance, etc.), visent en interne à préserver la « marge artistique² » disponible, qui représente le potentiel d'activité de la structure. Il s'agit donc de vérifier que les marges restent suffisantes pour permettre de déployer le projet artistique du lieu, et en particulier pour financer les actions relatives aux

2 Cet indicateur représente la différence positive entre les subventions de fonctionnement et les coûts fixes supportés par la structure.

missions d'élargissement des publics : médiation, éducation artistique, projets participatifs, etc.

Vous connaissez l'économie de la culture, hein, donc j'ai des subventions, j'ai un théâtre en ordre de marche, qu'est-ce qu'il me reste comme subventions une fois que j'ai payé mon théâtre en ordre de marche? On appelle ça la marge d'activité. Cette marge d'activité, c'est l'argent qu'on peut perdre sur nos activités. Bon. Donc on va décider où on perd de l'argent. Donc on perd de l'argent sur les activités d'éducation artistique. (...) Donc on perd de l'argent sur tous les spectacles, plus ou moins selon les spectacles, et donc ce critère-là va nous permettre de dire : « Attention, si on a perdu beaucoup d'argent sur un spectacle parce qu'on le veut absolument, il faut que par ailleurs on ait aussi des spectacles sur lesquels on gagne ou on perd moins d'argent! ». (Administrateur, EPCC, métropole du Grand-Ouest).

Comme le rappelle cet extrait, les choix budgétaires opérés en interne traduisent aussi des arbitrages politiques, l'allocation des ressources entre les différents postes de dépense dépendant, au moins en partie, des orientations générales du projet de l'établissement. Selon son statut, le poids des partenaires financiers ou encore le parcours et les caractéristiques du directeur, chaque lieu est amené à articuler de façon spécifique les diverses missions incluses dans son cahier des charges, et qui renvoient à différents aspects de l'évaluation. Il s'agit alors de concilier mais aussi de prioriser différentes visées, potentiellement en tension (maintenir des tarifs bas, voire offrir la gratuité ou augmenter les prix des billets pour dégager des marges ; investir dans une production artistique coûteuse ou allouer davantage de moyens à des actions de médiation, etc.).

Ainsi les administrateurs opèrent un travail de rationalisation de l'activité et adaptent les outils de gestion en tenant compte à la fois des spécificités du projet du lieu et

des attentes des partenaires. Ce cadre normatif imposé par l'évaluation quantitative est intégré tant en amont du projet (définition de l'équilibre financier, cadres budgétaires visant la maîtrise des coûts) qu'en aval, lorsqu'il s'agit de rendre des comptes sur l'activité du lieu.

Rendre des comptes : vers une réappropriation de l'évaluation

Un travail de quantification de l'activité

L'impératif évaluatif porté par la NGP s'accompagne d'une multiplication des tâches de *reporting*. La nécessité de rendre des comptes, chiffres à l'appui, représente une part croissante du travail des cadres administratifs, les situations d'évaluation tendant à se multiplier, qu'il s'agisse de justifier le bilan de la saison écoulée ou de présenter les arguments en vue de défendre le projet à venir :

On chiffre et on valorise beaucoup parce que quand on met à disposition pendant 8 jours notre plateau avec notre équipe technique qui est composée de 3 personnes, c'est pas facturable à la fin mais ça a un coût finalement (...) donc on valorise beaucoup dans ces évaluations et c'est intéressant de voir parfois combien ça coûte et de justifier à la collectivité et de dire : « Oui, oui ça coûte des sous mais en même temps vous vouliez favoriser la création et ben nous on a accueilli pendant 3 fois 10 jours des artistes cette saison qui ont pu créer, qui après ont pu être diffusés et sans le plateau et les techniciens ben il y aurait peut-être pas grand-chose au bout du compte ». (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle).

Tâche chronophage mais hautement stratégique pour l'institution, la préparation des évaluations impose aux équipes un travail de quantification des différentes dimensions de leur

activité. L'expertise des administrateurs s'avère indispensable pour renseigner les nombreux indicateurs destinés à l'évaluation en centralisant les données chiffrées issues des différents services. Dans ce contexte, le recours croissant aux outils de gestion (Langeard, Cordier, 2023) – dont les progiciels qui permettent de générer rapidement des tableaux de bord et rapports d'activité – vise à mieux rendre compte de l'activité de l'organisation et à objectiver ses effets, à travers la production d'indicateurs qui privilégient une approche financière, quantitative et formelle des retombées du projet de l'institution sur son territoire.

Comment on accueille les artistes? Est-ce qu'on en accueille beaucoup? Au-delà de la fréquentation, comment est distribué l'emploi en permanent et non permanent? Est-ce que c'est du CDD? Est-ce que c'est du CDDU? (...) Quelle richesse on apporte? Quelle est la valeur ajoutée de la structure au niveau de l'emploi? (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle).

Tout en s'efforçant de « remplir les cases » des grilles d'évaluation, les administrateurs doivent également veiller à « faire parler les chiffres », en les présentant de manière à valoriser l'empreinte du lieu sur son territoire – « positionner le lieu dans une stratégie territoriale », explique l'administrateur d'un CDN de la région Nord – mais aussi pour éviter certains malentendus. En effet la lecture des évaluateurs tend souvent à se focaliser sur un petit nombre d'indicateurs considérés comme « prégnants » qui seraient plus significatifs que d'autres (Boussard, 2001), tels que le taux de remplissage. Or les fluctuations de ce dernier d'une saison à l'autre peuvent donner lieu à des interprétations tronquées, si elles ne sont pas resituées dans le contexte de chaque programmation, ce que relève cette administratrice d'un théâtre municipal d'une ville du Grand-Ouest :

Cette année, on a accueilli le cirque Plume, qui est une grosse machine de cirque, on a fait 22 représentations, ça génère des chiffres extrêmement importants en termes de charge mais aussi de produits et en remplissage de spectateurs ça n'a rien à voir. D'ailleurs, quand on produit les chiffres et qu'on est évalué, on met une colonne avec Plume et sans Plume. Parce qu'on sait très bien qu'on va nous dire : « Ah mais vous avez fait une super année par rapport à l'année d'avant, alors là cette année vous êtes nuls ». Non, on a reçu Plume, c'est une diffusion exceptionnelle qui génère 1500 personnes par soir, fois 22. Forcément, on grandit notre remplissage et c'est dommage parce que pourquoi on regarde que le plus, le moins, la différence, le delta quoi. (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle)

Valoriser l'activité par des usages stratégiques des indicateurs

Les dispositifs d'évaluation davantage centrés sur des séries d'indicateurs chiffrés tendent à laisser moins de marge aux équipes dans la négociation face aux financeurs publics (Langéard et al., 2017). Toutefois, en observant de près le travail des cadres administratifs, on constate qu'ils s'efforcent de garder des marges de manœuvre. En effet les travaux sur la quantification (Desrosières, 2008) ont souligné de longue date le caractère technique et politique de la production de statistiques qui, loin d'être la simple traduction en chiffres d'une situation donnée, repose sur un ensemble d'arbitrages, notamment quant aux modes de calcul adoptés :

C'est vrai que d'un dossier de subventions à l'autre, d'une année sur l'autre, moi j'aime bien regarder comment j'ai rempli le dossier de l'année d'avant et surtout je m'en garde des copies propres et éventuellement avec des annotations parce que d'une année sur l'autre on ne sait plus ce qu'on a rentré dans tel ratio, fonctionnement artistique, masse salariale, etc. Et si on se met pas des petites formules d'une année sur l'autre, on ne retombe pas

forcément sur des chiffres significatifs alors que c'est intéressant justement de voir les évolutions mais qui dit évolutions faut que la méthode de calcul d'une année sur l'autre soit exactement la même. (Extrait des propos recueillis dans le cadre de la journée professionnelle)

L'art de l'administrateur ne réside pas seulement dans son habileté à manier les chiffres à travers un usage personnalisé, mais aussi dans sa capacité à les « mettre en scène » pour les rendre intelligibles, en orientant leur lecture par les tutelles. Cet « usage stratégique de la mesure » (Langeard et al., 2012) montre que l'évaluation ne se résume pas à une logique de pure régulation technique, mais s'inscrit dans un contexte normatif et relève d'une régulation sociale (Boussard, 2001). Dès lors, loin de se limiter à une apparente neutralité technique, les indicateurs, et les outils de gestion dans leur ensemble, font aussi l'objet d'usages politiques.

Il s'agit notamment pour l'administrateur de pouvoir mettre les chiffres « au service de l'artistique et de sa direction. Il en fait les moyens indispensables de négocier avec les tutelles pour retarder la baisse de leurs subventions et de leurs transferts, par leur propension à souligner la diminution tendancielle des ressources disponibles. » (Jerman, Alcouffe, Oriot, 2020, p. 95). La construction et la présentation des budgets peuvent ainsi être orientées de façon stratégique : on peut par exemple jouer sur la manière de présenter les subventions du théâtre, en le comparant à d'autres lieux mieux dotés ou mettre en perspective l'évolution des dotations sur plusieurs années pour pointer leur stagnation. Parfois même, le budget prévisionnel présenté peut être « faux, mais c'est pour mettre les tutelles face à leurs responsabilités » (administratrice, scène nationale d'une petite ville du Grand-Ouest). Dans un autre cas, un théâtre a choisi, contre l'avis des commissaires aux comptes, de refuser l'exonération de charges sociales mise en place par le gouvernement lors de la crise sanitaire, pour éviter de

dégager un résultat comptable plus élevé qu’habituellement, ce qui aurait pu étonner les financeurs dans ce contexte de crise et les amener à revoir leurs subventions à la baisse. Le budget prévisionnel (à travers la manière de le construire et d’en expliquer les choix) peut devenir ainsi un instrument de négociation avec les partenaires.

Ce « travail de funambule », selon les dires de l’administrateur d’une scène nationale d’une petite ville du Centre, l’a conduit à établir de manière stratégique une prévision des recettes à 100 % pour éviter de réduire l’activité (suppression de spectacles) ce qui pourrait engendrer un effet de spirale (moins d’activité donc moins de subventions). Cette dissimulation montre que les cadres administratifs ont acquis les codes de leurs interlocuteurs, y compris dans leurs dimensions de contournement possible.

On s’impose des indicateurs d’évaluation (...) de façon à valoriser et pas se plomber et puis à se laisser une marge de manœuvre parce qu’on donne les indicateurs pour les années à venir.
(Administratrice, scène nationale d’une petite ville du Grand-Ouest)

Ainsi les procédures et les outils de gestion mis en place pour l’évaluation peuvent également faire l’objet de réappropriations plus autonomes et donner lieu à certains usages stratégiques, à des formes de détournement ou d’évitement, qui permettent de « pallier les insuffisances du système » (De Vaujany, 2006, p.114). Les outils de gestion n’apparaissent pas uniquement comme des instruments permettant une régulation de contrôle mais aussi comme pouvant être source de régulation autonome (Reynaud, 2003). Pour le dire autrement, ces outils, d’abord conçus pour être utiles, deviennent des instruments, terme qui renvoie à leurs dimensions politique et stratégique (Aggeri et Labatut, 2014).

Ce faisant les cadres administratifs tentent d'élaborer d'autres manières de mesurer et de valoriser l'activité qui s'efforcent de prendre davantage en compte la pluralité des modalités d'inscription du lieu dans son territoire et de ses relations aux publics.

Quand les formes d'évaluation font débat

Dans certaines situations, les cadres administratifs (administrateurs et/ou directeurs de lieux) peuvent être amenés à porter eux-mêmes un jugement sur les évaluations émanant de certains partenaires (collectivités, Inspection générale des affaires culturelles), ou d'instances administratives (Cour des comptes) chargées d'évaluer leurs établissements dans le cadre de démarches d'audit ou de contrôle. L'analyse des réponses formulées dans le cadre de la « procédure contradictoire » permet de saisir la manière dont les équipes perçoivent ces évaluations et s'efforcent en retour de se justifier pour contrer certaines critiques. Pour cela, elles mobilisent de manière stratégique plusieurs dimensions et articulent souvent des données quantitatives et d'autres plus qualitatives, en vue de contester certains chiffres avancés par les évaluateurs et/ou l'interprétation qui en découle, présentée alors comme biaisée ou réductrice. Par exemple, suite à un audit de la Cour des Comptes rendu en 2017 formulant plusieurs critiques sur la gestion du 104³, la direction conteste certaines analyses qui seraient, selon elle, fondées sur une lecture erronée des chiffres – arguant que les recettes de billetterie auraient bel et bien augmenté sur la période, et non « stagné » comme le mentionne le rapport. Pour défendre le bilan du lieu, l'argumentation mobilise des données quantitatives mais intègre également des éléments de contexte d'ordre plus qualitatifs, mettant en avant le type

3 <https://www.ccomptes.fr/fr/documents/41433>

de population touchée, en lien avec son implantation dans un arrondissement populaire :

On peut regretter que du seul point de vue de l'efficience des politiques publiques, il ne soit jamais fait de rapprochement entre le coût constant depuis 10 ans pour la collectivité publique, et donc nos concitoyens, du projet du CENTQUATRE-PARIS alors que dans le même temps cela a bénéficié chaque année à 5 fois plus de nos concitoyens ! Et d'ajouter que cela bénéficie de manière significative dans une zone dite « de sécurité prioritaire » à une population bien souvent éloignée des pratiques culturelles.

Le choix de mettre en regard la forte hausse de fréquentation avec le « coût constant » pour les contribuables permet à la fois de pointer la stagnation du financement public, et de reprendre à son compte l'objectif d'« efficience » des politiques publiques en donnant à voir des signes d'une bonne gestion de l'établissement.

Selon une logique similaire le directeur et l'administratrice du Théâtre Montfort, en réponse à un audit mené par la Ville de Paris, principal financeur du lieu, soulignent le travail accompli pour redresser la situation d'un théâtre délaissé par le public avant leur arrivée deux ans plus tôt. En réponse aux évaluateurs pointant des taux de remplissage faibles pour de nombreux spectacles, c'est la qualité du travail de développement des publics mené par les deux agents des relations publiques qui se trouve valorisée, en soulignant que ceux-ci ont dû « construire de toute pièce un réseau, avec succès », arguant que trente établissements scolaires fréquentent désormais le lieu. On voit comment des instances externes (les institutions scolaires, les concitoyens et la population du quartier dans le cas du 104) peuvent être convoquées dans l'évaluation par les cadres administratifs, qui s'érigent alors en « porte-parole » relayant le point de vue (supposé positif) des usagers du lieu, en vue de relativiser les jugements critiques émis

par les agents chargés de l'évaluation. Plus largement, ces exemples montrent comment les acteurs culturels s'efforcent de réintroduire des dimensions qualitatives et davantage contextualisées pour remédier aux lacunes d'une évaluation quantitative qu'ils jugent trop réductrice du point de vue de l'intérêt général.

Cette mise en discussion des modalités d'évaluation s'inscrit également dans une réflexion collective portée par certains établissements et réseaux professionnels, à l'image des CDN appelant à revoir « les grilles d'évaluation et indicateurs de fréquentation » qui « conduisent à resserrer les temps d'exploitation⁴ »; du Syndeac, qui invite à imaginer « des critères nouveaux de création de valeur⁵ »; ou encore du groupe informel de réflexion créé en 2008 « On est un certain nombre », interrogeant la place des publics et des habitants dans les projets artistiques de territoire.

Cette volonté d'élargir le périmètre de l'évaluation tel qu'il est défini par les pouvoirs publics a déjà conduit certains lieux à prendre l'initiative de créer de nouveaux indicateurs, destinés à rendre visibles et à mesurer certaines dimensions spécifiques de leur action. Ainsi par exemple, un EPCC d'une métropole du Grand-Ouest, engagé dans une démarche RSE, a notamment mis en place en 2017 un nouvel indicateur portant sur la répartition des spectacles programmés par genre de l'auteur et du metteur en scène, « permettant d'évaluer l'objectif de proposer et/ou soutenir plus de spectacles proposés par des femmes » (Compte rendu du CA du 10 avril 2018, p. 1). Dans ce cas, la production d'indicateurs « maison » permet de mesurer certaines dimensions de l'activité du lieu et de son empreinte « civique » sur le territoire, non pris en compte initialement par les indicateurs standards.

4 Manifeste des CDN, novembre 2018, p. 157.

5 L'idée figure parmi les revendications du Syndeac lors de la campagne électorale 2022.

Tout en conduisant à allonger la liste des données chiffrées fournies dans les rapports d'activité, cette démarche permet aux lieux de manifester un certain volontarisme politique⁶ en affichant des engagements ambitieux et en se donnant les moyens d'en mesurer les effets. Ce type de démarche peut être vue comme une manière de réaffirmer une certaine autonomie par rapport aux indicateurs standards imposés « d'en haut », souvent perçus comme peu pertinents par rapport aux réalités du « terrain ». En ce sens, comme dans d'autres secteurs de l'action publique, le fait que la logique d'évaluation quantitative s'impose aux acteurs dans un mouvement descendant n'exclut pas la possibilité pour les organisations concernées, de faire « remonter d'autres "comptes" (...) pour se défendre contre la pression dont elles sont l'objet ou pour muscler leurs négociations avec les tutelles » (Chappe, Gilles, Pillon, 2018, p.119).

L'approche compréhensive et en actes de l'évaluation, telle qu'elle opère dans les organisations théâtrales, contribue à mieux cerner les logiques d'intériorisation et de diffusion des pratiques évaluatives en même temps que leurs limites. Elle permet aussi de montrer comment les acteurs adhèrent, critiquent et/ou détournent les indicateurs dans le cours de leurs activités.

La généralisation des dispositifs d'évaluation suscite ainsi des effets ambivalents pour les lieux culturels et leurs équipes. Même si l'impératif d'*accountability* et la généralisation des contrôles ex-post de l'activité, liée à la NGP, impose aux équipes de rendre des comptes dans un cadre normatif plus contraignant, les processus d'évaluation ne se résument pas à une seule logique descendante et externe qui s'imposerait aux acteurs. Les pratiques de contrôle et d'évaluation reposent sur les interactions entre plusieurs acteurs et instances qui

6 Le rapport d'activité 2018 de l'EPCC d'une métropole du Grand-Ouest affiche par exemple une progression de 12 à 33% de femmes autrices ou metteuses en scène des spectacles présentés.

sont souvent porteurs de visions divergentes des dimensions à évaluer et des indicateurs pertinents et qui dépassent les pratiques extérieures (Bardet et Jany-Catrice, 2010) pour se fonder dans des outils de gestion internes.

Les administrateurs se situant à l'interface entre les équipes et les financeurs publics sont un des rouages du processus d'évaluation⁷; en produisant et centralisant des données en interne sur l'activité, ils jouent un rôle actif de mise en forme des informations en vue de leur remontée aux partenaires. Si certains outils visant à mesurer la « performance » ont été imposés aux lieux, non sans susciter des critiques de la part des acteurs professionnels (par leur caractère jugé réducteur ou éloigné des réalités du terrain), les dimensions quantitatives et qualitatives de l'évaluation, loin de s'opposer, font l'objet d'articulations dans les pratiques, une partie de l'expertise des cadres administratifs reposant sur l'habileté à produire, manier et interpréter ces indicateurs. En ce sens, l'évaluation vient consolider le « mandat » (Hugues, 1996) des administrateurs, renforçant leur légitimité au sein des organisations théâtrales.

Bibliographie

AGGERI, Franck, LABATUT, Julie, 2014. « Les métamorphoses de l'instrumentation gestionnaire. Une généalogie des approches par les instruments » in HALPERN, Charlotte (éd.), *L'instrumentation de l'action publique. Controverses, résistance, effets*, Presses de Sciences Po.

AUBOUIN, Nicolas, COBLENCÉ, Emmanuel, KLETZ, Frédéric, 2012. « Les outils de gestion dans les organisations

⁷ LANGEARD C., CORDIER M., 2023. « (En)jeux autour des outils de gestion numériques. Le cas du travail des cadres administratifs et techniques des organisations théâtrales », *Socio-Anthropologie*, n°47, p. 129-142.

culturelles : de la critique artiste au management de la création », *Management & Avenir*, Vol. 4, n° 54, p. 191-214.

AUCLAIR, Elizabeth, 2006. « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise? », *Hérodote*, Vol. 122, n° 3, p. 212-220.

BARDET, Fabrice, JANY-CATRICE, Florence, 2010. « Les politiques de quantification. Introduction », *Revue française de socio-économie*, n° 5, p. 9-17.

BOUSSARD, Valérie, 2001. « Quand les règles s'incarnent. L'exemple des indicateurs prégnants », *Sociologie du travail*, Vol. 43, n° 4, p. 533-551.

BOUSSARD, Valérie, 2008. *Sociologie de la gestion. Les faiseurs de performance*, Belin, coll. « Perspectives sociologiques ».

CHAPPE, Vincent-Arnaud, GILLES, Marion, PILLON, Jean-Marie, 2018. « Les nombres au travail. Dynamiques et usages de la quantification dans les organisations », *Revue des conditions de travail*, Vol. 7, p. 118-127.

DEMONTEIL, Marion, 2021. « On n'est évidemment pas forcé de tout dire », *Revue d'anthropologie des connaissances* [En ligne], Vol. 15, n° 4, consulté le 22 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rac/23913>

DESROSIÈRES, Alain, 2008. *Pour une sociologie historique de la quantification : l'argument statistique I*, Paris, Presses des Mines.

DUBOIS, Vincent, 2013. *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, Paris.

HORVATH, Isabelle, CHABRILLAT, Jacques, 2015. « Une LOLF socio-économique : appropriation de critères d'évaluation et élaboration d'outils de gestion dans les entreprises de spectacle vivant », *Gestion et management public*, Vol. 3/3, n° 1, p. 73-92.

HUGHES, Everett C., 1996. *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, Textes rassemblés et présentés par CHAPOULIE, Jean-Michel.

LAMBERT, Jerman, ALCOUFFE, Simon, ORIOT, Fabienne, 2020. « “On n’est pas des magiciens” : Le contrôleur, facilitateur de compromis dans le processus de commensuration », *Comptabilité Contrôle Audit*, Vol. 26, n° 3, p. 67-110.

LANGÉARD, Chloé, LANGÉARD, Françoise, LANGÉARD, Sandrine, 2012. « Les professionnels du spectacle vivant face à l’évaluation. Des effets de la mesure sur les représentations et les identités », in ALALUF, Matéo, DESMAREZ, Pierre, STROOBANTS, Marcelle, *Mesures et démesures du travail*, éditions de l’Université de Bruxelles, p. 167-176.

LANGÉARD, Chloé, 2015. « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d’un nouvel instrument d’action publique », *Informations sociales*, Vol. 190, n° 4, p. 64-72.

LANGÉARD, Chloé, LANGÉARD, Françoise, LANGÉARD, Sandrine, 2017. « L’évaluation et la transformation des relations entre acteurs culturels et collectivités territoriales en France » in BELLEY, Serge, SAINT-PIERRE, Diane (dir.). *L’administration des territoires et les instruments d’action publique*, Les Presses Universitaires du Québec, p. 363-386.

LANGÉARD, Chloé, CORDIER, Marine, 2023. « (En)jeux autour des outils de gestion numériques. Le cas du travail des cadres administratifs et techniques des organisations théâtrales », *Socio-Anthropologie*, n°47, p. 129-142.

NICOLAS, Yann, GERGAUD, Olivier, 2016. « Évaluer les politiques publiques de la culture », ministère de la Culture – DEPS.

OGIEN, Albert, 2010. « La valeur sociale du chiffre. La quantification de l’action publique entre performance et démocratie », *Revue Française de Socio-Économie*, Vol. 5, n° 1, p. 19-40.

MORALES, Jérémy, 2013. « Le projet professionnel des contrôleurs de gestion : analyser des données pour aider les managers à prendre des décisions rationnelles? », *Comptabilité Contrôle Audit*, Vol. 19, n° 2, p. 41-70.

PROUST, Serge, 2006. *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Économica.

REYNAUD, Jean-Daniel, 2003. « Réflexion I. Régulation de contrôle, régulation autonome, régulation conjointe », TERSSAC Gilbert (de) (éd.), *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud. Débats et prolongements*, La Découverte, p. 103-113.

VAUJANY, François Xavier (de), 2006. « Pour une théorie de l'appropriation des outils de gestion : vers un dépassement de l'opposition conception-usage ». *Management & Avenir*, 9, p. 109-126.

Représenter le « territoire » des théâtres du point de vue des publics : retour sur une technique d'enquête qualitative par cartes mentales et entretiens

Séverin GUILLARD,
Université de Picardie Jules Verne,

Introduction

En France, depuis quelques décennies, l'action des institutions culturelles publiques est envisagée au regard d'un nouvel impératif : celui de leur ancrage dans un « territoire » (Moeschler et Thévenin, 2009 ; Auclair, 2011 ; Langeard, 2015). De nombreuses réflexions ont été menées afin de savoir comment qualifier cet ancrage, mais aussi comment l'évaluer. Jusqu'ici, ces réflexions ont rencontré deux limites. D'une part, la définition de ce « territoire » se cantonne souvent à celle du périmètre d'action de ces institutions. D'autre part, cet ancrage n'est souvent évalué qu'à partir de

données quantitatives, portant sur le nombre ou le profil de personnes fréquentant les spectacles.

Ce chapitre propose de réexaminer ces questionnements en partant d'un autre point de vue : celui de l'ancrage des institutions culturelles dans les territoires de vie de différentes catégories de public. À cet effet, il opère un retour sur une méthode d'enquête : la réalisation de cartes mentales et d'entretiens courts, effectués avec un échantillon de spectateurs de la MC93 à Bobigny, et du Théâtre de l'Agora à Évry (inscrit au sein de la Scène nationale de l'Essonne Agora-Desnos).

L'idée d'approcher l'empreinte des théâtres à partir des pratiques des publics est étroitement liée aux objectifs de la recherche-action, mise en place avec des géographes de Cergy Paris Université, autour de l'« empreinte civique » de la MC93 et de la Scène nationale de l'Essonne. Visant à répondre aux enjeux propres à ces deux théâtres, ce projet a aussi été mené avec l'idée de contribuer à des questionnements plus larges autour de l'ancrage des institutions culturelles sur leur « territoire », et de son évaluation¹.

Dans ce contexte, la mise en place d'une méthode combinant cartes mentales et entretiens avait deux objectifs. Elle devait d'abord permettre de décentrer le regard sur le « territoire » des théâtres, en observant la manière dont ceux-ci s'intègrent dans les représentations et les pratiques quotidiennes de publics plus ou moins proches. Elle avait aussi pour but d'affiner les outils d'évaluation des théâtres, en proposant une approche qualitative qui rende compte de manière fine de leur place, leur perception et leur fonction, pour différentes catégories de spectateurs.

1 Cf introduction générale et chapitre de Anne Hertzog, Elizabeth Auclair et Severin Guillard : « La notion d'empreinte civique : une approche renouvelée pour penser les relations entre lieux culturels et territoires ».

Ce chapitre exposera les principaux résultats obtenus avec cette méthode, ses atouts dans le cadre d'une démarche d'évaluation, et certains des écueils rencontrés lors de sa mise en œuvre. Il amènera ainsi à réfléchir à la manière dont cette méthode pourrait être transposée pour analyser d'autres institutions. En combinant compte rendu d'enquête et réflexion méthodologique, il permettra aussi d'argumenter en faveur d'une évaluation des lieux culturels qui prennent en compte autant les résultats obtenus que le processus qui a conduit à leur élaboration.

Saisir l'ancrage territorial par les publics : la mise en place d'un protocole méthodologique

La mise en place de cartes mentales et d'entretiens avec des spectateurs de la MC93 et du Théâtre de l'Agora est le résultat de nombreux échanges, menés tout au long de la recherche-action, avec les équipes de ces deux institutions. En effet, ces discussions ont fait émerger un certain nombre de questionnements théoriques et méthodologiques, auxquels cette méthode s'est donné pour but de répondre.

Le « territoire » d'une institution culturelle : des périmètres multiples ?

Durant les échanges avec les équipes de la MC93 et du Théâtre de l'Agora, des questions se sont d'abord posées autour du sens que les équipes accordaient au « territoire » dans lequel leur institution devait s'ancrer. En effet, en tant que chercheurs en géographie, où l'idée de « territoire » fait depuis longtemps l'objet de débats (Bonnemaison, 2000 ; Ripoll et Veschambre, 2002), l'emploi de ce terme par les structures intriguait. Dans le vocabulaire des équipes, il est apparu que celle-ci faisait référence avant tout à l'espace sur lequel se déployait l'action des institutions. Cette définition

rejoint celle proposée par l'Association des scènes nationales, qui explique que le « territoire [de ces institutions] peut varier, de la taille d'une grande agglomération à celle d'un département, voire au-delà, en fonction de la diversité et de l'importance des partenariats publics noués autour de chaque scène bénéficiaire du label »².

Si cette définition avait du sens pour évaluer l'ancrage des théâtres, dans la mesure où celui-ci résulte avant tout du travail mené par les équipes, il a cependant semblé que ce lien entre théâtres et « territoires » pouvait aussi recouvrir d'autres dimensions.

En particulier, l'ancrage des théâtres peut également se mesurer au regard de leur place dans différents territoires administratifs, qui peuvent être celui du quartier, de la commune, du département, de la région... Cet ancrage est important car il est celui par rapport auquel va se définir la visibilité des théâtres, et la marge de manœuvre dont disposent les équipes. Enfin, le théâtre est inscrit dans une diversité de territoires de vie. Chaque jour, un grand nombre de personnes fréquentent le théâtre, ou passent simplement à proximité. Or, ces individus ont des pratiques et des représentations de l'espace qui leur sont propres, dans lesquelles ce lieu joue un rôle plus ou moins important.

Ces différentes manières de concevoir les relations entre institutions et territoire(s) ont fait émerger la nécessité de l'évaluer à travers une diversité de démarches. Ainsi, tandis que certains volets de la recherche-action se sont concentrés sur l'évaluation du rôle des théâtres sur leur territoire d'action³, il a semblé important, pour une autre partie de l'enquête, d'aborder aussi l'empreinte laissée par les théâtres dans leur espace local, ainsi que dans le territoire de vie des spectateurs.

2 Source : <https://www.scenes-nationales.fr/le-label>, consulté le 07/11/2022.

3 Voir dans cet ouvrage le chapitre de Anne Hertzog et Laure Cazeaux concernant la cartographie des partenariats établis par chacun des théâtres.

C'est avec l'idée d'explorer cette dimension qu'ont été mises en place les enquêtes avec un échantillon de spectateurs.

Les cartes mentales et entretiens : saisir le territoire des théâtres depuis la perspective de spectateurs

Ces enquêtes ont été effectuées par le biais d'un protocole spécifique. Celui-ci consistait en des entretiens individuels et courts (une vingtaine de minutes), effectués avec différents spectateurs, et complétés par la réalisation d'une carte mentale. Couramment utilisées dans les recherches en géographie (Tourelle, 2016), les cartes mentales sont un outil permettant de rendre compte des représentations et pratiques d'un territoire propres à certains individus ou groupes sociaux. Effectuées sur sollicitation de l'enquêteur, elles consistent à demander à l'enquêté de produire une représentation graphique d'un espace. Les cartes mentales permettent ainsi d'accéder à des représentations de l'espace, et ce de deux manières (Le Lay, 2016). Elles donnent d'abord à voir des *représentations matérielles* : par leur dessin, les spectateurs produisent des documents qui montrent la façon dont le théâtre prend place dans l'espace urbain. Cependant, cette place est déterminée par les *représentations mentales* des spectateurs : cette dimension transparait en prolongeant les cartes par des discussions, où les enquêtés donnent à voir leur vision de la ville et du théâtre.

Durant l'enquête, cette méthodologie a été mise en place en plusieurs temps. L'objectif étant d'observer l'insertion du théâtre dans les pratiques et représentations quotidiennes de spectateurs, l'échange n'était pas orienté d'emblée autour de ces institutions : il était entamé autour des pratiques urbaines et culturelles de chaque individu, avant de se resserrer ensuite autour du rôle que jouait le théâtre en leur sein.

Dans un premier temps, il était demandé aux personnes interrogées de représenter sur une feuille blanche la ville de

Bobigny ou d'Évry avec tous les lieux qu'ils connaissaient ou fréquentaient. Sur la carte réalisée, les spectateurs devaient ensuite représenter dans une autre couleur (marron) tous les espaces et les lieux fréquentés pour la culture et les loisirs. Ce deuxième temps permettait d'initier une discussion sur les pratiques culturelles des personnes interrogées, à la fois à Bobigny ou à Évry, et en dehors. Par ce biais, l'enquête permettait ainsi de mettre en évidence à la fois la visibilité de chaque théâtre dans un des territoires administratifs les plus réduits (celui de la commune), mais aussi la manière dont cet équipement s'insérait dans des territoires de vie des spectateurs, qui pouvaient également prendre place à une échelle plus vaste.

Dans un troisième temps, il était demandé aux spectateurs de colorier sur la carte les espaces et lieux qu'ils appréciaient particulièrement (en vert) et ceux qu'ils n'appréciaient pas (en rouge). Cette troisième étape avait pour but de tester l'hypothèse selon laquelle des jugements sur les espaces de la ville pouvaient influencer la visibilité du théâtre et la perception de son action par son public. Cette étape débouchait sur un autre temps de discussion, autour de la place du théâtre dans les pratiques quotidiennes.

Au total, l'enquête a donné lieu à 39 entretiens, effectués dans les deux théâtres, entre mai 2018 et juin 2019. Ceux-ci ont majoritairement été effectués, pour chacun des théâtres, dans le restaurant situé à l'entrée de l'équipement, avec l'idée qu'il correspondait à un lieu qui faisait l'interface entre le théâtre et l'extérieur. Dans chaque cas, les personnes ont été sélectionnées par les équipes des théâtres en respectant un principe : celui de partir du noyau central du public, pour s'en éloigner progressivement. Au fil des discussions avec les équipes, cet élargissement des enquêtés a été envisagé comme la mobilisation de deux « cercles » de spectateurs. Le premier correspondait aux habitués des théâtres, soit essentiellement de personnes détentrices d'un abonnement (pass illimité à

la MC93, ou abonnement par spectacle à la Scène nationale de l'Essonne). Le deuxième cercle correspondait, pour reprendre un terme utilisé par certains membres des équipes, à des personnes « qui tournent autour du théâtre ». Dans les deux institutions, cela s'est traduit par la mobilisation de personnes qui ont été impliquées ponctuellement dans les activités du théâtre, par le biais d'un projet spécifique par exemple.

Au fil de l'enquête, cette méthodologie a apporté une série d'aperçus sur la manière dont le théâtre s'insère dans les pratiques et représentations d'une diversité d'individus. Elle a offert un décalage par rapport aux évaluations quantitatives, en apportant des informations plus détaillées sur chaque individu, mais aussi par rapport à certaines évaluations qualitatives, souvent concentrées sur l'évaluation de projets spécifiques développés par les théâtres (Langeard, 2015). Elle alors apporté des résultats qui peuvent être observés à plusieurs niveaux.

Place des théâtres dans la ville, valeur de l'offre culturelle, et parcours de spectateurs : une série d'aperçus innovants

En mobilisant un échantillon de spectateurs, l'enquête par entretiens et cartes mentales apporte une diversité d'éclairages sur la place occupée par les théâtres dans un territoire local. Elle met aussi en lumière l'influence qu'a eue l'action des équipes sur cette place des théâtres, que ce soit sur leur perception par les personnes qui le fréquentent ou sur leur investissement par des personnes qui n'y venaient pas jusqu'ici. Permettant d'identifier certaines spécificités dans la manière dont chaque institution s'ancre sur son territoire, cette enquête montre cependant que cet ancrage n'est pas perçu de façon homogène par l'ensemble du public :

il varie en fonction du profil social des spectateurs, et de leur proximité par rapport aux théâtres.

Ces résultats peuvent s’observer dans trois domaines : la visibilité du théâtre dans l’espace urbain, l’image que les spectateurs se font de cette institution, et l’évolution du rôle du théâtre au fil des parcours de vie.

La place des théâtres dans l’espace urbain : la représentation de deux théâtres en « cœur de ville »

Le Théâtre de l’Agora et la MC93 ont la particularité d’être situés dans les quartiers centraux de leur ville respective (Figures 1). Cependant, dans les cartes mentales, cette place n’est pas représentée de la même manière. En effet, alors que la MC93 était souvent représentée comme un bâtiment imposant, avec une taille qui dépasse ses proportions réelles dans l’espace urbain, le Théâtre de l’Agora restait la plupart du temps inscrit en petit, sa mention se limitant parfois à un point dans l’espace ou à un nom dans une liste d’infrastructures.



Figure 1.1. Façade du Théâtre de l’Agora. © S. Guillard, 2019.



Figure 1.2. Façade de la MC93. © S. Guillard, 2019.

Ces différences de représentation peuvent être expliquées de plusieurs manières. Elles renvoient d'abord à la manière dont sont structurés les quartiers centraux de chaque ville, et à la façon dont chaque théâtre y est implanté. À Évry, le théâtre semble pâtir de sa situation au cœur d'un centre commercial⁴ (Figure 1). Dans un certain nombre de cartes, on retrouve en effet des contrastes forts entre les jugements formulés sur le théâtre (souvent représenté en vert, et donc connoté positivement) et ceux formulés sur le centre commercial de l'Agora (souvent colorié en rouge, et donc connoté négativement) (Figure 2). Dans plusieurs cas, le théâtre est même représenté comme un élément séparé du

4 Construit dans les années 1970, en même temps que la ville nouvelle d'Évry, le Théâtre de l'Agora est inclus dans un ensemble fermé, qui sert de centre-ville pour la commune, où se retrouvent à la fois des espaces commerciaux (le centre commercial d'Évry 2) et des lieux culturels et publics (concentrés autour d'une des entrées, celle de l'« Agora »).

centre commercial, alors même que ces deux infrastructures sont abritées dans le même bâtiment.

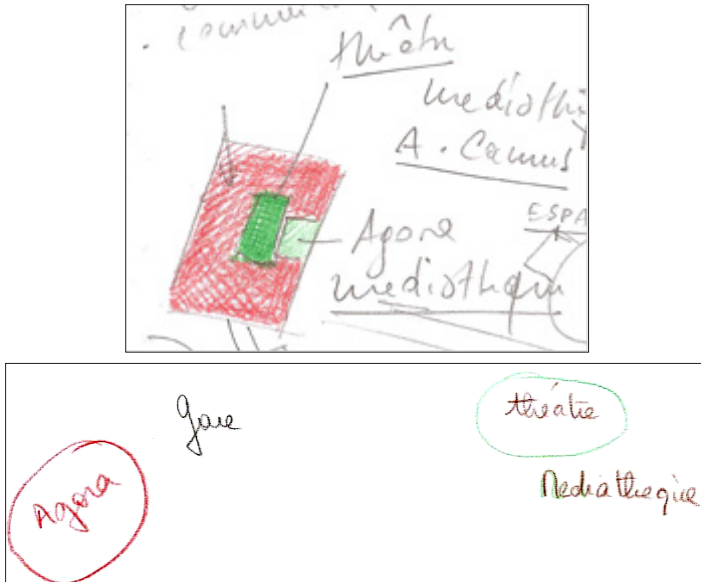


Figure 2. Le Théâtre de l’Agora, un lieu mis à distance de sa zone d’implantation? (Extraits de cartes mentales)

Ces représentations sont confirmées dans les propos tenus par les enquêtés, même si elles s’y expriment de manière différente selon le profil des spectateurs. Ainsi, les jugements négatifs vis-à-vis du centre commercial sont surtout le fait d’abonnés de longue date, présents depuis longtemps à Évry, faisant écho à des critiques souvent formulées par les pionniers des villes nouvelles sur l’aménagement de leur centre-ville (Imbert, 2005). Ces jugements témoignent d’une opposition à un centre-ville structuré par un centre commercial privé (« la mort des commerces de quartier, ça se concentre là »; « ils disent “centre-ville, centre-ville”, mais ces commerces ne m’intéressent absolument pas »), tout en renvoyant à une logique de distinction sociale : celle-ci

se manifeste par la distinction entre pratiques commerciales et culturelles (« les gens disent en général “je vais à l’Ago”, et ils vont faire les boutiques. Moi je vais à l’Agora mais je vais au centre culturel ou à la bibliothèque »), mais aussi entre les types d’offres culturelles présentes dans le centre-ville d’Évry. La valorisation du Théâtre de l’Agora, chez une enquêtée, contraste par exemple avec des critiques formulées sur le cinéma situé à proximité, à la fois en raison de sa programmation et de son public (« des gens qui font du bruit ou mangent des pop-corn »).

En dehors des fidèles du théâtre, les opinions sont plus contrastées. Certains spectateurs ponctuels délivrent des avis plus positifs sur le centre commercial, perçu comme un endroit où « il se passe plein de choses », grâce à sa concentration de magasins. Néanmoins, chez ce public également, la prédominance de la fonction commerciale au sein de l’Agora semble avoir contribué à une invisibilisation du théâtre. C’est ce qu’explique une spectatrice qui, bien que fréquentant depuis longtemps le centre commercial, ne s’est rendu compte de la présence du théâtre que récemment :

Avant je ne venais pas [à l’Agora] de ce côté-là du tout. C’est-à-dire que ce côté-là, où il y a théâtre, patinoire et piscine, je venais pas. Tout le temps, je rentre par l’autre côté de l’Agora. [...] Les gens ils ne savent pas. Des fois quand je leur dis « ouais, on a vu un spectacle », ils me disent « mais quel théâtre ? Il y a un théâtre à l’Agora ? » Je leur dis « oui, de l’autre côté ». [...] Le théâtre il est un peu caché.

À Bobigny, à l’inverse, la situation de centralité de la MC est décrite comme un élément qui renforce la visibilité du lieu, et ce quel que soit le profil des spectateurs.

Comme l’explique une spectatrice balbynienne, nouvellement détentrice du pass illimité :

Elle est super bien placée la MC93. [...] Elle est dans le centre-ville, au cœur même de la ville de Bobigny. [...] Y a le tramway qui passe donc c'est accessible, y a le métro pas très loin. [...] On est en cœur de ville.

La MC93 présente en effet l'intérêt d'être localisée sur le trajet du tramway T1, mentionné dans les entretiens comme un élément structurant pour la fréquentation de la commune. Elle se situe également non loin de la gare Bobigny Pablo-Picasso, qui est utilisée par les habitants de Seine-Saint-Denis pour prendre le bus, et par les spectateurs parisiens qui empruntent le métro. Pour ces derniers, le trajet amène à passer à proximité de grands ensembles et d'un centre commercial, Bobigny 2, qui structurent le centre de la ville. Cependant, leur présence à distance, sur une dalle, conduit ces spectateurs à percevoir le trajet vers la MC comme un espace neutre. C'est ce qui transparait chez un spectateur parisien, détenteur du pass illimité et membre du cercle des amis de la MC, qui fréquente le théâtre depuis une vingtaine d'années. Durant l'entretien, celui-ci émet des jugements très négatifs sur les bâtiments qu'il aperçoit depuis le chemin du théâtre (« On se demande quels sont les architectes qui ont fait ce bordel »). Pourtant, lorsqu'il compare son chemin à Bobigny avec celui-ci qu'il effectue pour aller au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, il explique :

Quand je traverse le centre commercial de Saint-Denis la nuit, non mais c'est n'importe quoi. J'ai peur d'aller au théâtre Gérard Philipe. [...] Parce que là, vous avez le centre de Saint-Denis, avec le métro, il faut passer ce bordel et le théâtre il est plus loin. [...] Ici, quand je viens, j'ai pas peur. C'est un lieu que je me suis approprié, cet axe-là.

Cette représentation se retrouve sur plusieurs cartes, où les espaces indiqués en rouge figurent à distance de l'institution culturelle (Figure 3).

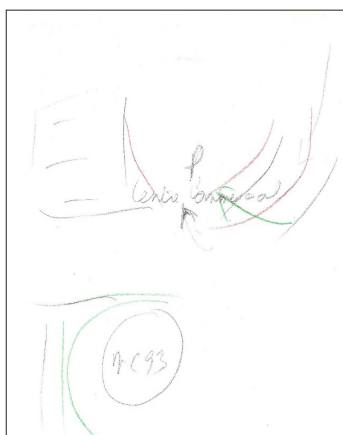


Figure 3. La MC93 et son espace urbain environnant : représentations chez deux abonnés.

Néanmoins, la différence de visibilité des théâtres sur les cartes ne s'explique pas uniquement par la position de ces équipements dans l'espace urbain. Elle reflète aussi l'influence du travail entrepris par les équipes pour inscrire ces lieux dans la ville, et les spécificités qui existent dans les actions mises en place.

En effet, au-delà d'être un bâtiment imposant sur les cartes, la MC93 est représentée comme un bâtiment à l'intérieur duquel il se déroule des choses. Sur plusieurs cartes, les spectateurs ne se contentent pas de dessiner la forme du théâtre, mais également les espaces (salles de spectacles, hall, esplanade) qui le composent (Figure 4). On peut voir dans cette représentation l'effet d'un travail mené par l'équipe, depuis la réouverture de la MC93, pour faire que le théâtre soit aussi un lieu de vie. Sur plusieurs cartes, on note ainsi la présence d'espaces, tel que le restaurant, créés suite au réaménagement du hall du théâtre.





Figure 4. La représentation de la MC93 comme lieu de vie.

Chez les spectateurs du Théâtre de l'Agora, la représentation du théâtre comme « lieu de vie » est bien moins présente. Néanmoins, cette absence témoigne d'une action de l'équipe qui s'est concentrée sur une autre dimension : faire rayonner l'institution sur son territoire environnant via des partenariats ou des événements hors les murs. Plusieurs cartes mentales témoignent ainsi d'une institution qui tisse du lien avec d'autres espaces à proximité. Chez un spectateur impliqué dans la vie locale d'Évry, le théâtre est par exemple représenté comme un maillon dans un réseau d'acteurs, comprenant des maisons de quartier et des associations. D'autres enquêtés montrent comment le théâtre a constitué un point de départ pour fréquenter une diversité de lieux. Ainsi, sur sa carte, un enquêté a relié le Théâtre de l'Agora (au centre) à d'autres structures situées à Massy, Brétigny et Sénart, qu'il a fréquentées lors de spectacles en partenariat avec la Scène nationale de l'Essonne (Figure 5).

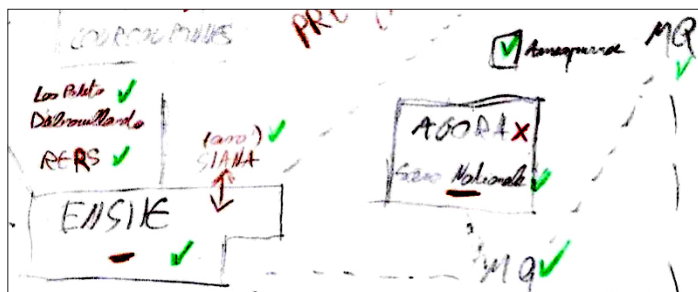


Figure 5.1 : Le Théâtre de l'Agora : un maillon dans un réseau d'acteurs locaux.

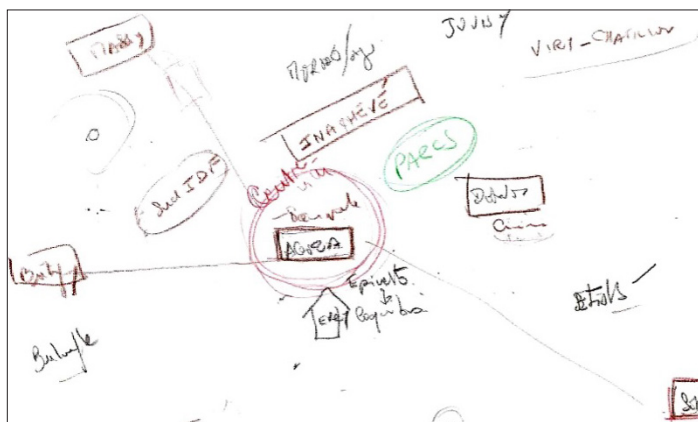


Figure 5.2 : Le Théâtre de l'Agora : un relais vers d'autres structures culturelles.

Les cartes mentales et entretiens révèlent donc de nombreux contrastes dans la visibilité de chaque théâtre au sein de la ville. Liée en partie à la localisation des équipements dans leurs espaces urbains respectifs, elle témoigne aussi de la manière dont l'action des équipes se structure autour de deux démarches différentes : la valorisation d'un lieu de vie à la MC93, et l'investissement d'un territoire d'action au Théâtre de l'Agora.

La perception des théâtres par leurs publics : image et spécificités de deux « théâtres de banlieue »

En complément des cartes mentales, les discours tenus par les spectateurs renseignent sur l'image que ceux-ci associent à ces lieux. Le terme d'« image » fait référence ici à une dimension particulière de l'« identité » (Avanza et Laferté, 2005, p.143) des théâtres : celle de « regards » que les spectateurs posent sur les institutions, et par lesquels ils les définissent comme spécifiques par rapport à d'autres. L'enquête a révélé comment cette image des théâtres se définissait par rapport à un rôle qui leur était attribué, celui de « théâtres de banlieue », qui se décline sur plusieurs plans : la proximité géographique, les relations interpersonnelles et les spécificités esthétiques.

Chez de nombreux spectateurs, cette image se traduit en premier lieu par l'association de ces lieux à des « théâtres de proximité », avec une opposition forte aux grandes institutions parisiennes. Pour les spectateurs habitant la ville d'implantation du théâtre ou aux alentours, cette proximité est envisagée d'abord sous un angle géographique (« je vais à la MC parce que c'est à côté de chez moi » ; « c'est géographiquement plus près, donc c'est plus pratique »).

Cette caractéristique encourage certains spectateurs à initier des pratiques qu'ils n'oseraient pas mettre en place autrement, comme le fait de venir plus souvent, plus tard le soir ou même seul (« je me dis que je suis pas loin [...], donc je n'ai pas la flemme d'y aller toute seule » ; « avant, je considérais qu'on ne pouvait aller au théâtre qu'à plusieurs »). Cette dimension est d'autant plus importante pour les enquêtés dont l'entourage a peu l'habitude d'aller au théâtre, entraînant une difficulté à mobiliser leurs connaissances.

L'image d'un « théâtre de proximité » passe aussi par un discours sur l'accessibilité des lieux, qui semble avoir été renforcée par les mesures prises par les équipes. Plusieurs

spectateurs mentionnent à cet effet la politique tarifaire mise en place dans chaque théâtre. Pour certains, cette accessibilité est renforcée par la visibilité accrue, sur scène, à l'accueil, ou dans le public, de profils de personnes qui contrastent avec l'image qu'ils se font des institutions culturelles. À la MC93, une spectatrice explique :

Depuis que la MC a rouvert, je trouve que ça offre une autre respiration [...]. On croise différents types de personnes, et c'est chouette.

Ici, cette présence d'une diversité de public est d'autant plus importante, que spectatrice noire, elle explique être longtemps restée à distance des théâtres :

La chose que je redoutais le plus, c'était de rencontrer un type de public [...] qui va se penser plus digne, plus apte à être au théâtre que toi. Il va te regarder de haut [...] que ce soit à cause de ta couleur, de ta religion.

Les deux théâtres sont également promus comme des endroits où peuvent facilement se mettre en place des relations interpersonnelles. Celles-ci ne se tissent pas de la même manière au Théâtre de l'Agora et à la MC93, reflétant à nouveau les politiques des équipes. Le Théâtre de l'Agora est présenté comme une institution où les spectateurs peuvent entretenir une relation de proximité avec le personnel du lieu, qui les guide dans un parcours de spectateur. Celle-ci se traduit par la possibilité d'échanger tant avec le directeur qu'avec le reste de l'équipe. C'est ce qui transparait du discours d'un spectateur lorsqu'il évoque les conseils qu'il prend pour choisir ses spectacles :

Ce que j'aime bien, c'est la présentation de la saison où le directeur nous aiguille et nous donne ses coups de cœur. Et après, on va voir Fabrice [à l'accueil] et on lui dit : « est-ce que vous êtes d'accord ? »

À la MC93, le théâtre est davantage évoqué comme un lieu permettant de tisser des relations entre spectateurs : il ressort de nombreux entretiens que le théâtre serait devenu un « lieu de rencontre », à même de favoriser le lien social, que ce soit entre les habitués du théâtre ou de nouvelles personnes. Plusieurs spectateurs mettent l'accent sur le fait que ces interactions sont permises par la configuration matérielle du lieu. En particulier, le travail effectué autour du hall, devenu bien plus qu'un « lieu d'attente », aurait permis de faire de la MC93 un endroit où l'on ne se rend pas juste pour « aller voir un spectacle et partir », mais un « espace convivial », où on peut « rencontrer des tas de gens ».

Enfin, de nombreux enquêtés associent ces institutions à une expérience esthétique particulière. Les théâtres d'Évry et de Bobigny sont présentés comme des lieux où l'on se laisse plus facilement aller à la découverte que dans les salles parisiennes, privilégiées pour des spectacles exceptionnels et ponctuels. Permises en partie par les politiques tarifaires, cette pratique semble aussi favorisée par une adaptation de la forme des spectacles, avec des spectacles courts à Évry (« si ça nous plaît pas, on se dit : “bon ben dans trois quarts d'heure ça va être fini” ») ou des mises en scène dépouillées à Bobigny (« j'ai l'impression que les pièces que j'ai vues là bas [à Paris], elles sont toutes dans la richesse, [...] le surplus... [...] J'ai peut-être assisté à moins de spectacles à la MC que sur Paris, mais c'est pas le même effet je trouve. »). Dans les deux théâtres, ces spécificités dans la forme sont complétées par un discours sur l'existence de spectacles ayant une certaine portée politique : ces institutions sont ainsi promues comme des espaces privilégiés pour débattre d'enjeux qui touchent à

la fois la société française et les territoires dans lesquelles ils sont implantés.

Ainsi, les discours des spectateurs sur les théâtres révèlent deux institutions avec une image forte. Dépendant au départ d'éléments matériels (localisation, politique tarifaire, aménagement de l'espace du théâtre, choix des spectacles), ces spécificités se muent en des éléments symboliques (spécificités esthétiques, « valeurs » associées au théâtre, ambiance du lieu...), qui fondent leur image. Cependant, dans quelle mesure cette image influence-t-elle la manière dont différents types de public investissent les théâtres ? Sur ce plan, les entretiens et cartes mentales ont aussi montré comment l'action des équipes pouvait faire évoluer la place du théâtre dans les pratiques des spectateurs.

Des territoires de vie en évolution : les effets de l'action des théâtres sur les carrières de spectateurs

De nombreux enquêtés évoquent l'existence de changements dans leur fréquentation des théâtres au cours du temps. Ces discours rejoignent les constats de certaines études en sociologie qui montrent l'existence d'une « carrière » de spectateurs au sein des institutions culturelles, soumise à de nombreuses inflexions durant le parcours de vie (Djakouane, 2011). En combinant entretiens et cartes mentales, l'enquête a montré comment cette carrière se traduisait par une évolution dans l'investissement du territoire local.

Ainsi, au Théâtre de l'Agora, plusieurs cartes témoignent de l'impact du travail effectué par l'équipe dans les maisons de quartier de la ville. Elles montrent comment, pour certains spectateurs, assister à des spectacles ou des actions décentralisées a constitué une première étape qui les a amenés progressivement à se rapprocher du théâtre (Figure 6).

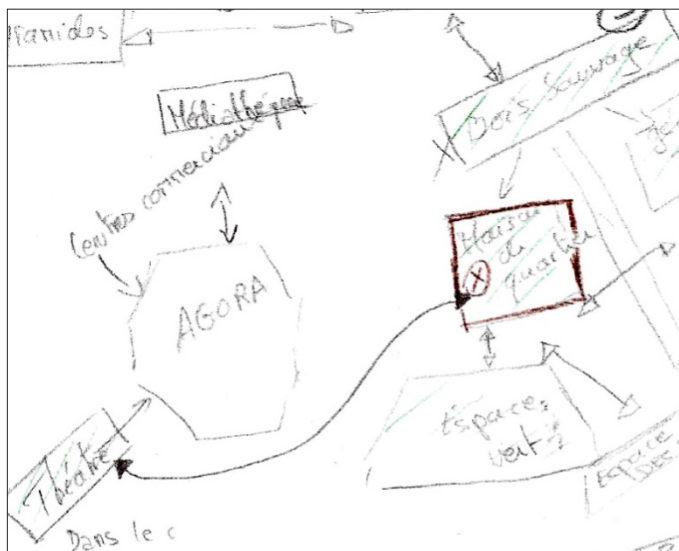


Figure 6. Les maisons de quartier comme relais vers le Théâtre de l'Agora. Sur la carte mentale, des flèches font le lien entre trois lieux investis progressivement : le quartier du Bois Sauvage, la maison de quartier, et le Théâtre de l'Agora.

Plus largement, les cartes et entretiens montrent l'effet d'une diversité de « prises » proposées par les équipes aux spectateurs : spectacles hors les murs, projets participatifs, discussions avec l'équipe d'accueil, sont autant d'éléments qui conduisent des spectateurs à se rapprocher progressivement du lieu théâtre. Néanmoins, dans chacun des cas, ce n'est pas tant un dispositif isolé que leur combinaison qui a un effet sur la trajectoire des spectateurs. C'est ce que montre le parcours d'un spectateur évryen : ayant participé à des projets participatifs il y a plusieurs années, il a assisté à l'ouverture de saison sur la place de l'Agora, grâce à laquelle il a pris la brochure de présentation des spectacles. Ayant été intéressé par l'un des spectacles, il a ensuite poussé la porte du théâtre

et, suite à une discussion à l’accueil, il a décidé de prendre un abonnement découverte.

Ainsi, les entretiens et cartes mentales effectués à la MC93 et au Théâtre de l’Agora ont permis de décentrer le regard porté sur le « territoire » de ces deux équipements, en donnant des informations sur leur visibilité dans l’espace urbain, leur image, et l’évolution de leur investissement par différents spectateurs. Ces enquêtes ont montré l’existence de points communs et de différences entre les deux théâtres, tant du point de vue de leur place dans leur territoire d’implantation, que dans les modalités d’action mises en place pour la transformer.

Expérimentation riche, cette méthode n’a pas été mise en place sans rencontrer certains écueils. Au-delà des résultats d’enquête, il est donc important, dans une dernière partie, de revenir sur ses conditions de production : en effet, tout en faisant émerger des questions concernant la potentielle transposition de cette méthode à d’autres cas d’étude, l’examen de ce processus apporte d’autres renseignements sur l’ancrage territorial de ces deux institutions.

L’évaluation comme un « chemin de faire » : le processus d’enquête, entre écueils et opportunités

Lors d’un colloque organisé en 2021 suite à la recherche-action, Christophe Blandin-Estournet abordait le travail effectué avec les théâtres avec l’expression suivante : l’évaluation est un « chemin de faire »⁵. Au-delà du jeu de mots, ce qualificatif résume bien la démarche entreprise avec la MC93 et le Théâtre de l’Agora. En plus des résultats de l’étude, l’ancrage des théâtres est apparu également durant le processus d’enquête, à travers les questionnements ayant

5 Colloque « L’empreinte d’un lieu culturel sur un territoire : observer, représenter, évaluer », 15-16 décembre, MC93/Scène nationale de l’Essonne/ CY Cergy Paris Université.

émergé lors de sa mise en place. Les expliciter permet de montrer l'intérêt, dans une évaluation qualitative des lieux culturels, de prendre en compte à la fois l'analyse finalisée, et le processus ayant conduit à son obtention. Revenir sur ce processus amène aussi à réfléchir à la manière dont cette méthode pourrait être adaptée et transposée pour l'étude d'autres structures culturelles.

Les cartes mentales : une représentation partielle, face à des territoires de vie éclatés ?

Un premier questionnement a émergé autour de l'adéquation entre l'outil carte mentale et le territoire étudié. En effet, alors qu'il était demandé aux spectateurs de partir de leur représentation d'Évry ou de Bobigny, l'échelle de ces villes ne recouvrait pas toujours la totalité du territoire que ceux-ci fréquentaient quotidiennement. Ceci témoigne d'une situation propre à la région parisienne, regroupant une multitude de communes contiguës que les habitants investissent à des échelles variables, et se retrouve dans d'autres travaux ayant eu recours aux cartes mentales sur cet espace (Delage et Choplin, 2011). Dans cette enquête, cependant, il semblait difficile de faire porter les cartes sur une autre échelle, le territoire fréquenté par les spectateurs n'étant pas le même en fonction des théâtres (ceux de la MC93, par exemple, ayant souvent un ancrage marqué dans Paris intra-muros), ni en fonction des catégories de public (certains enquêtés ayant des pratiques plus concentrées sur Évry ou Bobigny que d'autres).

Bien que cette difficulté reflète l'insertion des théâtres dans une région urbaine à la taille sans égal sur le territoire français, on peut supposer qu'elle n'est pas spécifique aux exemples étudiés : elle pourrait se retrouver par exemple dans le cas d'institutions situées en milieu rural, qui accueillent des spectateurs éparpillés sur une communauté de communes.

Elle ne se poserait sans doute moins dans des villes moyennes marquées par une forte centralité, et on peut supposer que cette méthode des cartes mentales pourrait être particulièrement adéquate pour étudier l'ancrage d'institutions culturelles dans ces espaces.

Une constitution de l'échantillon entre contrainte et ressource

Un deuxième écueil a émergé concernant la représentativité des personnes interrogées. Avec 39 entretiens, l'enquête ne saurait représenter l'ensemble du public des théâtres. Cependant, le choix d'un faible nombre d'enquêtés fait écho aux modalités d'enquête définies en amont : par contraste avec une évaluation quantitative, l'objectif n'était pas de mener une enquête exhaustive, mais de mettre en lumière les contrastes entre différents rapports aux théâtres, et représentations de leur implantation dans la ville.

La question de la représentativité s'est posée aussi en raison du choix des enquêtés par les théâtres. Cependant, ce procédé a permis de révéler certains modes de fonctionnement de ces institutions d'autant que, dans chaque cas, le choix des spectateurs a fait l'objet d'un passage de relais. Celui-ci a alors révélé comment l'action des théâtres ne se concentrait pas sur les mêmes profils de personnes selon les membres des équipes. Ainsi, parmi les spectateurs sollicités au Théâtre de l'Agora par l'équipe d'accueil, nombre d'entre eux, en plus d'être des habitués de la structures, présentaient des profils sociaux relativement similaires : hommes ou femmes, ils étaient souvent des personnes blanches, à la retraite, et ne manifestant pas de signes religieux apparents. Cela contraste avec les quatre personnes mobilisées, dans un second temps, par la responsable des relations avec le public. Fréquentant depuis peu le théâtre, toutes étaient des femmes, légèrement plus jeunes (entre 40 et 50 ans), et trois d'entre elles portaient alors le *hijab*.

Un protocole à développer, et à adapter ?

Enfin, un dernier questionnement a été d'ordre logistique. En effet, la réalisation d'entretiens d'une vingtaine de minutes, doublés d'une carte mentale, était un processus long dans lequel tous les spectateurs n'étaient pas prêts à s'engager. Si cette méthode fonctionnait avec des habitués, elle est devenue de plus en plus difficile à mettre en place au fur et à mesure qu'elle s'élargissait au deuxième cercle. Cette difficulté amène à réfléchir à des adaptations qui pourraient être mises en place pour sa réutilisation dans d'autres institutions. Une première solution pourrait être de mobiliser de manière plus approfondie les « relais » des théâtres sur le territoire : après de premières enquêtes auprès de spectateurs sollicités par les théâtres, un deuxième temps pourrait être effectué chez des partenaires stratégiques de ces institutions (centres sociaux, maisons de quartier...), en ayant recours aux réseaux constitués par les équipes de ces lieux. Une deuxième stratégie pourrait être de lier cette évaluation non à la mobilisation de spectateurs isolés, mais à un projet participatif, effectué avec un groupe de spectateurs. Mélangeant habitués du lieu et personnes plus éloignées du théâtre, ce projet pourrait s'articuler autour de la réalisation d'une carte collective, en s'inspirant du modèle de la cartographie participative utilisé par certains géographes (Mekdjan et Moreau, 2016). Permettant de renforcer les hybridations entre pratique de recherche et pratique artistique, cette méthode pourrait s'avérer intéressante autant par son résultat final (une carte de la place du théâtre sur son territoire, pouvant être présentée dans le cadre d'une restitution), que par son processus (des discussions entre différentes catégories de spectateurs, pouvant servir de support à l'évaluation).

Conclusion

En recourant à des entretiens et des cartes mentales, les enquêtes menées avec des spectateurs de la MC93 et du théâtre de l’Agora ont donc permis de répondre à une diversité de questionnements qui touchent aujourd’hui les institutions culturelles. Tout en amenant à dépasser certaines limites posées par les évaluations quantitatives, elles ont permis de réexaminer l’ancrage territorial de ces institutions culturelles en partant de leur insertion dans des territoires de vie. Elles ont ainsi offert une série d’aperçus sur la place des théâtres dans leur territoire local, et sur le rôle des actions menées par leurs équipes sur l’image et la visibilité de ces lieux, tout en proposant une représentation visuelle de cet ancrage.

Elaborée dans le contexte de deux institutions culturelles ayant une place spécifique dans le secteur culturel comme sur le territoire français, cette méthode gagnerait à être retravaillée avec des institutions opérant dans d’autres contextes, et adaptée à leurs enjeux. Enfin, si elle représente une photographie de la vie des théâtres, elle serait aussi utile à reproduire dans les mêmes institutions, après quelques années. Elle pourrait alors constituer une base pour observer comment, sur le temps long, l’action des théâtres initie des déplacements dans les pratiques quotidiennes d’une multitude d’individus.

Bibliographie

AVANZA, Martina, et LAFERTÉ, Gilles, 2005. « Dépasser la “construction des identités” ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, vol.4, n° 61, pp.134-152.

AUCLAIR, Elizabeth, 2011. « Revenir vers les habitants, revenir vers les territoires. L’articulation entre culture et développement durable dans les projets de développement

local », *Développement durable & territoires*, Vol.2, n° 2, URL : <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.8946>

BLANDIN-ESTOURNET, Christophe, 2017. « Les Projets « situés », ou les métamorphoses de l'action culturelle, *Nectart*, n° 5, pp.78-86.

BONNEMAISON, Joël, 2000. « Le territoire, nouveau paradigme de la géographie humaine? », *La Géographie Culturelle*, Paris, Éditions du CTHS, p.127-134.

CHOPLIN, Armelle et DELAGE, Matthieu, 2011. « Mobilités et espaces de vie des étudiants de l'Est francilien : des proximités et dépendances à négocier », *Cybergeog : European Journal of Geography*, mis en ligne le 01/07/11, URL : <https://journals.openedition.org/cybergeog/23840>

DJAKOUANE, Aurélien, 2014. « Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale », *Pôle Sud*, n° 41, pp.101-115.

IMBERT, Christophe, 2005. *Les ancrages des habitants des villes nouvelles franciliennes : des bassins de vie en construction*, Thèse de Géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

LANGÉARD, Chloé, 2015. « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, n° 190, pp.64-72.

LE LAY, Yves-François., 2016. « Notion à la une : représentation », *Géococonfluences*, mis en ligne le 15/01/16 : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/notion-a-la-une-representation>.

MEKDJIAN, Sarah et MOREAU, Marie, 2016. « Re-dessiner l'expérience : art, science et conditions migratoires », *Anti-Atlas Journal*, 01, publié le 13/04/16 : <http://dx.doi.org/10.23724/AAJ.4>

MOESCHLER, Olivier et THÉVENIN, Olivier, 2009. *Les Territoires de la Démocratisation Culturelle*, Paris, L'Harmattan.

RIPOLL, Fabrice et VESCHAMBRE, Vincent, 2002. « Face à l'hégémonie du territoire : éléments pour une réflexion

critique », in JEAN, Yves et CALENGE; Christian (dir.), *Lire les territoires*, Tours, PUFR, coll. « Villes et territoires », n° 3, p.261-288.

TOUREILLE, Etienne, 2016. « Cartes mentales et autres techniques projectives visuelles », in MORANGE, Marianne et SCHMOLL, Camille, *Les outils qualitatifs en géographie. Méthodes et applications*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, pp.117-141.

Réseaux et partenariats des théâtres : propositions cartographiques

Anne HERTZOG, Laure CAZEAUX,
CY Cergy Paris Université

Depuis quelques décennies, les usages de la cartographie se sont multipliés et diversifiés dans les mondes de l'art et de la culture. La territorialisation de certaines pratiques artistiques ou culturelles s'accompagne d'un besoin croissant d'outils de visualisation et de spatialisation répondant à différents objectifs. La place grandissante des équipements culturels dans l'aménagement des territoires et le développement des projets artistiques et culturels dit « de territoire », sans oublier les besoins d'évaluation des actions culturelles territorialisées, conduisent à la production d'une grande diversité de cartes. Par ailleurs, les outils numériques et la géomatique permettent des usages plus interactifs et le partage de contenus par des communautés.

Ce chapitre présente plusieurs réalisations cartographiques développées dans le cadre d'une recherche-action portée par

une équipe de géographes/cartographes et les équipes de deux scènes nationales entre 2017 et 2021. L'objectif de ces dernières était d'élaborer de nouveaux outils d'évaluation des projets menés par ces deux institutions. Ces cartographies sont ainsi conçues en réponse à des besoins et objectifs exprimés par des professionnels de la culture cherchant à visualiser l'ancrage territorial d'une institution culturelle et la dimension spatiale de son empreinte civique. L'interprétation donnée à cette notion par l'équipe a conduit à une co-élaboration de plusieurs types de cartes.

Ces réalisations sont présentées dans une perspective de « cartographie plus-que-représentationnelle » (« post-representational cartography » – Caquard, Joliveau, 2016), c'est-à-dire en nous intéressant à l'ensemble du processus de mise en carte, qui va des objectifs poursuivis et du choix des données à l'utilisation de la carte à des fins opérationnelles, mais aussi politiques ou sociales. Cette conception revendique un décentrage de l'approche cartographique de l'objet carte vers l'ensemble du processus de production et d'utilisation. Dans cette perspective la carte n'apparaît jamais terminée, mais toujours « en état de devenir » pour reprendre l'expression de Del Casino et Hanna (2006).

Ce chapitre expose d'abord les origines de la démarche dans le cadre de la recherche-action, tout en la resituant par rapport à d'autres usages de la cartographie, tant la carte est aujourd'hui un objet largement diffusé dans et par les mondes de l'art et de la culture. Il s'agira notamment de mettre en lumière les enjeux de la demande des professionnels.

Trois types de productions cartographiques conçus pour rendre compte de l'empreinte civique des théâtres sont ensuite présentés. Cette partie permettra d'analyser en quoi les choix retenus par les acteurs culturels révèlent un usage social spécifique de la carte, comme outil d'évaluation et de communication.

Enfin, ce chapitre présente une méthode de construction d'un outil cartographique numérique (tableau de bord), appliquée à une résidence d'artiste menée à Bobigny entre 2015 et 2017. Cet exemple permettra de réfléchir à l'intérêt et aux limites de certains outils cartographiques complexes du point de vue des chercheurs et du point de vue des professionnels.

La conception d'un outil cartographique : les enjeux d'une demande formulée par deux scènes nationales

Cartographies et mondes de l'art et de la culture

Les cartographies de plus en plus nombreuses dans les mondes de l'art et de la culture sont produites à la fois par les artistes, les chercheurs et divers acteurs culturels institutionnels ou professionnels.

La carte peut être une œuvre d'art, un espace de rêverie sur le monde ou un outil de restitution d'une expérience sensible de l'espace ou d'un discours critique lorsqu'elle est produite par des artistes ou des collectifs artistiques (Olmédo, 2021 ; O'Rourke, 2013). Objet de recherche artistique, elle est aussi support scientifique, comme le montrent quelques exemples de travaux. Ces derniers se multiplient depuis les années 1990, à mesure que se développe l'intérêt des chercheurs en sciences sociales, et plus particulièrement en géographie (Guinard, 2019), pour la spatialité des phénomènes artistiques et culturels : cartographies des genres ou pratiques artistiques comme le jazz (Pailhlé, 1998) ; cartes des lieux culturels (équipements, friches, ateliers d'artistes...) avec des approches statistiques (Luchini, 1999) ou plus qualitatives (Boichot, 2013 ; Quittelier, 2015), montrant des inégalités spatiales, des effets de centralité/concentration, comme dans les quartiers culturels (Michel, 2022), ou de vides (Fournier, Rieutort, 2007), des dynamiques métropolitaines (Grésillon, 2002,

2013; Froment, 2016); cartographies des flux et circulations ainsi que des réseaux artistiques¹ ou culturels (voir chapitre de Basile Michel, dans cet ouvrage); cartes des visiteurs ou des publics, supports d'études portant sur l'accessibilité des lieux culturels ou, plus récemment, leur empreinte territoriale (Lutrand, 2021).

La diversité des productions cartographiques des chercheurs fait écho à celle des organisations culturelles. La récente publication d'un *Atlas des lieux culturels du Grand Paris*, édité par l'APUR (2023), en collaboration avec divers acteurs culturels (DRAC, ministère de la Culture...) est révélatrice de l'importance que revêtent depuis quelques décennies les cartographies institutionnelles de l'offre culturelle sur le territoire et leur diffusion publique. Ces atlas/cartes, produits par un grand nombre d'acteurs publics à tous les niveaux d'échelle (région, département, communauté d'agglomération...), révèlent la diversification des acteurs publics en charge de la culture et la multiplicité des objectifs assignés à ce type de cartographies institutionnelles : promotion du territoire et de son offre culturelle, marketing territorial, prospective territoriale et aménagement, mais aussi instrument des politiques culturelles dans un contexte de territorialisation de l'action publique culturelle (inventaires...). Ces productions cartographiques s'inscrivent ainsi autant dans des enjeux de légitimation des politiques publiques de la culture que de planification et d'évaluation. Elles visent aussi à valoriser les ressources territoriales dans un contexte de compétition croissante et de promotion de l'attractivité des territoires, y compris à des fins touristiques.

La cartographie de l'offre culturelle et des réseaux d'acteurs sur un territoire peut cependant répondre à d'autres enjeux : par exemple, rendre visible une communauté professionnelle

1 Voir par exemple les travaux dans le cadre du projet Artlas : <https://artlas.huma-num.fr/en/>

dans un territoire afin de faciliter les interactions et les collaborations, ou de valoriser la diversité des actions proposées. *France Tiers Lieux* produit ainsi une cartographie numérique des tiers lieux en métropole et dans les territoires ultramarins en multipliant leurs critères de différenciation².

L'élaboration d'outils cartographiques numériques interactifs révèle aussi la montée des logiques de travail en réseaux et la nécessité de concevoir de nouveaux outils collaboratifs (plateformes, etc.). Associations, collectifs et réseaux culturels les mobilisent très largement, comme le montre le projet collaboratif de cartographie initié par la fédération des Arts de la Rue : « Parce qu'il devient plus que nécessaire que nous sachions qui nous sommes, combien nous sommes, où nous sommes et ce que chacun fait ».³

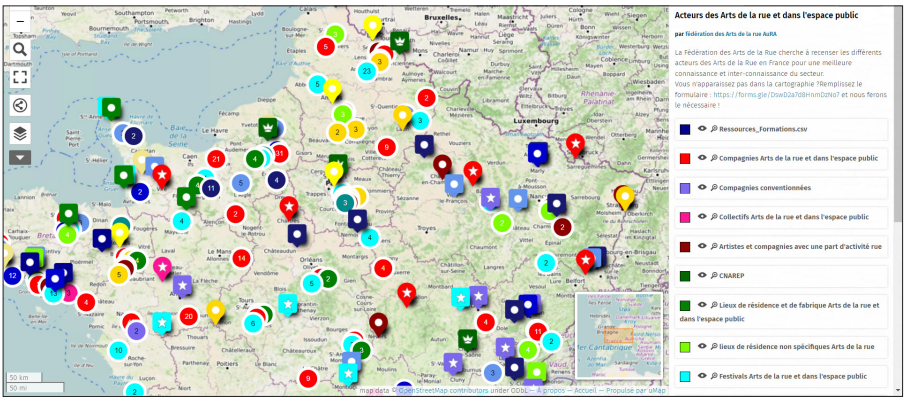


Figure 1. Capture d'écran de la cartographie interactive de la Fédération des Arts de la rue, 2023.

2 Types de tiers-lieux, services, tailles, portages sont ainsi les entrées proposées. Source : France Tiers Lieux - <https://cartographie.franciertierslieux.fr/>

3 Source : <https://federation-arts-rue-auvergne-rhone-alpes.fr/cartographie/>

Il s'agit pour ces acteurs parfois dispersés et invisibilisés de promouvoir une meilleure interconnaissance des acteurs, mais aussi de favoriser les liens et solidarités. Enfin, dans une perspective critique, certains acteurs culturels ont proposé des contre-cartographies, telle la « Cartocrise »⁴ (2015) localisant les festivals supprimés ou les baisses de subventions accordées aux institutions culturelles, sur l'ensemble du territoire national.



Figure 2. Capture d'écran de la Cartocrise, 2015.

Ces usages multiples, saisis à travers quelques exemples, sont révélateurs de changements dans les politiques culturelles contemporaines; ils traduisent la volonté des acteurs de produire des outils en adéquation avec la territorialisation des politiques culturelles à de nouvelles échelles mais aussi selon de nouvelles modalités. Elles traduisent la montée des logiques collaboratives et de travail en réseaux, et traduisent la volonté des acteurs culturels de rendre visible leurs actions,

4 La carte est réalisée par Emeline Jersol, alors médiatrice culturelle au Boulon, centre national des arts de la rue, situé en périphérie de Valenciennes : https://umap.openstreetmap.fr/en/map/cartocrise-culture-francaise-tu-te-meurs_26647#6/46.326/5.493

leurs collaborations ou leurs relations sur les territoires. Outils de promotion, de valorisation, de légitimation, les cartographies institutionnelles ou professionnelles sont aussi des instruments d'aménagement, de planification et de prospective. Elles traduisent à la fois un modèle culturel se construisant dans un rapport renouvelé au territoire, et la volonté de rendre visibles les liens et les projets culturels sur les territoires (résidences, actions hors les murs, etc.).

La cartographie peut aussi être un outil stratégique de communication auprès des tutelles/financeurs, mais aussi des habitants/contribuables – afin de rendre compte de bonnes pratiques. La carte produite par l'association Caranusca montre ainsi la juste répartition des résidences d'artistes sur l'ensemble du territoire de la région Grand Est⁵ (une par département).



Figure 3. Capture d'écran, Caranusca. 2023.

5 Source : <https://www.caranusca.eu/presentation-des-artistes-en-residence-annee-scolaire-2020-2021/>

Qu'elles soient utilisées à des fins d'image, de négociation ou d'étude, les productions cartographiques deviennent de fait des outils d'évaluation des grands objectifs des politiques culturelles en France (accès du plus grand nombre à l'offre culturelle, irrigation d'un territoire par l'art, etc.). Elles sont désormais envisagées comme particulièrement utiles dans certaines réflexions sur les nouveaux modèles culturels : « Cartographier l'action artistique et sociale de l'organisation sur son territoire en prêtant attention aux parties prenantes internes et externes. Que raconte cette carte? Est-ce une vision plaisante, complète, capable d'évolution? Quelque temps plus tard, la carte a-t-elle changé? » (Lanoote, Moine, 2021, Proposition 9)

L'initiative de deux équipes de scènes nationales : objectifs assignés à l'outil cartographique dans une recherche-action sur l'évaluation de l'empreinte civique des théâtres

La réalisation d'un outil cartographique a été proposée par les équipes de deux scènes nationales ayant fait appel à un laboratoire de géographie pour une recherche-action portant sur « L'évaluation de l'empreinte civique des théâtres ». La démarche renvoie au « désir de cartes/cartographies » de plus en plus visible dans les institutions culturelles ou patrimoniales, traduisant une relation renouvelée au territoire autour d'enjeux de positionnement, de visibilité et de communication.

Pour les équipes de scènes nationales, la cartographie devait permettre de rendre visibles leur ancrage territorial et leur capacité à s'inscrire dans des réseaux d'acteurs, et de montrer l'étendue de leur rayonnement. La carte était perçue comme un moyen efficace de montrer une image de la place des théâtres dans la ville et un outil de communication, notamment à l'égard des partenaires institutionnels et des tutelles. Elle se situait donc à la croisée d'objectifs

gestionnaires et communicationnels, tout en représentant un outil d'évaluation des relations de l'institution culturelle au territoire. Or, ces deux scènes nationales développent depuis l'arrivée de nouvelles directions en 2013 (Évry) et en 2015 (Bobigny) de nombreux projets sur le territoire et dispositifs impliquant artistes, partenaires et habitants du territoire. L'un des enjeux de ces projets est aussi de mettre en relation divers acteurs du territoire, inscrivant les actions artistiques et culturelles dans des finalités civiques et sociales. Une cartographie des actions menées sur le territoire – inexistante au début de la recherche-action – peut donc mettre en lumière des effets de concentration, ou de vides, permettre de rendre visible les espaces intégrés aux projets ou les populations laissées en marge, etc. Une cartographie qui révélerait ainsi des contrastes, était vue comme un outil permettant la discussion et l'ajustement du projet de la scène nationale. La carte était perçue comme un outil de communication et de négociation, de discussions futures au sein des équipes, donc un outil de prévision et planification. Ainsi, la carte est qualifiée par l'équipe de la MC93 « d'outil politique »⁶.

Les cartes ne sont donc pas seulement conçues comme des outils de recherche, mais bien comme des outils d'évaluation, permettant de questionner la place des théâtres dans la ville, de visualiser leurs actions sur le territoire, de même que les relations des théâtres à leur environnement sociospatial. L'idée est d'élaborer des outils permettant d'évaluer la capacité des théâtres à construire des espaces relationnels à différentes échelles. La carte incarne de ce fait un outil de visualisation du *territoire* des scènes nationales, conformément à la définition qu'en propose le cahier des charges (2011) : « leur territoire

6 Entretien avec Hortense Archambault et Matthias Tronqual, novembre 2019

est défini en fonction de la taille et diversité des partenariats noués autour de chaque scène bénéficiant du label »⁷.

Les cartes doivent répondre aux questions que se posent les équipes des scènes nationales : la force inégale des réseaux, leur hétérogénéité, la fragilité ou au contraire la force de certains liens, les concentrations ou au contraire les vides résultant de la territorialisation des projets et des partenariats. La réflexion sur l'évaluation de la dimension spatiale (donc cartographiable) de l'empreinte civique s'est structurée autour de quelques interrogations qui ont orienté la collecte des données et de l'information.

Questionnements à l'origine du travail de cartographie

- Quelle géographie des réseaux et des partenariats : les projets déployés par les théâtres permettent-ils de toucher l'ensemble du territoire? Quels genres de liens construisent-ils? Quelles nouvelles connexions permettent-ils? Avec quels types de partenaires? Dans quels territoires?
- Comment rendre compte de la durée des collaborations avec les partenaires du territoire? Peut-on visualiser ces durées? Que nous disent ces durées contrastées sur la qualité de la relation avec certains acteurs du territoire? Comment rendre compte de la réciprocité des relations entre le lieu culturel et les acteurs? L'initiative prise par certains acteurs du territoire initiant des projets avec l'institution culturelle, définie comme un indicateur d'autonomisation et d'émancipation peut-elle alors être une donnée à prendre en compte? Constate-t-on des

⁷ Source : <https://www.scenes-nationales.fr/le-label>, consulté le 07/11/2022.

initiatives partagées? Qui engage les projets, et qui les arrête?

- Comment rendre compte des liens, des interactions, des rencontres entre groupes/acteurs sociaux divers, distants les uns des autres territorialement, socialement, ou culturellement au sein de territoires fragmentés?
- La récurrence des partenariats traduit-elle l'émergence de « figures » (des « personnages », selon Matthias Tronqual) intermédiaires ou militantes dans les institutions ou lieux partenaires (cf. les « compagnons » ou « ambassadeurs », tels que les énoncent le projet de la Fabrique d'expériences à Bobigny, par exemple)?

La construction de la base de données cartographiques est ainsi longuement discutée, car au-delà d'un inventaire des partenaires ou des projets, il s'agit de concevoir un outil d'évaluation qui permette de rendre compte de l'adéquation du projet d'une scène nationale à son territoire, de la diversité des acteurs impliqués dans les projets, du rôle du théâtre comme un espace d'inclusion, enfin de la qualité de la relation d'une institution culturelle avec le territoire dans lequel elle s'inscrit et s'ancre (voir Auclair, Hertzog et Guillard, dans cet ouvrage). Ainsi, l'analyse des dynamiques des partenariats est un enjeu de discussion et de recherche sur les ressorts de la relation entre une institution culturelle et son territoire. L'objectif principal est de caractériser les relations diverses avec les différents partenaires des théâtres, et d'en élaborer des cartographies. L'idée n'est pas de rendre visible uniquement l'ancrage dans un territoire, mais bien la capacité des théâtres à construire des espaces relationnels à différentes échelles.

Les étapes de conception des outils cartographiques : un processus complexe de co-construction

L'étape du choix des données à représenter cartographiquement est une étape cruciale dans l'interprétation de la notion d'empreinte civique et dans le questionnement sur le renouvellement de l'évaluation. Aussi faut-il s'arrêter sur le travail d'élaboration de la base de données ayant précédé les réalisations cartographiques avant d'exposer ces dernières.

Construire une base de données permettant de traiter des questions en apparence simples comme « quels sont les partenaires avec lesquels le théâtre a travaillé depuis 5 ans ? » ou encore « où les projets artistiques ont-ils été menés ? » s'est avéré en réalité un processus complexe avec plusieurs étapes : collecter puis choisir les données, définir les catégories de la base (les entrées) en fonction des indicateurs retenus pour évaluer la dimension spatiale de l'empreinte civique.

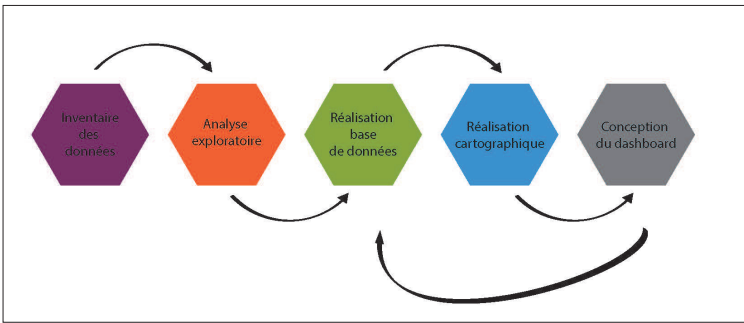


Figure 4. Schéma du processus de co-construction.

© Laure Cazeaux.

Une première étape : l'inventaire préliminaire des projets et des partenaires des scènes nationales, par la collecte exhaustive de l'information

La première étape a consisté à rassembler les données concernant l'ensemble des projets et des partenariats engagés entre 2015 et 2019 dans chaque théâtre, afin de constituer un inventaire préliminaire. Les informations recueillies ont été rassemblées dans une première base de données (tableau 1 ci-dessous). La difficulté de ce type de démarche réside dans la collecte de ces données, souvent dispersées, archivées et gérées par des services différents au sein des institutions (entretiens réalisés dans le cadre de la recherche-action, avec les équipes des théâtres, 2019). Ces informations sont cependant théoriquement accessibles, chaque scène nationale ayant pour mission d'archiver l'ensemble des documents relatifs aux projets artistiques mis en œuvre. Cette première base de données est hétérogène, mêlant données quantitatives et qualitatives relatives aux projets et aux partenaires sur une période de 5 ans pour chaque théâtre.

Champs de la première base de données pour inventorier les projets et les partenaires	Description des champs
Projet	Nom du projet
Artiste/Intervenant	Nom des artistes/intervenants principaux sur le projet
Cadre	Décrit le cadre d'intervention avec une proposition de catégorie : programmation, atelier, formation, itinéraires, projets spectateurs, résidence, scolaire
Territoire	Nom de la commune sur laquelle a lieu le projet
Site	Nom du lieu précis sur lequel le projet se réalise
Quartier	Précision géographique sur le quartier dans lequel le projet se réalise
Adresse	Adresse du partenaire impliqué dans le projet
Partenaire	Nom du partenaire du projet : désigne ici les acteurs intermédiaires ayant permis de toucher une certaine catégorie de public sur la durée du projet.
Période	Date précise ou période sur laquelle se déroule le projet (ex. : 12/08/2017 – période scolaire)
Public touché	Catégorie, s'il y a un public cible pour le projet (lycéens, travailleurs sociaux, etc.), ou tout public
Observation/Note	Information descriptive sur le projet (ex. : « projet engagé avec une classe de seconde, incluant des débats citoyens. La représentation a été ouverte à 120 élèves »)
Coordination	Personnel en charge de la coordination dans la structure
Saison	Année de présentation du projet (ex. : Saison 2016-17)

Tableau 1. Structuration de l'inventaire préliminaire des projets des scènes nationales. © Laure Cazeaux.

Cette première base de données « inventaire » traduit la volonté de réaliser un travail exhaustif, couvrant l'ensemble des projets, mais ne constitue pas une base de données systématique.

Une seconde étape : un travail exploratoire des données afin de définir les informations exploitables

Cette première base « inventaire » fait l'objet d'un travail exploratoire des données, afin de définir les informations exploitables pour l'analyse et celles nécessitant d'être retravaillées : mise en place de catégories, simplification, décomposition de l'information, identification des informations manquantes en fonction des besoins exprimés. À titre d'exemple, cette phase permet d'explorer la notion de temporalité des collaborations/partenariats avec la réalisation d'une *timeline* des partenaires (saisons 2015 à 2019) mettant en avant la durée et la récurrence de la collaboration avec les partenaires.

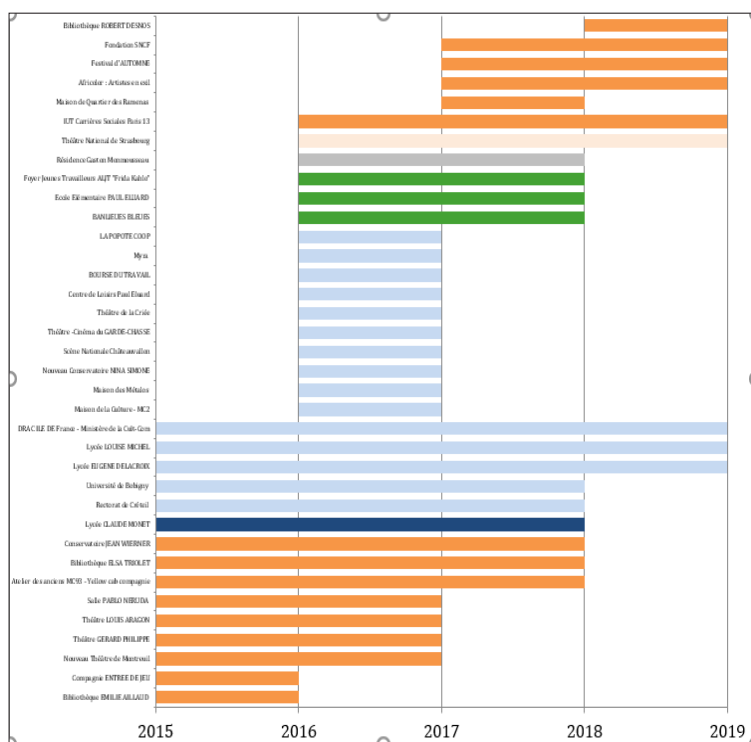


Figure 5. Timeline des partenaires (saison 2015-2019) à partir de l'exemple de la MC 93. © Laure Cazeaux.

Troisième étape : construire un modèle de base de données systématiques sur des projets spécifiques, pour cartographier leur ancrage territorial et comprendre leur empreinte sur un territoire

Le processus consiste à transformer et décomposer les informations qualitatives hétérogènes de l'inventaire préliminaire en données systématisées, exploitables et géocodées dans le but de réaliser des cartes. Loin de se réduire à un travail de simplification et d'encodage, cette étape est centrale dans la recherche-action : la co-construction de l'outil cartographique est un espace de discussion collective

où s'élabore un discours partagé mais où se confrontent également les points de vue. La co-élaboration de l'outil, qui suppose la construction d'un discours commun et consensuel sur les catégories de la base – c'est-à-dire les critères et indicateurs d'évaluation – oblige chaque participant à préciser ses objectifs, ses approches, ses définitions.

Ainsi ce travail conduit à mettre en discussion de nombreuses notions comme « territoire », « public » ou « partenaire », chargées d'implicites et de significations différentes pour les participants. Ainsi, cartographier des relations avec des partenaires commence par une réflexion sur la notion même de « partenaire », d'un usage courant et normé dans les institutions culturelles, mais questionné par les chercheurs. Le terme désigne ainsi l'ensemble des acteurs du territoire avec lesquels les théâtres mènent les projets artistiques et culturels, et/ou les acteurs intermédiaires permettant aux théâtres d'entrer en relation avec certaines catégories de public (alors désignés par le terme « relais »). Les discussions entre chercheuses et équipes des théâtres sur cette catégorie portent sur les désignations : faut-il conserver les catégories en usage dans le champ professionnel, mais jugées trop englobantes du point de vue des sciences sociales (par exemple « partenaires du champ social »)? Faut-il inclure à la base de données – et donc aux futures cartographies – les « partenaires publics » (financeurs)? Faut-il inclure le boulanger qui livre le pain (également « partenaire », et « impliqué » dans la vie du théâtre)? Les artistes associés ou en résidence doivent-ils être identifiés comme des partenaires?

Par ailleurs, de nombreuses questions se sont posées aux équipes sur la bonne échelle à adopter dans le choix des informations de localisation à faire figurer dans cette base : à quelle échelle positionner le projet (commune, quartier, lieu précis)? Pour l'une des équipes, il était indispensable de proposer une entrée par « quartiers », alors que pour l'autre, seule l'échelle de la ville était pertinente. Fallait-il localiser les

partenaires selon leur adresse ou les lieux des événements culturels les impliquant, car il ne s'agit pas des mêmes géographies, etc. Les choix parfois différents proposés par les acteurs laissent percevoir des usages stratégiques de la cartographie (privilégier la visualisation de certaines informations sur d'autres) mais aussi des préoccupations propres à l'évaluation de projets spécifiquement conçus, dans des territoires particuliers et avec des objectifs propres.

Ces échanges constituent un bon exemple de ce que la co-construction de l'outil base de données a produit : une remise en question des catégories en usage, voire leur déconstruction, et le développement d'une approche réflexive collective sur la définition même de ce que chaque structure qualifie de « partenariat » ou de « relation partenariale ». Ainsi, chercher à définir les catégories de la base de données questionne de nombreuses dimensions des projets des théâtres, la manière de les définir et de les rendre visibles, la qualification des relations entre le théâtre et les partenaires, etc.

Trois propositions de cartographies illustrant différents types de relation au territoire

Cartographie des lieux de diffusion des spectacles produits par un théâtre : montrer le rayonnement d'une institution culturelle

L'une des propositions repose sur une cartographie de la diffusion des spectacles produits à la MC93 (figure 6). Sans être directement reliée à la notion d'empreinte civique, cette carte a été produite dans le cadre de la réflexion sur l'évaluation. Elle traduit le rayonnement artistique et culturel d'une institution à partir d'un indicateur qui est la diffusion des spectacles produits. Elle peut conduire à un questionnement sur les partenariats avec les autres institutions culturelles. Si la carte montre la concentration de la diffusion des spectacles en Île-de-France, elle traduit aussi leur circulation dans le reste

du territoire, et permet l'évaluation de la mission de diffusion artistique des scènes nationales : « Une structure labellisée "Scène nationale" s'inscrit dans les réseaux de diffusion et de production nationaux, voire européens et internationaux au sein desquels elle coopère afin d'assurer un soutien aux artistes, à leur circulation et à celle de leurs œuvres »⁸.

Cette carte s'inscrit dans un modèle classique de carte réalisée par et pour les institutions culturelles avec l'objectif de montrer leur rayonnement. Elle rappelle les cartes produites par le Louvre localisant les prêts d'objets à d'autres institutions culturelles dans le monde, traduisant la capacité de l'institution à collaborer avec d'autres lieux culturels⁹.

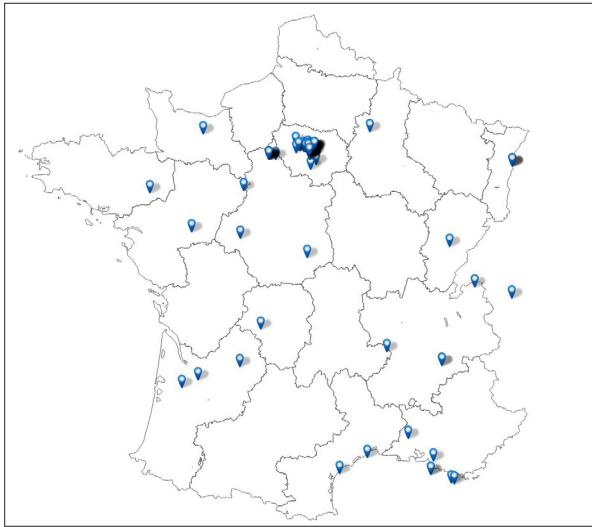


Figure 6. Carte représentant les spectacles produits par la MC93 dans d'autres théâtres en 2018. © Laure Cazeaux.

8 Journal Officiel, 11 mai 2017, Ministère de la culture et de la communication, Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label « Scène nationale »

9 Ces cartes sont régulièrement publiées dans la revue destinée au grand public du Louvre, *Grande Galerie*.

Cartographies de relations entre artistes et partenaires : montrer les réseaux

Une autre proposition consiste en une cartographie des réseaux tissés grâce aux projets artistiques proposés par le théâtre (à partir de l'inventaire des partenaires¹⁰ réalisé à la MC 93 pour la période 2015-2018). Sans fond de carte, la représentation graphique (figures 7 et 8) montre les nœuds (points) représentant les artistes et les « bénéficiaires »; elle montre aussi les liens entre eux à travers des actions artistiques. Le graphe permet de décrire comment interagissent les nœuds (partenaires et bénéficiaires), ce qu'ils partagent de manière directe ou indirecte. Avec la possibilité de quantifier les relations (nœuds et liens) en fonction du nombre d'interventions d'un partenaire ou du nombre de relations entre le partenaire et le bénéficiaire, et en choisissant la temporalité de l'analyse (sur une saison ou sur plusieurs saisons culturelles), on peut comprendre l'évolution du réseau des partenaires de la MC93, les liens durables ou non, etc.

À titre d'exemple, l'artiste Nicolas Bigard est intervenu auprès d'une quinzaine de partenaires, notamment des lycées sur l'ensemble du territoire. Il en ressort également qu'un partenaire peut-être très actif/réceptif : le lycée Louise Michel à fait intervenir entre 2015 et 2017, six artistes différents. On observe que d'autres projets vont avoir une action plus isolée en termes de partenaires/bénéficiaires (collaboration entre François Orsoni et le collègue Henri Sellier représentée par un lien).

10 Inventaire réalisé au cours de l'année 2018-2019 par Honoré Diéméné, étudiant du Master DCVP de CY Cergy Paris Université et stagiaire à la MC93.

visible. On peut en revanche observer certaines mises en réseaux induites par les différents projets artistiques.

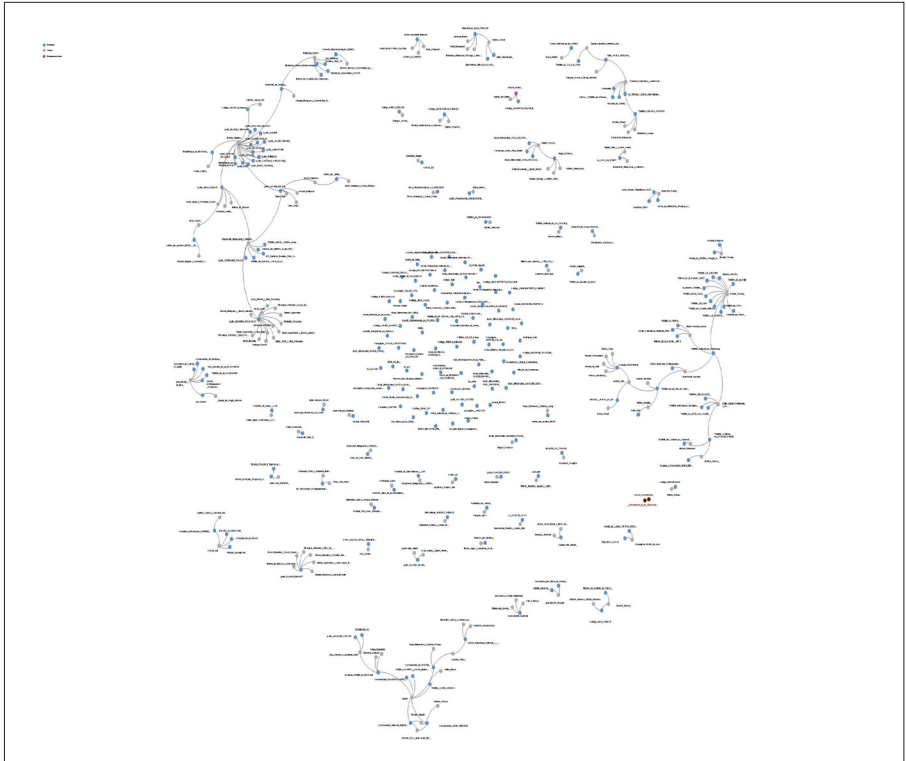


Figure 8. Représentation de tous les liens entre artistes de la MC et partenaires. © Laure Cazeaux.

D'autres travaux ont utilisé ce type de visualisation (voir chapitre de Basile Michel dans cet ouvrage) afin de mettre l'accent sur les liens et les réseaux entre acteurs (clusters...) plus que sur la localisation des équipements. L'une des cartes de l'Atlas de l'Apur représente ainsi les réseaux culturels en Île-de-France donnant le sentiment d'une interconnexion totale des acteurs culturels de la région jusque dans ses périphéries les plus excentrées (Apur, 2023).

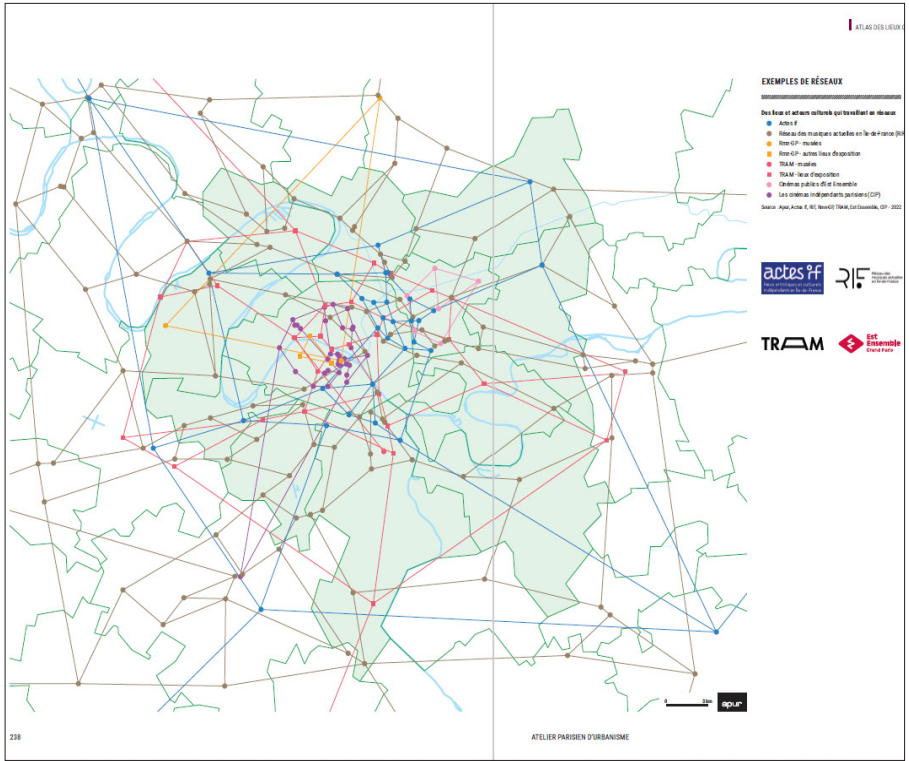


Figure 9. Carte extraite de l'Atlas des lieux culturels du Grand Paris, APUR, 2023.

Bien que la cartographie des réseaux proposée (Figure 8) semble la meilleure manière de représenter des relations, en permettant la perception d'une complexité (Lima, 2013), elle n'est pas simple à interpréter visuellement et peut devenir rapidement illisible. Elle n'offre pas de représentation localisée ; les projets semblent déconnectés d'un territoire et l'institution elle-même n'apparaît guère. Pour toutes ces raisons, les équipes des scènes nationales n'ont pas adhéré à cette forme cartographique, lui préférant la proposition suivante.

Cartographie des partenaires des scènes nationales

Cette proposition consiste en un outil de visualisation de type tableau de bord, sur la base d'une information simplifiée issue de l'inventaire préliminaire¹¹. Cherchant à saisir l'ancrage et les partenariats de la scène nationale, cet outil permet de visualiser des données quantitatives et géolocalisées concernant les acteurs avec lesquels une institution culturelle coopère sur son territoire, en privilégiant la localisation des partenaires (points) plus que les liens (lignes). L'objectif était de concevoir un outil partageable, opérationnel, utilisable par une pluralité d'acteurs au sein des équipes¹², et éventuellement transposable à d'autres scènes nationales.

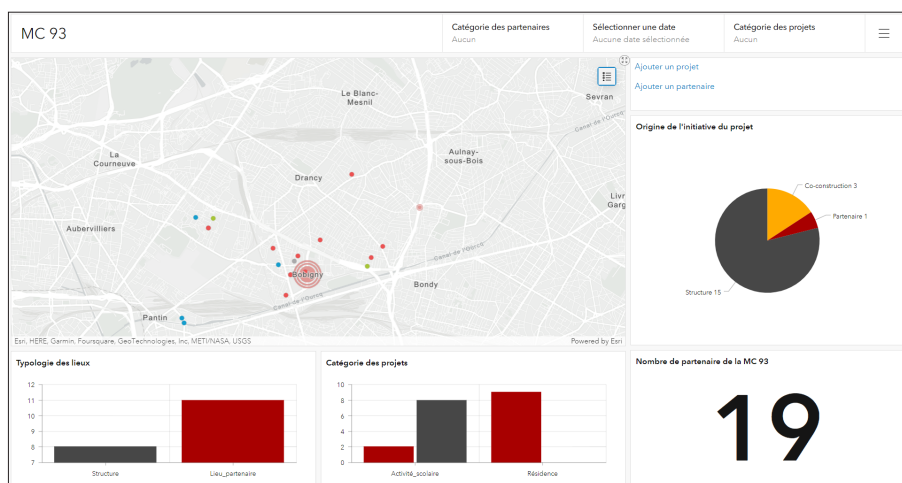


Figure 10. Tableau de bord cartographique des partenaires à partir d'une sélection des nouveaux projets menés par la MC 93 de Bobigny sur les saisons 2016-2017 et 2017-2018. © Laure Cazeaux.

11 Disponible à l'adresse suivante : <https://ucp-ufr-lsh.maps.arcgis.com/apps/dashboards/31a411ffb24b427489051b4092112555>

12 Dans un souci d'accessibilité et de simplicité d'usage, des formulaires de saisie sont ajoutés pour remplir la base de données servant à la cartographie.

Le tableau de bord comprend plusieurs types d'informations. La carte géolocalise les partenaires de la structure (MC93) à partir de leur adresse, quelle que soit la localisation du projet artistique mené avec eux. Les différentes actions culturelles menées avec ces partenaires sont agrégées à l'échelle des communes. La possibilité de zoomer/dézoomer permet de varier les échelles. Les couleurs renvoient à une typologie de partenaires (établissement scolaire, etc.) qui complète la donnée quantitative (nombre total de partenaires sur la période à l'échelle de la carte). Les rôles respectifs de la structure (ici MC 93) et des partenaires dans l'initiative des projets figure également dans le tableau de bord. Cette information suggérée par l'une des équipes de direction permet de montrer la force d'initiative des partenaires. Elle constitue un indicateur de leur « autonomisation », d'une implication dans la relation et d'une transformation de la qualité de cette dernière (effets retours, ou effets rebonds) et montre l'empreinte civique du théâtre.

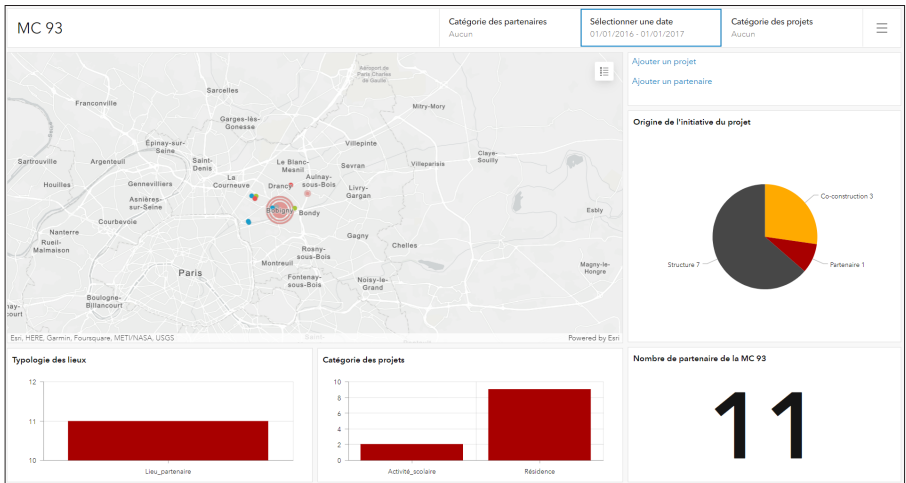


Figure 11. Partenaires sur une série de projets menés par la MC93 sur la saison 2016-2017. © Laure Cazeaux.

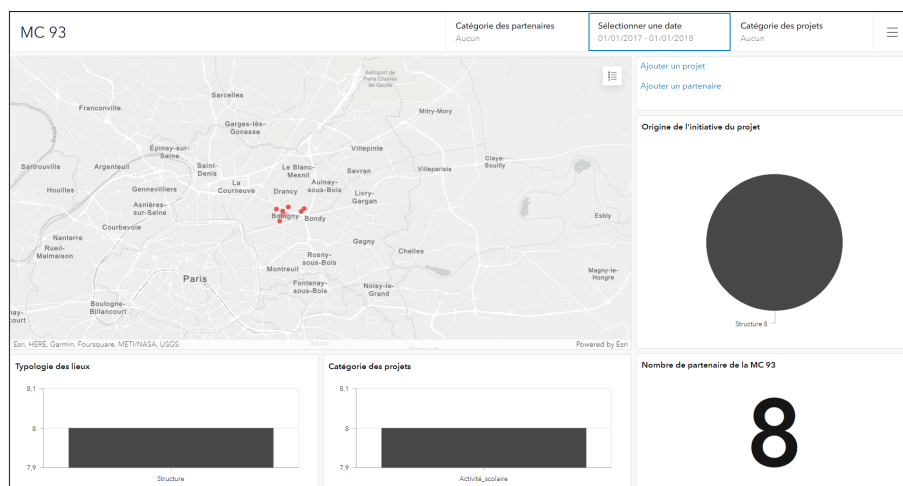


Figure 12. Partenaires sur une série de projets menés par la MC93 sur la saison 2017-2018. © Laure Cazeaux.

Sur les deux saisons représentées sur ces tableaux de bord (figures 11 et 12), les projets étudiés montrent des collaborations avec des partenaires localisés essentiellement à Bobigny et dans quelques communes limitrophes. La comparaison entre les deux tableaux permet d'aborder la question de la durée des partenariats, leur récurrence ou au contraire leur caractère unique ; et à partir de là d'en faire un outil de réflexion. La question de la durée des partenariats est en effet une préoccupation des équipes des scènes nationales, et un enjeu d'évaluation : l'objectif est-il d'étendre toujours plus la géographie des partenariats, de couvrir l'ensemble du territoire grâce à des projets éventuellement ponctuels et de courte durée ? Ou faut-il développer des relations durables, des compagnonnages, des partenariats récurrents ?

La cartographie d'une résidence d'artiste : entre enjeux politiques et choix techniques

Au cours du processus de la recherche-action, plusieurs types de cartographies ont été réalisées et discutées avec les équipes des scènes nationales. Ces discussions ont notamment permis de comprendre les enjeux de la production de carte, leur intérêt dans la perspective de l'évaluation, leurs limites aussi, compte tenu de la nécessaire maîtrise de certaines compétences numériques. Ces discussions ont également conduit à expérimenter plusieurs types d'approches. Ainsi, à titre expérimental, l'équipe a travaillé sur un projet de cartographie d'une résidence artistique territorialisée. Il s'agissait de réfléchir à la pertinence d'une cartographie d'une résidence, à travers la localisation des partenaires, mais aussi d'autres informations comme la géolocalisation des actions menées, des artistes impliquées, des relations entre acteurs à partir des coopérations mises en place, etc. Cette cartographie, plus complexe que celle présentée dans la section précédente, devait donc permettre de questionner certaines dimensions spatialisées de l'empreinte civique d'un projet artistique. La finalité était de rendre visibles non seulement les relations entre une institution culturelle et une diversité d'acteurs situés dans l'espace, mais aussi les interactions entre différents acteurs impliqués. Il s'agissait de trouver un outil permettant de traduire la capacité de la scène nationale d'impliquer et de mettre en relation des acteurs sur un territoire tout en visualisant par quel type d'actions et de pratiques, et avec quelle fréquence ou récurrence. Enfin, grâce à l'outil numérique, la cartographie devait permettre de montrer l'ancrage microlocal de la résidence tout en la resituant dans des réseaux plus étendus. La résidence implique-t-elle des artistes et partenaires essentiellement locaux ou du territoire, ou fait-elle intervenir des acteurs plus

lointains? Quels mondes permet-elle de connecter? Telles étaient les questions soulevées par la discussion.

Afin d'expérimenter une méthodologie, le choix s'est porté sur la résidence d'écriture de Daniel Conrod, *Dramaturgie des Mutations*, un « projet de territoire » mené à Bobigny de 2015 à 2017. Les informations (qualitatives et quantitatives) collectées sur cette résidence ont été retravaillées de sorte à construire une base de données systématique en vue de la représentation cartographique et visuelle des données pouvant servir l'évaluation de son ancrage territorial et son empreinte civique.

Représenter Dramaturgie des Mutations, un enjeu politique

Cette résidence territoriale d'écriture de 3 ans (2015-2017) a accompagné la mise en place du nouveau projet porté par Hortense Archambault à son arrivée à la MC93 en 2015. Daniel Conrod, journaliste culturel et écrivain, en collaboration avec un photographe et des artistes du spectacle vivant, a orchestré une résidence multidimensionnelle dans trois quartiers de Bobigny, autour de l'urbanité contemporaine et des questions du soin. Impliquant des acteurs urbains nombreux, issus du monde associatif, du champ social, des professions du soin et des habitants, la résidence s'est déclinée en de multiples actions dans divers lieux de la ville.

Elle est structurée par quatre « Banquets » lors desquels sont présentées différentes performances et des projets impliquant les habitants (photographies, lectures de poèmes, etc.). Tant dans sa forme que dans les thématiques traitées, cette résidence d'écriture, conçue comme un compagnonnage artistique, est représentative d'une méthode qui se met alors en place à la MC93, fondée sur les partenariats et l'implication des habitants.



Figure 13. Capture d'écran du site Internet de la MC93, montrant l'un des espaces de la résidence de Daniel Conrod en 2015.

La résidence de Daniel Conrod est ainsi souvent qualifiée de « projet zéro » par la directrice, un projet « fondateur » à la fois méthodologiquement, dans le rapport au territoire qu'il produit; et conceptuellement, pour les valeurs qui le soutiennent et les convictions partagées (le soin, s'occuper de l'autre, prendre soin, les maisons, etc.). Un certain nombre de ces principes se retrouve dans la Fabrique d'expériences. Il s'agit d'un projet participatif fait pour que différentes catégories de citoyens se rencontrent et vivent une expérience collective; d'un projet impliquant de nombreux partenaires (centres sociaux, Maison des parents, associations à but social, hôpital...) afin de susciter des « dépassements » de frontières urbaines par l'organisation d'événements dans plusieurs quartiers.

La question du lien entre la MC93 et les habitants du territoire guide le projet comme le souligne Daniel Conrod dans le récit de la résidence :

La construction de liens solides et authentiques entre un théâtre et les habitants d'un territoire passait par le renforcement des liens entre ce théâtre et celles et ceux qui comptent parmi les plus proches des habitants, les acteurs du champ social. Ainsi est née la dramaturgie des mutations, un composite de rencontres, d'immersions plus ou moins longues, d'ateliers d'écriture, de lectures publiques, de performances et de banquets poétiques dans les différents quartiers de Bobigny.¹³

Le caractère expérimental et la forme composite du projet en constante construction sont également révélateurs d'une méthode assumée de conception de projet caractéristique de la Fabrique d'expériences, où les processus d'élaboration et de création reposent sur la volonté d'explorer, d'expérimenter tout en se laissant guider par ce que le territoire, ses habitants, les forces qui le composent, suscitent et suggèrent.

La résidence se déploie aussi sur un espace étendu à plusieurs quartiers de la ville de Bobigny, se déroulant dans une grande diversité de lieux et d'espaces publics ; il s'agit pour Hortense Archambault et Daniel Conrod d'élaborer une « cartographie sensible de la ville », exploration sensible de la ville en allant à la rencontre des habitants tout en prenant appui sur les autres « Maisons » de Bobigny (Maison des Parents, associations, etc.). La Maison de la culture est ainsi resituée dans un maillage urbain, qui la relie à d'autres structures. Daniel Conrod inscrit ainsi le théâtre comme un lieu urbain parmi d'autres lieux, relié à eux selon une géographie dé-hiérarchisée :

Autant de lieux, des lieux d'ici, disponibles, accessibles, des lieux du réel, des accroches, des ancrages possibles pour moi qui suis un résident hors les murs, la MC93 étant fermée pour cause de travaux et devant le rester pour une longue période recouvrant à peu près la

13 Source : Daniel Conrod, <https://www.mc93.com/saison/banquet-1>

durée de ma résidence. Lieux aussi légitimes qu'un théâtre, eût-il le prestige de la MC93. J'imagine un fil nouant ensemble, sans ordre particulier ni hiérarchie. (Daniel Conrod. Banquet 1).

Il s'agit ainsi par cette résidence, de positionner durablement le théâtre comme un lieu *d'urbanité* dans la ville, de mettre en œuvre et en pratiques les intentions de la Fabrique d'expériences, et plus largement le nouveau projet de la MC93 :

Construire une communauté d'intérêts par coalescence dont la MC93 serait le catalyseur et/ou le principe unificateur, ou encore la tête de réseau, mon intuition étant qu'elle (la MC93) ne pourra plus jamais n'être que lieu de monstration d'une excellence artistique autolimitante, mais lieu de vie, lieu d'échange et de partage des connaissances et des expériences, lieu d'élaboration d'une pensée concrète, université informelle du contemporain » (Daniel Conrod).¹⁴

Cette résidence, dans sa méthode et son approche du territoire, fait donc écho à d'autres projets de territoires déjà évoqués, comme les Enchevêtrés résidence menée à la scène nationale ou le dispositif d'enquête-crédation mis en place par le collectif Eskandar en collaboration avec les scènes du Jura. La cartographie de tels projets montre le territoire produit par les relations que ces résidences permettent plus ou moins temporairement, la géographie des acteurs impliqués ou des espaces non touchés par les actions menées. La carte révèle alors les stratégies mises en œuvre par les acteurs artistiques et culturels, mais également la présence d'acteurs ou de lieux « intermédiaires » ou « relais » dans un quartier, certains effets barrières, etc. Elle offre une image de la spatialité des actions « hors les murs » de l'institution culturelle, et de sa capacité

¹⁴ Sources des propos cités de Daniel Conrod : <https://www.mc93.com/saison/banquet-1>

à étendre son espace d’action et de coopération dans son environnement sociospatial.

Choix méthodologiques, techniques et traitement de l’information

Cherchant à représenter l’espace multidimensionnel de cette résidence dans la ville, l’équipe conçoit une base de données structurée à partir de l’étude de *Dramaturgie des Mutations*, laquelle est conçue comme un modèle transposable à d’autres projets. L’enjeu est de rendre compte de l’espace relationnel créé par une résidence sur une période donnée, en la resituant très précisément dans l’espace urbain tout en montrant la grande pluralité des acteurs impliqués et les liens créés entre eux. Quel ancrage d’une résidence artistique dans la ville ? Quelles relations entre différents quartiers, entre différents lieux, entre différents habitants ? En réponse à ces questions, l’objectif est donc de concevoir un outil d’évaluation permettant de croiser des données quantitatives et qualitatives (éléments de discours notamment) : un tableau de bord cartographique (dashboard). À la différence de celui présenté précédemment, qui géolocalise les partenaires du théâtre, cet outil cherche à cerner la spatialisation d’un projet artistique dans la ville à partir de la localisation de l’ensemble des actions artistiques.

Le processus débute par une étape de recherche sur la résidence : consultation des archives de la MC93, lecture de l’ouvrage de Daniel Conrod, entretiens avec ce dernier¹⁵ et avec l’équipe de la MC 93. La parole de participants est également recueillie en 2020 lors d’ateliers participatifs organisés dans le cadre de la recherche-action¹⁶. Les informations collectées ont ensuite été retravaillées et traduites dans une base de données proposant de nouvelles entrées (tableau 2).

15 Quatre entretiens sont menés avec Daniel Conrod à son domicile parisien au cours de 2019-2020

16 Ils sont présentés dans le chapitre consacré aux indicateurs par Elizabeth Auclair et Anne Hertzog dans cet ouvrage.

Champs	Description
ID_PROJET	Numéro de projet
NOM_PROJET	Nom du projet
INITIATEUR_PROJET	Structure à l'initiative du projet
TYPE_PROJET	Choix entre les deux types de projet (spectacle ou projet situé)
MODALITÉS	Choix entre les trois types de modalités (diffusion, co-production ou résidence)
FORMES	Détermine la forme de l'événement (atelier, lecture, goûter, etc.)
ARTISTE/ INTERVENANT	Nom de l'intervenant
STATUT	Statut (chercheur, artiste, écrivain, chorégraphe...)
LOCALISATION ACTION	Adresse de l'événement (numéro, rue, code postal, ville)
QUARTIER ACTION	Le nom du quartier de la ville
TYPE_ESPACE	Catégorisation de l'espace dans lequel se déroule le projet (typologie : espace public, structure ou lieu partenaire)
NOM_PARTENAIRES	Nom des partenaires
TYPE_PARTENAIRES	Typologie des partenaires (typologie : structure culturelle, médico-sociale, enseignement, associative et citoyenne, marchand, administration publique ou indépendant)
LOCALISATION PARTENAIRE	Ajouter soit l'adresse effective du partenaire (siège social) ou la réalité de son implantation sur le territoire
NOMBRE_ PARTICIPANTS	Le nombre de personnes présentes lors de l'événement
TYPE_PUBLIC	Typologie des publics (typologie : spontané ou venu avec un partenaire)
SAISON	La saison culturelle de l'événement
DBT_EVENEMENT	La date de début de l'événement
FIN_EVENEMENT	La date de fin de l'événement (mettre la date de début si événement ponctuel)

Tableau 2. Base de données structurée à partir des recherches menées sur la résidence de Daniel Conrod. Cette base est conçue collectivement pour être transposée à d'autres projets.

Notons que le qualificatif de « participant » est introduit aux côtés de la notion de « public » – on a exclu le terme « bénéficiaire » souvent en usage. Les informations sont détaillées sur les partenaires ; il s'agit de rendre compte de la diversité des partenariats, des relations, avec une approche spatiale des réseaux incluant le théâtre. La temporalité est introduite pour chaque action menée dans le cadre d'un projet.

À partir de cette base de données, les informations ont été restructurées et encodées dans une étape ultérieure, en vue de réaliser la représentation cartographique et le tableau de bord numérique à l'aide du logiciel ArcGIS¹⁷.

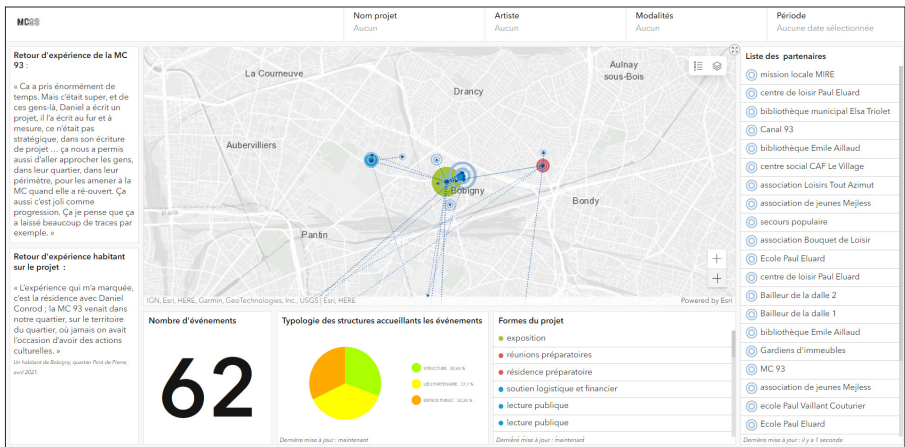


Figure 14. Vue d'ensemble de la page du tableau de bord de la résidence Daniel Conrod à partir de la base de données.

© Laure Cazeaux.

17 La version de travail est disponible en ligne : <https://www.arcgis.com/apps/dashboards/8b8ab68a194e4b1c84846d819665a670>

Le tableau de bord cartographique permet à travers des représentations graphiques interactives d'analyser et de synthétiser les données présentes sur la carte à partir de critères de sélection. On peut visualiser le nombre d'actions ou de projets (ici toutes les actions menées dans le cadre d'une résidence sur quelques mois), la typologie des partenaires ainsi que des formes artistiques, tout en affichant des informations précises sur les acteurs impliqués. Les informations affichées évoluent en fonction du cadrage ou de l'échelle choisie par l'utilisateur. L'outil permet de visualiser par des lignes, les relations et liens connectant différents lieux et acteurs participant à la résidence, élément important, on l'a déjà souligné, de la notion d'empreinte civique; des liens rendus visibles par la carte, autrement invisibles.

L'outil rend visible la manière dont une ville est investie temporairement par les actions artistiques hors les murs, dans ses espaces ordinaires et ses « interstices » : le quartier, la rue, le centre social; comment différents types d'espaces publics ont pu se transformer en espace festif, être investis par des artistes, devenir des lieux d'échanges entre habitants et acteurs institutionnels...

Un outil hybride, riche mais peu compatible avec la demande professionnelle ?

La résidence d'écriture de Daniel Conrod a servi de terrain pour concevoir un modèle de base de données, puis de cartographie, à travers une démarche exploratoire de co-construction d'outils d'évaluation de l'empreinte civique. Le tableau de bord cartographique permet d'associer la carte et le récit, ouvrant la possibilité d'une « cartographie sensible » par l'intégration de récits, même fragmentaires, d'artistes, de participants, de partenaires, introduisant donc une subjectivité venant perturber la représentation objective et standardisée de la carte (Caquard, Joliveau, 2016).

Le tableau de bord cartographique s’apparente à une nouvelle forme « d’expression spatiale » (Caquard, Joliveau, 2016) associant données quantitatives et qualitatives, données objectives et subjectives (relatives à l’expérience vécue de la résidence), cartographie, chiffres et récits ; il reconstitue de manière assez ludique et évolutive les espaces d’une résidence artistique et les liens entre participants, tout en localisant ces derniers et en rendant éventuellement visible leur parole, voire une multiplicité des points de vue.

Il permet en quelque sorte une mémoire cartographique d’une résidence artistique. L’outil est cependant très complexe pour un usage opérationnel, dans le cadre d’une évaluation de l’empreinte spatiale du théâtre ; il est davantage assimilé à un outil de recherche, de réflexion et d’analyse construit sur la base d’une information complexe.

Au cours du processus de construction de la base de données, les discussions ont beaucoup porté sur les catégories discursives. L’un des enjeux de la recherche-action semblait en effet se situer à l’endroit d’une rupture avec les catégories normatives ou professionnelles. Des catégories comme « acteurs du champ social » ou encore « acteurs du monde économique » tendent en effet à gommer la diversité des acteurs impliqués dans les projets, tout en renvoyant à des imaginaires ou des hiérarchisations implicites dans les modes de désignation des partenaires. Il est intéressant de noter que dans les bases de données/dashboards produits au terme du travail collaboratif, le lexique demeure proche des usages professionnels, traduisant bien la fonction de l’outil : être un outil d’évaluation partageable entre professionnels (« on se comprend quand on parle de partenaires »¹⁸).

Les discussions concernant les bases de données cartographiques sont loin d’être anecdotiques ou de l’ordre

18 Propos d’un membre de l’équipe de l’Agora, réunion de travail sur la base de données en avril 2019.

du détail technique. Elles dénotent de ce que chaque théâtre juge important, compte tenu de son projet et de son environnement sociospatial. On est en réalité dans une discussion sur la co-construction des critères d'évaluation, entre deux théâtres situés dans des contextes territoriaux différents (« ce qui compte », « ce que l'on veut montrer »).

Conclusion

Les réalisations présentées dans ce chapitre constituent un exemple de collaboration entre chercheuses et acteurs culturels pour l'élaboration d'un outil cartographique. Il a montré comment a émergé l'idée d'une cartographie au sein d'une réflexion collective sur l'évaluation de l'empreinte civique de deux scènes nationales, et présente donc un usage social particulier de la cartographie, comme outil d'évaluation et de communication par les institutions culturelles. Au final, les catégories retenues pour construire les bases de données et les cartes s'accordent à une finalité professionnelle : être un outil de gestion et de discussion en interne tourné vers des usages pratiques comme la communication auprès de certains partenaires institutionnels – partageable entre professionnels.

L'expérimentation de la co-élaboration de ces cartographies questionne la manière dont professionnels de la culture et géographes collaborent et dialoguent, mobilisent leurs savoirs et savoir-faire respectifs. La conception de ces réalisations cartographiques a été un processus de recherche-action en plusieurs étapes, par lesquelles les chercheurs ont ajusté leurs approches aux besoins exprimés par les professionnels des scènes nationales. Ce processus a donc été une expérience de décentrement afin de saisir au mieux les attentes et les représentations de leurs partenaires de recherche. En réponse à une demande de professionnels, le choix de l'information à cartographier s'est progressivement simplifié ; la volonté de produire des cartographies maniables, transférables et vues

comme outils de communication a aussi conduit à privilégier les cartes les plus conformes aux représentations classiques, de localisation des partenaires dans les territoires.

À l'issue de cette recherche-action, le sentiment domine du potentiel de la cartographie dans les processus d'évaluation des relations entre institutions culturelles et territoires. Cependant, se pose la question de la maîtrise des compétences techniques et numériques au sein des institutions, des coûts du traitement des données, ainsi que de la mobilisation des ressources nécessaires à la poursuite et l'amélioration de la construction des cartes de l'empreinte des lieux culturels sur leur territoire, dans une perspective de recherche ou d'évaluation.

Bibliographie

APUR (Atelier Parisien d'Urbanisme), 2023. *Atlas des lieux culturels du Grand Paris*

BOICHOT, Camille, 2013. « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin », *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement*, 19-20 .

CAQUARD, Sébastien, JOLIVEAU, Thierry, 2016. « Penser et activer les relations entre cartes et récits », *Mappemonde*, 118 .

DEL CASINO, Vincent, Jr, HANNA Stephen, 2006. « Beyond the “binaries” : a methodological intervention for interrogating maps as representational practices ». *ACME : An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 4, n° 1, p. 34-56.

DEPS, 2017. *Atlas régional de la culture*, ministère de la culture.

FOURNIER, Mauricette, RIEUTORT, Laurent, 2007. « Se cultiver dans “le désert” ? Une géographie de l'offre culturelle dans les campagnes de faible densité ». Barthe, L., Cavaille, F., Eychenne, C., Pilleboue, P. (dir.). *Habiter et vivre dans les campagnes de faible densité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 741-757

FROMENT, Pascale, 2016. « Lieux culturels et informalité politique à Naples : une approche par les pouvoirs multisitués », *L'Espace Politique*, 29/2.

GRESILLON Boris, 2002. *Berlin, métropole culturelle*, Belin, collection Mappemonde

GRESILLON Boris, 2013. « Marseille-Provence 2013, analyse multiscalaire d'une capitale européenne de la culture », *Géoconfluences*.

LANOOTE, Sophie, MOINE, Nathalie, 2021. *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale*.

LIMA, Manuel, 2013. *Cartographie des réseaux; L'art de représenter la complexité*, Éditions Eyrolles.

LUCCHINI, Françoise, 1999. « Les équipements culturels au service de la population des villes », *Cybergeo : European Journal of Geography*, Dossiers, document 352.

LUTRAND, Solenne, 2020. *La halle de la Machine : étude de l'impact territorial d'une structure culturelle*, Mémoire de Master (dir. Mehdi Saqali), Université Jean Jaurès, Toulouse.

MICHEL, Basile, 2022. *Les quartiers culturels et créatifs. Ambivalences de l'art et de la culture dans la ville postindustrielle*, Le Manuscrit.

OLMEDO, **Élise**, 2021. « À la croisée de l'art et de la science : la cartographie sensible comme dispositif de recherche-création », *Mappemonde*, 130 [En ligne]

PAILHE, Joël, 1998. « Le jazz, mondialisation et territorialité », *Mappemonde*, 51

QUITTELIER, Benoit, 2015. « Les lieux du hip-hop à Bruxelles : vers la fin du ghetto? », *Brussels Studies*, n° 86.

Liens vers les cartographies en ligne (réalisées par Laure Cazeaux) :

<https://www.arcgis.com/apps/dashboards/8b8ab68a194e4b1c84846d819665a670>

Postface

Et si l'évaluation était une discipline olympique ?

Christophe BLANDIN-ESTOURNET,
Ancien directeur de la Scène nationale de l'Essonne

Les propos qui suivent s'appuient sur une triple position : celle d'être un des initiateurs du travail sur l'évaluation portant sur « l'empreinte civique », un participant actif de la démarche de recherche et un sujet (partiel) de cette observation universitaire ; autrement dit une sorte d'omniprésence d'agent actif, impliqué et observé.

Le choix de la recherche-action est apparu comme une réponse adaptée à nos interrogations professionnelles entre réflexion organisée et pratique du quotidien. Avec ce processus, il s'agissait d'impliquer tous les acteurs de la scène culturelle (opérateurs, artistes et spectateurs, partenaires, habitants...) pour mesurer les évolutions possibles des pratiques professionnelles ou citoyennes, à partir d'expériences éprouvées. De même, ce travail nécessitait

des apports extérieurs, savoirs théoriques en cours ou expérimentés, afin de permettre la nécessaire mise à distance pour mesurer l'empreinte civique du projet de la Scène nationale de l'Essonne sur son territoire.

En 2001, le cinéaste Pierre Carles proposait un documentaire, devenu culte : *La sociologie est un sport de combat* : « Pendant trois ans, de 1998 à 2001, [il] a suivi Pierre Bourdieu au travail, attelé à son quotidien, sous toutes ces facettes. En s'immisçant dans son bureau, ses salles de cours au Collège de France, lors de manifestations de rues ou à un meeting altermondialiste, ce film révèle la pensée de Bourdieu en train de se dire en mouvement »¹.

M'inscrivant dans cet imaginaire sportif, j'en tenterai une déclinaison modeste et respectueuse, en m'interrogeant sur la potentielle discipline olympique que serait l'évaluation. Quoique les notions de durée et de temporalité soient importantes dans les deux cas, la métaphore olympique n'est pas due qu'à la durée de nos travaux : quatre ans, la durée d'une olympiade. Le temps donné a priori et partagé par tous les acteurs de l'action (sportive ou universitaire) crée un premier commun : gestion de la préparation, montée en charge et en puissance, moment de restitution publique... Ensuite, l'appréciation d'actions dans un temps long, possiblement répété, apparaît comme une garantie indispensable à un travail de fond, permettant d'échapper à des réponses hâtives ou fragmentées. Au-delà de cette proximité quadriennale, ce sont les références, devises ou modalités de mises en œuvre d'une performance sportive sur lesquelles nous nous appuierons.

En premier lieu, le travail d'évaluation de l'empreinte civique du projet de la Scène nationale de l'Essonne sur son territoire n'est pas sans rappeler le suivi longitudinal des athlètes :

1 <https://www.cp-productions.fr/la-sociologie-est-un-sport-de-combat/>

- définition d'objectifs concertés entre un athlète, ses entraîneurs et les instances fédérales
 - temps d'échanges entre un équipement culturel, ses partenaires financiers et des « juridictions » d'évaluation
- modalités de mesures de performances sportives et échéances posées, régulièrement réinterrogées
 - organisation du suivi des objectifs culturels et des plannings imaginés, possiblement réajustés
- analyse des écarts performatifs (buts atteints ou non, état de la performance à un temps T...)
 - étude des évolutions de projet et des différences de réalisation (cahier des charges des équipements culturels, appréciation quantitative régulière...)
- accompagnement à partir de mesures régulièrement constatées et retravaillées : durée d'une préparation, temps d'entraînements,
 - capacité à régulièrement amender le projet culturel et ses modalités mises en œuvre : partenariat, démarches in situ.

Dans la devise olympique « Plus vite, plus haut, plus fort », chaque sport se retrouve selon ses spécificités, ses modalités d'exercice. Pour l'évaluation je retiendrai particulièrement le second : plus haut, en ce sens qu'une démarche d'appréciation de l'empreinte civique nécessite, en permanence, une mise à distance, une hauteur à même de permettre d'englober l'intégralité de l'objet à étudier. Dans un cadre clairement donné, l'évaluation, à l'image du « 3 000 m steeple », nécessite de traiter le projet culturel dans sa globalité, sa diversité et sa

continuité; comme aborder la distance des 3 km de course, sans se limiter à l'obstacle suivant et enchaîner les barrières ou la rivière, durant 7,5 tours de stade.

Toute performance sportive suppose une préparation physique et mentale, ainsi qu'un échauffement; notre mesure de l'empreinte civique du projet de la Scène nationale de l'Essonne a, pour sa part, nécessité des temps de définition (tant de l'objet à étudier que de ses modalités d'observation), passant notamment par des outils d'évaluation testés à maintes reprises, et réajustés avant leur déploiement. Conscient que la tentation du *story telling* guette toujours la mise en histoire des aventures humaines, il est bon de se souvenir, avec Michel Serres, que « le sport, c'est surtout savoir perdre »². Il en va de même pour l'évaluation de nos projets culturels, où assumer l'échec et en mesurer les effets dans nos approches professionnelles font partie du process de mesure de l'impact.

Quatre ans durant, notre collaboration avec la MC93-Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis Bobigny, nourrie de l'intelligence chaleureuse et exigeante des chercheuses de CY Cergy Paris Université, nous est davantage apparue comme une démarche de *sparring partner* (partenaire d'entraînement) plus que d'adversaire, sous le regard bienveillant d'entraîneurs. Ces échanges nous ont permis d'améliorer nos performances/réflexions par des confrontations/échanges visant à perfectionner nos pratiques en situation de combat/d'évaluation. En œuvrant sur nos deux terrains de l'Essonne et de la Seine-Saint-Denis, nos séances de travail ont été vécues comme des étapes plus que des matchs aller-retour.

Si une évaluation suppose des critères ou des indicateurs scrupuleusement élaborés, ils n'en sont pas moins sujets à des ajustements réguliers. Ainsi à l'image de la réglementation sportive, ces paramètres sont en permanence revisités, faisant

2 <https://www.letemps.ch/sport/michel-serres-sport-cest-surtout-savoir-perdre>

l'objet de (re)négociations régulières qui traduisent l'évolution du sujet sportif ou culturel. Ces règles en évolutions régulières sont nécessairement connues a priori, donc partagées et générant du commun, pour le jeu ou l'étude. La démarche de recherche-action a permis de définir ces communs et leurs marges de manœuvre ou d'interprétation (de négociation?) : allant à l'extrême de la règle mais restant dans la règle³. De la même façon que les instances sportives internationales définissent ou modifient les réglementations applicables en amont du jeu ou du concours, l'évaluation exige une instance de négociation : a priori et non a posteriori. L'objet d'étude et ses conditions de mesures doivent faire l'objet d'échanges et d'accord en amont, et non du seul regard « en rétroviseur » sur ce qui s'est déroulé. À l'image des débats sur l'éthique sportive (cf. le dopage), l'évaluation suppose une position équitable (éthiquable?) dans la présentation des situations : poser un contexte, l'objectiver et l'admettre pour mieux le travailler.

Reprenant la devise de Pierre de Coubertin, nous pourrions écrire qu'en matière d'évaluation l'important c'est de participer. Une participation, entendue au sens de Joëlle Zask, dans ses trois dimensions : prendre part (être impliqué), apporter une part (contribuer), et bénéficier d'une part (recevoir). Cette triple acception a été à l'œuvre dans nos travaux, notamment du fait de la démarche de recherche-action. Ce cadre posé, il n'en a pas moins fallu être vigilant à un équilibre délicat, entre ces trois dimensions, plaçant chacun des partenaires à un endroit de responsabilité. Comme nous l'exposons précédemment, je reprendrai ce parallèle évaluation et sport, en faisant référence à Michel Serres, grand amoureux de la balle ovale, et son propos sur l'importance de la défaite en ce qu'elle nous confronte à notre

3 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/daniel-herrero-le-sens-profond-du-rugby-s-est-affirmatif-titulaire-d-une-morale-9045402>

propre finitude, le philosophe nous invitant à l'admettre et à l'intégrer pour mieux la dépasser.

Sport de plein air par nature, l'évaluation suppose d'intégrer les aléas climatiques et d'autres éléments extérieurs comme l'état du terrain, parfois la réaction du public. Ainsi en a-t-il été de la crise sanitaire de la covid. Comme le sport génère régulièrement de nouvelles disciplines intégrant parfois les compétitions internationales (cf. les JO), je préciserai que la participation des artistes dans la recherche sur l'évaluation reste un possible (souhaitable). Ainsi une réflexion amorcée sur les choix esthétiques n'a pu aboutir faute de disponibilités. Ce non-dit n'est pas un impensé, il reste à inventer ! Enfin, c'est à l'esprit de la fête olympique que je rapprocherai le caractère heureux du travail que nous avons mené, comme une confrontation à des sujets complexes, parfois difficiles, mais toujours avec bienveillance. Je soulignerai le bonheur de faire ensemble, qui inéluctablement débouche sur la 3^e mi-temps : une fois la chose faite, la fraternisation est possible !

Pour la suite, avec le regretté Roger Couderc, commentateur légendaire du XV de France des années 70, je dirai : « Allez les petits ! »

Les Auteur•e•s

Romain Allais est ingénieur de recherche à l'APESA, association labélisée Centre de Ressource Technologique, en Nouvelle-Aquitaine. Issus des sciences de l'ingénieur, il s'est intéressé dans un premier temps à l'intégration des ressources territoriales dans la conception de produit comme levier à la transition des organisations industrielles vers la durabilité. Aujourd'hui, il travaille au développement de méthodes de co-construction d'un futur idéal à long terme (*principled backcasting*) et à la création ou adaptation d'outils d'écoinnovation (*living labs, modèles d'affaires durables, analyse de la valeur et de sa distribution...*) ou de comptabilité extrafinancière aux problématiques du *transition design*. Il travaille plus particulièrement aujourd'hui avec les organisations de l'ESS (recycleries, acteurs culture).

Elizabeth Auclair Laboratoire PLACES Cergy Paris Université. Ses travaux de recherche portent d'une part sur les politiques artistiques culturelles et patrimoniales en lien avec le développement territorial, et d'autre part

sur les problématiques liées la soutenabilité des territoires. Ses travaux se centrent actuellement sur les modes de gouvernance, les processus participatifs et la coconstruction des politiques ainsi que les problématiques d'évaluation des projets.

Christophe Blandin-Estournet, fabricant de culture locale, il a été directeur de la Scène nationale de l'Essonne, établissement culturel généraliste, fondé sur un « projet situé », démarche de territoire, déployée en dialogue avec son environnement humain, social, géographique. Auparavant il a, entre autres, dirigé Culture O Centre, Ateliers de développement culturel, la programmation artistique de la Grande Halle de la Villette (Paris), Rencontres Philosophiques de Langres, du festival Nord Magnetic, (Nord), Langres Diderot 2013.... Professionnel engagé, il est investi dans Clowns Sans Frontières, ONG internationale défendant le droit à l'enfance, en intervenant auprès des populations victimes de situation de conflits, de crises, de catastrophes naturelles.

Pauline Boivineau est maîtresse de conférences en Arts du spectacle à l'UCO Angers. Après une thèse consacrée à la « Danse contemporaine genre et féminisme en France (1968-2015) », et des recherches autour d'une lecture renouvelée de l'histoire de la danse au prisme du genre, elle travaille sur les processus de relationalité entre artistes et spectateurs au sein des dispositifs artistiques et plus particulièrement in situ. Elle s'est intéressée au concept de scène artistique au sein de l'ANR Scaena. Elle a participé au Projet de recherche PACE (Publics- Artistes-Création-Expériences) soutenu par la MSH Ange Guépin.

Marine Cordier est sociologue, maîtresse de conférences en STAPS à l'Université Paris-Nanterre, membre du

laboratoire Institutions et dynamiques historiques de l'économie et de la société (IDHES-UMR 8533). Ses travaux portent sur les professions artistiques (cirque, danse) et les cadres administratifs et techniques du spectacle vivant. Elle s'intéresse également à l'étude des pratiques et des publics, en particulier dans le cadre des grands événements culturels. Elle a notamment publié (avec Emilie Salamero) *Être artiste de cirque*, Lyon, Lieux-Dits, 2012.

Adèle Gascuel Autrice, comédienne et metteuse en scène, Adèle Gascuel se forme au Conservatoire de Lyon et à l'ENS de Lyon. Elle travaille principalement avec la cie des 7 sœurs, qu'elle co-dirige avec Catherine Hargreaves. Elle s'intéresse à des enjeux qui croisent féminisme et écologie, tout en cultivant dans son écriture et sur scène un certain attachement pour l'humour. Son premier roman, *Les Nouveaux Venus*, paraît en 2023 aux éditions Hors d'Atteinte. Elle collabore régulièrement avec le Théâtre Nouvelle Génération – CDN de Lyon, la MC2 – Scène nationale de Grenoble et l'Espace 600.

Julie Gobert est chercheuse à l'École des Ponts des Ponts et à l'INSA de Strasbourg en aménagement du territoire et urbanisme. Ses travaux traitent notamment de la manière dont les infrastructures s'insèrent/agissent/utilisent (sur) leur territoire, via un tissu de relations formelles et informelles aux humains et non-humains. Ancienne adjointe au maire aux affaires culturelles dans une ville de 25 000 habitants et élue départementale, elle a participé à la création d'actions culturelles et s'est interrogée sur la manière de mieux « valoriser »/« mettre en visibilité » les impacts de ces actions et des lieux culturels, à l'image des travaux qu'elle mène dans ses activités professionnelles.

Séverin Guillard est Maître de Conférences à l'Université Picardie Jules Verne, et rattaché au Laboratoire Habiter Le Monde. Ses recherches portent sur l'ancrage des pratiques artistiques et culturelles dans les villes en France et dans le monde anglophone. Il participé, en tant que chercheur postdoctorant, à la recherche-action sur l'empreinte civique de la Scène nationale de l'Essonne et de la MC 93.

Gaëlle Hemeury est agrégée de géographie et doctorante à l'université de Tours, rattachée au laboratoire CITERES. Ses recherches inscrites à la croisée de la géographie de l'art, culturelle, urbaine et sociale portent sur l'appropriation artistique de l'espace public au sein du « monde arabe » et tout particulièrement en Algérie. Ses travaux, qui mobilisent les méthodes de recherche création (la photographie), questionnent les relations art et ville en contexte contraint au regard de la ville témoin et support de l'expression de la société civile. À ce titre, plusieurs publications et des communications (ENS Paris, CAREP Paris).

Anne Hertzog est maître de conférences en géographie à CY Cergy-Paris Université, au sein du laboratoire de géographie et d'aménagement PLACES. Ses recherches portent sur les liens entre culture et territoires, ainsi que sur la géographie critique des patrimoines et des musées. Elle développe également des réflexions sur les démarches participatives par son implication dans plusieurs recherches-actions (inventaires patrimoniaux, construction d'indicateurs qualitatifs, empreinte civique).

Chloé Langeard est maîtresse de conférences en sociologie à l'Université d'Angers, membre du GRANEM (Groupe de Recherche Angevin en Économie et Management) - SFR Confluences. Ses travaux portent sur les politiques culturelles (territorialisation, évaluation, intersectorialité)

et les professions culturelles (régime d'emploi intermittent, cadres artistiques, administratifs et techniques). Ses recherches actuelles sur le Pass Culture, financées par la MSH Ange Guépin, visent l'analyse de ce nouvel instrument numérique d'action publique tant du côté des pratiques culturelles des jeunes que de l'offre territorialisée. Elle a notamment publié (avec Françoise Liot et Sarah Montero) *Culture et Santé. Vers un changement des pratiques et des organisations?*, Éditions de l'Attribut, 2020.

Basile Michel est docteur en géographie et maître de conférences à l'Université de Cergy Paris, membre du laboratoire PLACES et chercheur associé au laboratoire Espaces et Sociétés (UMR CNRS ESO). Ses recherches portent sur les liens entre l'art, la culture et les villes. Il est l'auteur de nombreux articles scientifiques sur le sujet et du livre *Les quartiers culturels et créatifs. Ambivalences de l'art et de la culture dans la ville post-industrielle* (2022, Le Manuscrit).

Bruno Mikol Depuis 2018, directeur régional adjoint des affaires culturelles d'Occitanie après avoir été conseiller théâtre (2010) puis dirigé le service Théâtre de la Drac Île-de-France (2013). Avant d'intégrer le ministère de la culture, il a développé comme consultant une plateforme coopérative d'accompagnement artistique et culturel, après un parcours au sein d'établissements culturels (IIM/ENSAM, SCIN Les Ulis...), au service de compagnies indépendantes ou impliqué dans des réseaux (Groupe des 20, Collectif Essonne Danse). Chargé de cours au sein des Universités de Paris 1 et Paris 8 jusqu'en 2018. Il est aujourd'hui formateur interne au sein du ministère de la Culture.

Fabrice Raffin, socio-anthropologue, est Maître de Conférences à l'Université de Picardie-Amiens Jules Vernes - Laboratoire Habiter le Monde (UR4287) et Sorbonne Nouvelle Paris. Co-directeur d'EnCit www.encit.org, il est également directeur de recherches de SEA Europe. Ancien conseiller scientifique du ministre de la Culture (2002), il dirige depuis 2013 le Master Cultures, Patrimoines et Innovations Numériques de l'Université de Picardie Jules Verne. Il est spécialiste depuis 25 ans des problématiques artistiques et du développement culturel, de l'aménagement territorial et de la ville; des politiques culturelles en Europe.

Anne-Laure Saives est professeure titulaire de management et créativité à l'École des sciences de la gestion, à l'université du Québec à Montréal. Elle a copublié « Le management réhumanisé » (Chenelière, 2017, 2022 [2^e éd.]), prix du meilleur ouvrage d'enseignement supérieur de la gestion de la Fondation Nationale pour l'Enseignement de la Gestion des Entreprises (Paris, France), ainsi que la série d'ouvrages « La créativité à l'œuvre » (JFD Éditions, Montréal). Elle travaille sur une perspective humaine du management et les deux dimensions de la lieuïté et de la créativité en organisation, notamment dans le cadre du projet PACE.

Nathalie Schieb-Bienfait est maître de conférences HDR (habilitée à diriger des recherches) en sciences de gestion et du management, chercheure au sein du LEMNA de Nantes Université. Ses recherches portent sur les processus d'innovation et les dynamiques entrepreneuriales dans l'univers artistique et culturel. Elle a co-animé l'axe « ressorts et enjeux d'une spécialisation sur la culture pour un territoire » du programme « Valeurs et utilités de la culture ». Elle fut responsable du projet de recherche PACE (Publics-

Artistes-Création-Expériences), soutenu par la MSH Ange Guépin.

Bertrand Sergot est maître de conférences en sciences de gestion et du management au sein de l'équipe de recherche RITM de l'Université Paris-Saclay. Il s'intéresse à la dimension spatiale des organisations (entreprises, associations, administrations publiques) et à la manière dont cette dimension spatiale affecte et est affectée par le management. Il aborde cette dimension spatiale notamment en termes de lieu et de mobilités spatiales. Il a étudié les activités du TU-Nantes, au travers du prisme du lieu, dans le cadre du projet de recherche PACE.

Daniel Urrutiaguer est professeur en économie et esthétique du théâtre à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales (EA 3959). Son champ d'enseignements et de recherche est spécialisé dans la socio-économie du spectacle vivant, notamment sur les questions de la formation de la valeur et des interactions entre équipes artistiques, établissements culturels, collectivités publiques, structures non artistiques, publics et population locale. L'économie et la sociologie des conventions constituent son cadre théorique privilégié.

Emmanuel Wallon est professeur émérite de sociologie politique à l'université Paris Nanterre, au sein de l'unité de recherche « Histoire des arts et des représentations ». Ses travaux portent sur les politiques culturelles et les rapports entre les arts et les pouvoirs à l'époque contemporaine. Il est membre du conseil d'administration de l'Observatoire des politiques culturelles, du Comité d'histoire du ministère de la Culture, ainsi que des comités de rédaction des revues *L'Observatoire (la revue des politiques culturelles)*, *Nectart* et *Études théâtrales*. Il est aussi président de l'association La Fonderie,

au Mans (lieu de création, de travail et de rencontre). Parmi ses dernières parutions : *Scènes de la critique* (Actes Sud, 2015); « Théâtre en travail. Mutations des professions du spectacle (toujours) vivant », codirigé avec Martial Poirson (*Théâtre/Public*, n° 217, juillet 2015); *Les Années Lang. Une histoire des politiques culturelles. 1981-1993*, codirigé avec Vincent Martigny et Laurent Martin (La Documentation française, 2021); *Service public/intérêts privés. La longue querelle de la scène française XVIII^e-XXI^e siècle*, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 292, janvier 2022; *Parcours et défis des élu·e·s à la culture aujourd'hui*, codirigé avec Jean-Pierre Saez, Observatoire des politiques culturelles, Grenoble, septembre 2022.

Table des matières

Introduction..... 7

Penser les liens entre les lieux culturels et les territoires : l’empreinte civique en question..... 13

La notion d’empreinte civique : une approche renouvelée pour penser les relations entre lieux culturels et habitants d’un territoire ?

Anne Hertzog, Elizabeth Auclair, Severin Guillard..... 15

Théoriser les liens entre lieux culturels et territoires : proposition métaphorique autour de l’ancrage, de l’encastrement et de l’empreinte

Basile Michel..... 47

Le lieu culturel entre processus territorial et pérennisation. Pour une approche complexe

Fabrice Raffin..... 85

Lieuifier le théâtre : le cas du TU-Nantes

Pauline Boivineau, Anne Laure Saives, Nathalie Schieb-Bienfait, Bertrand Sergot..... 107

Ressources matérielles et immatérielles : les apports réciproques entre territoire et lieux culturels

Julie Gobert, Romain Allais..... 143

**Construire les liens entre les lieux culturels
et les territoires : dispositifs et pratiques..... 179**

Incarner le territoire. L'exercice paradoxal
de la responsabilité civique des théâtres publics
Emmanuel Wallon 181

Les résidences théâtrales et chorégraphiques : quelles
empreintes territoriales ?
Daniel Urrutiaguer 207

Lorsque l'infrastructure culturelle est pensée comme
lieu d'hospitalité. Le cas du hall de la MC93
de Bobigny
Anne Hertzog 227

Blida (en Algérie) : l'art public urbain en contexte
contraint. De l'informalité à l'institutionnalisation
Gaëlle Hemeury 263

« État général », un protocole artistique
pour penser ce qui nous lie
Adèle Gascuel 285

**Rendre compte des liens entre lieux culturels
et territoires : la question de l'évaluation
des projets culturels 309**

L'évaluation dans les politiques publiques de la culture
Bruno Mikol 311

L'évaluation des lieux culturels : vers la co-construction
d'indicateurs qualitatifs ?
Elizabeth Auclair et Anne Hertzog 325

Évaluer les organisations théâtrales : les administrateurs à l'épreuve des pratiques d'évaluation <i>Chloé Langeard, Marine Cordier</i>	365
Représenter le « territoire » des théâtres du point de vue des publics : retour sur une technique d'enquête qualitative par cartes mentales et entretiens <i>Séverin Guillard</i>	389
Réseaux et partenariats des théâtres : propositions cartographiques <i>Anne Hertzog et Laure Cazeaux</i>	417
Postface Et si l'évaluation était une discipline olympique? <i>Christophe Blandin-Estournet</i>	457
Les Auteur·e·s	463



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : décembre 2023

