



**HAL**  
open science

# Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle: le rôle de la participation des publics

Alice Anberrée

► **To cite this version:**

Alice Anberrée. Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle: le rôle de la participation des publics. Gestion et management. Université de Nantes, 2015. Français. NNT: . tel-02554028

**HAL Id: tel-02554028**

**<https://hal.science/tel-02554028>**

Submitted on 24 Apr 2020

**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.

**UNIVERSITÉ DE NANTES**

LABORATOIRE D'ÉCONOMIE ET DE MANAGEMENT DE NANTES ATLANTIQUE

INSTITUT D'ÉCONOMIE ET DE MANAGEMENT – IAE

---

**ÉCOLE DOCTORALE DROIT ÉCONOMIE GESTION SOCIÉTÉS ET TERRITOIRES**

Année 2015

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

# Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle : le rôle de la participation des publics

---

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Sciences de gestion

*Présentée*

*et soutenue publiquement par*

**Alice ANBERRÉE**

*Le 5 juin 2015, devant le jury ci-dessous*

Directeurs de thèse : Danielle PAILLER, Maître de Conférences HDR, Université de Nantes

Frédéric KLETZ, Maître Assistant, Ecole Mines ParisTech

Rapporteurs : Dominique BOURGEON-RENAULT, Professeur, Université de Bourgogne

Véronique CHANUT, Professeur, Université Paris II

Suffragants : Yves EVRARD, Professeur Emérite, Ecole HEC

Claire GAUZENTE-JUGUET, Professeur, Université de Nantes

Catherine BIZOUARN, Directrice, La Halle aux Grains, Scène Nationale de Blois

Membres invités : Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Professeur, Université d'Angers



L'Université de Nantes n'entend donner aucune approbation, ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.



## REMERCIEMENTS

A l'heure de finaliser ce manuscrit, je tiens à adresser de sincères remerciements à Danielle Pailler et Frédéric Kletz. Beaucoup de doctorants souffrent du manque de disponibilité de leur directeur. J'ai eu la chance de pouvoir échanger fréquemment avec les deux miens pendant cinq ans et à chaque fois que j'ai eu besoin d'un conseil urgent. Leur attention marquée, leurs précieux conseils, leur soutien infaillible et le respect constant dont ils font preuve vis-à-vis de leurs collègues sont pour moi à la fois des repères et des encouragements à m'engager dans une carrière de chercheur dont je me réjouis qu'elle commence à l'aune de tels exemples.

Je me réjouis également que mes débuts aient été synonymes avant tout de travail collectif.

Avec mes autres co-auteurs d'abord, Anne-France Kogan, Emmanuel Coblence et Nicolas Aubouin, que je remercie de la richesse des discussions qu'ils ont menées avec moi et de leur bienveillance, en particulier ces derniers mois alors que je n'arrivais plus à m'engager autant que je l'aurais souhaité dans nos projets communs.

Avec également les personnalités extérieures de mon comité de suivi de thèse, Jacqueline Eidelman et Dominique Sagot-Duvaurox, qui se sont rendus disponibles une fois par an depuis septembre 2010 pour me conseiller au fur et à mesure de l'avancement de mon travail. Je les remercie de leurs conseils avisés.

Avec les autres membres du jury, qui ont accepté d'évaluer ce manuscrit et sa défense. Je tiens à remercier Dominique Bourgeon-Renault et Véronique Chanut d'avoir accepté d'être rapporteurs de ce travail. Merci aussi à Yves Evrard, Claire Gauzente et Catherine Bizouarn d'avoir accepté de m'apporter également leurs éclairages. Je leur en suis très reconnaissante et j'espère que nos échanges se prolongeront au-delà de la soutenance.

Avec les équipes de plusieurs laboratoires, qui ont elles aussi bien voulu que je leur présente mes travaux pour les enrichir de leurs retours, ce dont je les remercie : le CERLIS à Paris III, le LARGEPA à Paris II, le Lirsa-CRC au CNAM de Paris et le CGS à Mines ParisTech.

Avec les membres du projet Valeur(s) et utilité(s) de la culture, auquel j'ai eu la chance d'appartenir dès le début de ma thèse. Un tel collectif de travail est un moteur puissant.

Avec mes co-chargés de TD aussi, Mohamad Ahmad, Lidwine Maizeray et Meriem El Bouhali qui ont accepté sans hésiter, pour que je puisse tenir les dernières dates limites de rendu, de me remplacer sur plusieurs séances. Je compte bien réussir à vous rendre la pareille !

Avec enfin tous mes autres collègues de bureau, que nous ayons partagé un laboratoire, une UFR ou un bâtiment, et à chaque fois bien plus que cela :

- Mickaël David, Romain Weigel, Véronique Bossard, Amandine Berger-Sabbatel, Anouk Grévin, Stéphanie Gentil, Grégory Savi, Gwénaëlle Lairret et Jérémy Eydieux au LEMNA. Ils m'ont montré en premier ce que veut dire au quotidien le soutien entre pairs et l'esprit d'équipe.
- Julien Besnard, Aina Ravoniarison, Lidwine Maizeray, Mohamad Ahmad, Meriem El Bouhali, Fateh Saci, Guillaume Talut, Thomas Alix et Pauline de Becdelièvre au LARGEPA. Ils m'ont permis, après un changement d'université, d'être toujours entourée de cet esprit d'équipe.
- Pierre-Etienne Bouillot et Laura Nirello, à la MSH Ange Guépin et au RU de médecine à Nantes, qui m'ont changé les idées de nombreux midi.

Au cœur de tous ces collectifs, des « bonnes fées » dont l'aide logistique et morale est particulièrement indispensable. Merci à Anne-Claire Covain, au LEMNA (nous finirons par y venir à ce déjeuner) ; Guylaine Durand à l'IEMN-IAE ; Sandra Jeanblanc à l'ED DEGEST ; Lucile Leclaire au Projet Valeur(s) ; Stéphanie Brunet au CGS et Gaëlle Gloppe au LARGEPA.

Gaëlle, merci aussi de ton voisinage attentif, de tes rappels réguliers au fur et à mesure qu'arrivaient les échéances de mon rétro-planning et que je les dépassais, et de nos longues conversations sur ce système universitaire qui nous est cher même s'il nous agace parfois, sur notre galerie de portraits, et sur tellement d'autres choses.

Ces personnes m'ont montré à quel point la frontière entre collègues et amis peut être poreuse. Mes amies « d'avant » en seraient presque jalouses ! Je les remercie infiniment de la patience dont elles ont fait preuve pendant ces cinq ans. Merci Marine du renfort de dernière minute, merci Marie R. de ne pas me reprocher mon long silence, merci Brigitte de tes cafés et textos d'encouragement et de tes votes par procuration, merci Marie P. du bol d'air de nos longues conversations téléphoniques, merci Bab de l'énergie que tes visites m'ont apportée, merci Armelle de ton attention et de ton empathie à distance à l'approche de la *deadline*, à un moment où nous aurions été toutes les deux preneuses de plus d'interactions.

Cette patience amicale a comme sœur la patience familiale de mon autre entourage immédiat, qui a fait preuve d'une compréhension exceptionnelle face aux conséquences inévitables de la thèse sur la vie personnelle, et à qui je suis particulièrement reconnaissante. Merci Béa de tes relectures, 5 ans après celles que tu avais déjà faites pour mon mémoire. Merci Camille d'être venue en renfort. Merci Guillaume de ton souci pour ma fin de rédaction malgré tes autres préoccupations. Merci Annie, ma maman, de ton attention permanente jusqu'au rendu et des trajets Orvault-Nozay sans lesquelles mon accès au terrain aurait été bien moins riche. Merci Luc, mon papa, de quelques autres trajets, de tes traductions (quels cadeaux !) qui m'ont offert ma première expérience de colloque international, des cafés-croissants pour faciliter les réveils et de ta présence intensive lors de la toute dernière ligne droite. Merci Thomas d'avoir aidé Luc, d'avoir pris le relais à grande vitesse pour la quatrième de couverture de ce manuscrit, et d'avoir été très présent sur les derniers jours malgré les kilomètres et heures de décalage qui nous séparent. Et surtout, surtout, merci Nico de ton abnégation quotidienne et d'avoir assuré sans broncher pendant plusieurs années la logistique ménagère que ma fervente conviction en faveur de l'égalité des sexes aurait dû me conduire à partager plus équitablement.

Enfin, en rédigeant ces remerciements, je pense très fort à Georgette, ma grand-mère, et à ses deux conjoints, André, mon grand-père et Bernard, mon « beau-grand-père ». Mamie, il y a exactement 10 ans, penser à toi et à Erin, les deux « extrêmes » de notre famille, m'a aidé à m'accrocher pendant les épreuves du concours de l'ENS Cachan, dont j'aurais aimé que papy me voit le réussir. Aujourd'hui, c'est à nouveau toi et ton injonction « travaille, travaille, travaille » qui avez occupé l'arrière-plan de mon esprit pendant de longs mois. J'aurais aimé pouvoir montrer ce manuscrit à Bernard. Je suis fière que tu l'aies entre les mains.





## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE .....	9
INTRODUCTION.....	13
<b>CHAPITRE 1 : LA PARTICIPATION DES PUBLICS DANS LE PROLONGEMENT DE LEURS ACTIVITES DE RECEPTION. UN POSSIBLE RAPPORT D'INFLUENCE CONTROLEE DE LA DEMANDE SUR L'OFFRE.....</b>	<b>25</b>
A. UN INDIVIDU PLUS ACTIF QU'ON NE L'A CRU.....	27
a. De l'horizon d'attente à la réception : ce que l'individu fait de l'œuvre dans l'immédiat....	28
b. De la réception à l'appropriation : la temporalité du rapport aux œuvres.....	31
B. LES GROUPES SOCIAUX COMME CONTEXTE D'INTERPRETATION.....	40
a. L'influence du groupe sur l'individu.....	41
b. La dimension collective des publics .....	44
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 1.....	51
a. Une demande plurielle... ..	52
b. ... Dont la connaissance permet une adaptation de l'offre .....	52
<b>CHAPITRE 2 : DIFFERENTES MODALITES DU RAPPORT OFFRE-DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE SELON LA DOCTRINE POLITIQUE ET L'ACCEPTION DE LA CULTURE PREPONDERANTES .....</b>	<b>55</b>
A. DEMOCRATISATION CULTURELLE : LE PUBLIC COMME MAILLON ULTIME D'UNE CHAINE DE DIFFUSION.....	55
a. Création et diffusion : deux missions fondamentales portées par l'exigence artistique et l'hypothèse de révélation des œuvres .....	56
b. Tensions inhérentes à la démocratisation par la révélation .....	58
c. De la révélation à la médiation .....	62
B. DES ORIGINES A LA REMISE EN CAUSE : EMANCIPATION ET RECONNAISSANCE DES PUBLICS.....	64
a. L'éducation populaire : la culture au centre d'un système de relations réciproques .....	64
b. La démocratie culturelle : un partage de la hiérarchisation des œuvres.....	71
c. La citoyenneté et les droits culturels .....	78
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 2.....	87
a. De quelle culture parle-t-on ?.....	87
b. Trois enjeux communs aux différentes doctrines mais différentes acceptions de la culture qui induisent différents rapports offre-demande.....	90

<b>CHAPITRE 3 : LES TENDANCES PARTICIPATIVES AU-DELA DU SECTEUR CULTUREL. DIFFERENTES CARACTERISTIQUES POUR QUALIFIER LA PARTICIPATION DES PUBLICS .....</b>	<b>97</b>
A. LES THEORIES DE LA PARTICIPATION CITOYENNE.....	98
a. Avantages et inconvénients de la participation citoyenne.....	99
b. Formes et niveaux de la participation citoyenne .....	109
c. Les conditions de la participation citoyenne .....	121
B. LE MARKETING PARTICIPATIF .....	128
a. L'orientation marché.....	128
b. La co-crédation de valeur.....	130
c. Le d'veloppement d'une communaut'.....	136
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 3.....	138
a. La participation des publics comme outil de construction du rapport offre-demande effectif.....	139
b. Des caract'ristiques de la participation des publics dont l'analyse doit tenir compte .....	140
 <b>CHAPITRE 4 : COMPRENDRE LES LIENS ENTRE PARTICIPATION DES PUBLICS ET RAPPORT OFFRE-DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE. DEMARCHE DE RECHERCHE .....</b>	<b>143</b>
A. DES OUTILS AD HOC DE STRUCTURATION DES DONNEES .....	143
a. Grille d'analyse du rapport-offre demande.....	143
b. Grilles d'analyse des formes et places de la participation des publics.....	146
B. L'ETUDE DE QUATRE ORGANISATIONS PUBLIQUES OU PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE AU SEIN DE TROIS TERRAINS.....	149
a. Epist'émologie interpr'etativiste.....	149
b. Diff'erents contextes et strat'gies d'acc's aux donn'ees .....	156
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 4.....	161
a. Une approche exploratoire de mouvements ' l'œuvre.....	161
b. Un regard centr' de fait sur des propositions ' consommation collective .....	162
 <b>CHAPITRE 5 : LES PROJETS POLITIQUES ET ACTIVITES DE QUATRE ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE AUX PRISMES DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS ET DU RAPPORT OFFRE-DEMANDE .....</b>	<b>165</b>
A. RAPPORTS OFFRE-DEMANDE PORTES PAR LES PROJETS POLITIQUES DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE OBSERVEES .....	165
a. Rapport offre-demande au Panier Culture .....	166
b. Rapport offre-demande ' la Direction de la Culture et des Initiatives de l'universit' de Nantes .....	175
c. Rapports offre-demande au Grand T et ' la Communaut' de Commune de la R'gion de Nozay.....	184

B. PLACES ET FORMES DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE OBSERVEES .....	203
a. Le Panier Culture .....	204
b. La Direction de la Culture et des Initiatives de l'Université de Nantes .....	214
c. La résidence <i>Dale Recuerdos XXIII</i> .....	220
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 5.....	227
a. Hypothèses quant à l'impact de cinq grands types de participation sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC .....	227
b. Diversité des pratiques au sein de chaque organisation.....	232
<b>CHAPITRE 6 : APPORTS ACADEMIQUES ET MANAGERIAUX ISSUS DE L'OBSERVATION DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS ET DES RAPPORTS OFFRE-DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE .....</b>	<b>235</b>
A. APPORTS ACADEMIQUES.....	235
a. Une meilleure connaissance de la participation des publics dans les activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle .....	236
b. Une grille d'analyse des activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle.....	240
B. RECOMMANDATIONS MANAGERIALES.....	249
a. Leviers de développement de la participation des publics dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle .....	249
b. Interroger les pratiques des tutelles .....	255
CONCLUSIONS DU CHAPITRE 6.....	257
a. La participation des publics comme enjeu managérial qui questionne l'ensemble de l'organisation.....	257
b. Des perspectives de recherche en lien avec plusieurs champs académiques .....	258
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>261</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>265</b>
<b>INDEX DES TABLEAUX ET FIGURES.....</b>	<b>301</b>
<b>TABLE DES ACRONYMES.....</b>	<b>303</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>305</b>



## INTRODUCTION

Depuis plus de 50 ans, le public est un enjeu fondamental pour les politiques culturelles en France. *Faire « du plus grand nombre possible de français » un public des « œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France »* (De Gaulle, 1959) est l'un des principaux objectifs de la démocratisation culturelle définie par André Malraux. Cette politique fondatrice du ministère des Affaires Culturelles a connu depuis une certaine réussite, notamment par sa pérennité, mais elle a également rencontré ses limites et elle est, encore aujourd'hui, l'objet de critiques émises tant par des militants associatifs et des praticiens que par des chercheurs issus de plusieurs disciplines. Ces critiques portent notamment sur la prépondérance d'une offre déterminée indépendamment de la demande.

Il est en effet d'usage en marketing des arts et de la culture de considérer que l'offre est autonome de la demande, qu'elle précède et génère :

*« On ne vise pas d'abord à satisfaire le besoin du consommateur, mais plutôt à amener celui-ci à connaître et à apprécier une œuvre, et cet objectif ne se double pas d'une intention de profit financier. Contrairement au secteur commercial qui crée un produit à partir des besoins des consommateurs, le secteur des entreprises artistiques crée d'abord un produit et tente ensuite de trouver des consommateurs pour ce produit »* (Colbert, 1993 : 15)

*« Dans leur majorité, les acteurs du champ culturel revendiquent, dans leur rapport au marché, une logique de l'offre selon laquelle le processus de production de l'œuvre ou de l'artefact culturel ne saurait dépendre d'une quelconque demande. Cette logique trouve de multiples ancrages et justifications économiques, organisationnels et identitaires [...] »* (Debenedetti et Gombault, 2009 : 33-34)

Stéphane Debenedetti et Anne Gombault ainsi qu'Isabelle Assassi (2010) rappellent les justifications de cette prépondérance de l'offre :

- La création artistique constitue une économie de prototype rendant impossible pour le consommateur de formuler le désir d'un produit qui n'existe pas encore ;
- L'innovation née du talent de quelques-uns est l'élément central de la création de valeur culturelle, elle-même à l'origine de la création de valeur économique ;
- La complexité et l'imprévisibilité du processus créatif rendent inapplicables les directives marketing précises ;

- La liberté de création et l'intégrité des œuvres, considérées comme garantes de la qualité et de la diversité artistiques sont au cœur des identités et valeurs personnelles des décideurs culturels.

Les mêmes auteurs notent cependant également que cette prépondérance de l'offre est d'emblée limitée, pour plusieurs raisons :

- Même si « *pour les chercheurs en psychosociologie et en marketing, [...] l'artiste crée d'abord pour lui-même et répond avant tout à une exigence intrinsèque* » (Assassi, 2010 : 19), « *il est raisonnable de penser que l'artiste (ou le directeur artistique) n'est pas insensible au succès et cherche à plaire, à son public, à ses pairs, à ses bailleurs de fonds, ce qui l'entraîne souvent et à des degrés divers à intégrer, selon un processus plus ou moins conscient et formalisé, les attentes de "ses" marchés au cœur de sa création.* » (Debenedetti et Gombault, 2009 : 36)
- Inscrite au sein de *mondes de l'art*, l'œuvre n'est pas tant le plus souvent une création individuelle que le résultat de « *la coopération d'un grand nombre d'acteurs aux intérêts divers, en particulier commerciaux* (Becker, 1982) » (Debenedetti et Gombault, 2009 : 36)
- Le formatage des œuvres dans une optique commerciale peut porter non pas sur la création en elle-même mais sur la sélection de celles qui seront diffusées (Debenedetti et Gombault, 2009) ainsi que sur les services périphériques, « *mis à disposition du public d'un musée ou d'un théâtre (billetterie, parkings, accueil...).* » (Assassi, 2010 : 20)

Ces limites incitent à relativiser la prépondérance de l'offre au profit d'une plus grande considération de la demande, à laquelle le marketing culturel est susceptible de contribuer, malgré les levées de boucliers qu'il soulève parfois parmi les professionnels du secteur culturel.

Dominique Bourgeon-Renault et Anne Gombault (2009a : 4) notent en la matière que cette tension entre une situation d'offre autonome prépondérante et les perspectives d'une plus grande considération de la demande dissimulent d'importants enjeux pour les organisations culturelles :

*« Derrière la polémique, ce qui est en jeu ici est beaucoup plus large : l'identité des différentes organisations culturelles, la définition et la cohérence de leurs missions et, fondamentalement, la place que ces organisations accordent à leurs publics et à leur environnement en général. Pour certains acteurs historiques, centraux, de ces organisations (artistes et scientifiques principalement) cette orientation vers les publics, ou au moins la façon dont elle est mise en*

*œuvre, détournerait les organisations de leurs missions premières de création ou de conservation. En France, cette critique est alimentée par la parution régulière d'essais virulents (Clair, 2007 ; Stiegler, 2004, 2005). Le rejet du marketing devient alors un alibi, masquant la problématique stratégique aiguë des organisations culturelles, les tensions identitaires entre leurs différentes missions et la difficile gouvernance qui en résulte. »*

Deux autres éléments sont susceptibles de légitimer une plus grande considération de la demande : la démocratisation de l'éducation (Coulangeon, 2010 ; Donnat, 2011) et le développement des technologies de l'information et de la communication (Cardon, 2010 ; Flichy, 2008 ; Monnoyer-Smith, 2007). Ces deux évolutions favorisent en effet la constitution d'une demande mieux éduquée et mieux outillée pour s'informer, s'exprimer (que ce soit auprès des offreurs ou auprès d'autres demandeurs) voire devenir elle-même artiste, amateur ou professionnel. Les interactions susceptibles de se développer le sont également d'affaiblir les frontières entre offre et demande en interrogeant les rôles de chacun. Par leurs activités d'information, d'expression, de partage, de création,... Ce sont des publics bien plus participants que précédemment qui semblent se profiler.

Ainsi, alors que la majorité des budgets des organisations culturelles stagne ou diminue (Bourgeon-Renault et Gombault, 2009b) ; que le renouvellement du public vieillissant des équipements culturels est incertain tandis que l'usage des technologies facilite notamment les pratiques culturelles à domicile (Donnat, 2009) ; et que les discours sur l'échec relatif des politiques culturelles, notamment de démocratisation, restent prégnants (Donnat, 1991, 2008 ; Poirrier, 2006 ; Urfalino, 2011 ; Bordeaux et Liot, 2012), les organisations culturelles sont amenées à réinterroger leurs pratiques pour trouver des palliatifs à ces différentes difficultés. Faire évoluer leurs relations aux publics est une piste de réflexion pour cela.

Notons ici que la relativisation de la prépondérance de l'offre au profit d'une plus grande considération de la demande est associée dans les citations présentées ci-avant à une logique commerciale de séduction du plus grand nombre par des œuvres accessibles (dont la qualité n'est pas pour autant automatiquement reniée). Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot mettent en avant le statut de citoyens des publics et s'inscrivent dans des préoccupations plus larges qu'une simple dimension quantitative. L'enjeu de concertation est mis en avant et plus largement, celui de « *participation des habitants à la vie artistique et culturelle* » :

*« La participation des citoyens à la vie publique correspond à un changement de référentiel des politiques publiques aux niveaux national et local. Dans notre esprit, l'habitant n'est pas seulement un usager, un public potentiel, mais est également un citoyen susceptible de*



*s'engager dans la vie culturelle locale dans toutes ses dimensions. L'idée que celles-ci ne peuvent plus être produites par le haut gagne du terrain, et la concertation occupe désormais une place centrale dans tous les champs de la vie publique. Comme le développe Sandrine Rui dans son ouvrage La démocratie en débat. Les citoyens face à l'action publique, il s'agit d'articuler expression individuelle et intérêt général et de retrouver un mode de légitimation de l'action publique en reconnaissant les compétences de la plus grande diversité d'acteurs. » (Bordeaux et Liot, 2012 : 7)*

Comme le précisent les auteurs, c'est le référentiel des politiques culturelles qui est questionné, face aux limites de la démocratisation culturelle : d'abord fondé sur l'idée d'une révélation d'œuvres se suffisant à elles-mêmes (Malraux, 1966), le référentiel a déjà évolué vers l'implémentation d'actions de médiation puis de co-production où « *ce sont les interactions proposées par les artistes aux populations qui vont faire naître "l'œuvre"* » (Bouder-Pailler et Damak, 2010 : 26). Si ces dernières appellent une participation des publics à l'acte de création, ce n'est pas la seule situation que le terme de participation recouvre. Ainsi, pour Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot (2012), aux formes esthétiques de participation que constituent la co-création et toutes les « *expériences données à vivre à des publics ou à des membres de la population, souvent considérés comme éloignés de l'offre culturelle, qui quittent leur statut pour revêtir celui de participant, dans des œuvres dites "participatives"* » (2012 : 10), s'ajoutent les formes délibératives et argumentatives d'une part, les formes dialogiques d'autre part. Les premières englobent les forums, états généraux, assises, et autres types de débats publics héritiers du débat national sur l'avenir du spectacle vivant. Elles sont plus liées au sentiment de crise des acteurs de terrain qu'inscrites dans l'ordinaire de la vie culturelle. Les auteurs notent que dans les faits, les participants sont majoritairement voire exclusivement des professionnels et que les échanges sont peu structurés. Les formes dialogiques correspondent quant à elles aux « *nombreux types de rencontres-débats organisés pour les publics avec des artistes, des professionnels de la culture et des experts (critiques d'art, journalistes, universitaires), la pratique majoritaire étant la rencontre sous forme de dialogue avec un artiste à l'occasion de la création de son œuvre ou de sa diffusion.* » (2012 : 9). Les débats du Verger en Avignon dans les premiers temps (avant que les publics se réduisent avec la professionnalisation des échanges) constituent une forme idéal-typique de participation dialogique mais les auteurs notent que « *l'intensité des échanges entre artistes, responsables d'institutions et publics, permise par la forme festivalière, a peu d'équivalent dans le déroulement ordinaire des programmations culturelles locales* » (2012 : 10)

Cette typologie en trois formes constitue une première approche du terme de participation. Dans le même numéro de revue, Joëlle Zask (2012 : 53), à propos de la participation de l'art à la société, en propose une définition conditionnée par un pouvoir d'influence :

*« Participer n'est pas jouir d'une absence de contrôle mais agir, influencer concrètement sur le cadre, les conditions, les formes de sa propre existence ; avoir un mot à dire concernant la vie commune et l'opportunité, en termes d'écoute, de lieu, de compétence linguistique, d'individualité, de le dire effectivement, et de manière à ce qu'il soit entendu. Il n'y a donc de participation que dans la mesure où notre environnement offre du jeu de manière à recevoir notre intervention et, conjointement, dans la mesure où notre intervention est reconnue comme telle par les autres. »*

Cette définition, bien que compatible avec la typologie proposée par Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, y ajoute la condition que les temps participatifs ne restent pas lettre morte mais soient entendus par les autres, par l'environnement des participants donc notamment par les professionnels. Il s'agit ainsi d'une définition potentiellement plus restrictive. A l'inverse, une définition proposée elle aussi dans le même numéro de revue par Jean-Pierre Saez (2012 : 2) apparaît comme plus large que la typologie de Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot :

*« Aller au concert, visiter une exposition est déjà une forme de participation. On peut être spectateur, se situer dans une posture de contemplation et se sentir profondément impliqué dans sa relation à l'art. D'autres façons de prendre part à la vie artistique et culturelle se développent, que ce soit à travers l'éducation artistique et culturelle, les pratiques amateurs, les pratiques numériques, des démarches de création plus ou moins participatives ou par des comportements contributifs aux débats culturels. De ce point de vue, artistes et institutions n'ont cessé de faire preuve de créativité, les uns élargissant leur gamme de pratiques, les autres ouvrant, par exemple leurs scènes aux danseurs de rue qui utilisaient le parvis du théâtre comme d'un espace de répétition. Comment interpréter cette ouverture ? Simple stratégie occupationnelle ou témoignage d'une évolution des valeurs ? Le fait est que les idées bougent, à condition de créer les conditions du dialogue. Relevons aussi combien l'espace public ouvert est devenu une scène artistique toujours plus prisée. Paradoxalement, cette ouverture de l'art sur la place, dans la rue, ne poursuit-elle pas le vœu – l'illusion ? – d'un art sans médiation ? »*

Ainsi, au sein d'un même ouvrage, trois acceptions du terme participation dans le contexte du secteur culturel cohabitent, à partir desquelles nous retenons trois formes de participation des publics :

- Une forme étendue, où la participation des publics est entendue au sens anglo-saxon de présence (plus ou moins investie et active), de consommation culturelle. Nous parlerons de *participation présentielle*.

- Une forme intermédiaire, où la participation des publics passe par des échanges de paroles (pouvant porter sur les œuvres ou plus généralement sur les fonctionnements et évolutions du secteur culturel) ou des mécanismes de co-création à travers lesquels les publics deviennent concepteurs ou exécutants des œuvres. Nous parlerons de *participation expressive critique* dans le premier cas, de *participation expressive artistique* dans le second.
- Une forme restreinte, où la participation des publics n'est effective que lorsqu'elle liée à un pouvoir d'influence. Nous incluons cette forme de participation dans la participation expressive lorsqu'elle sera de nature artistique (création amateur<sup>1</sup>, à la différence d'une expression critique sur une œuvre ou une orientation organisationnelle) ou en cas d'influence indirecte (lorsque cette influence n'est ni formelle ni explicite et que les publics n'en ont pas forcément conscience), nous parlerons de *participation décisionnelle* en cas d'influence directe.

Cette diversité des définitions à l'œuvre au sein d'écrits académiques montre que l'objet de recherche que constitue la participation des citoyens au secteur culturel est encore en construction et qu'il appelle d'autant plus de nouveaux travaux qu'il constitue une piste d'évolution majeure d'un secteur culturel en profondes mutations face notamment aux limites de la démocratisation culturelle, aux réductions des financements publics et au questionnement de la légitimité des élites. Nous souhaitons contribuer à ces recherches en considérant plus particulièrement la possible mise en cause des représentations usuelles du rapport offre-demande en marketing culturel.

Nous nous positionnons pour cela au premier maillon d'interaction des publics avec les œuvres, celui des rencontres entre œuvres et publics orchestrées par des organisations de diffusion culturelle. Nous considérons ici comme organisations de diffusion culturelle celles qui s'adressent directement aux publics finaux, à l'exclusion donc des distributeurs (organisateur, tourneurs, promoteurs) ciblant d'autres organisations de diffusion (Bourgeon-Renault, 2009). De plus, en raison du lien étroit entre l'injonction à la participation et l'évolution du référentiel des politiques culturelles, nous choisissons de centrer notre regard sur des organisations

---

<sup>1</sup> Lorsqu'il est utilisé pour qualifier un nom impersonnel tel que pratique(s) ou création(s), le terme « amateur » ne prend pas le même sens que lorsqu'il s'applique en tant qu'adjectif à une personne amatrice de quelque chose. Une ellipse est faite du terme « en » : création en amateur, pratique(s) en amateur. Nous choisissons pour cette raison d'utiliser dans ce document le terme sous une forme invariable correspondant au masculin singulier.

publiques, les plus directement concernées par ce référentiel, ainsi que des organisations parapubliques, avec une définition large du terme employé ici pour qualifier des organisations de statuts divers et notamment associatifs dont le but premier correspond à des missions portées par le référentiel des politiques culturelles (à l'exclusion en particulier d'un but lucratif).

Dans ce contexte, les termes d'offre et de demande désignent chacun des acteurs et processus spécifiques. Nous associons la notion d'offre à la construction des propositions organisationnelles des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle (OPPDC) tant en matière de programmation que de communication ou de médiation<sup>2</sup>. Ainsi sont considérés comme appartenant à l'offre les artistes qui créent les œuvres mais également les praticiens qui les sélectionnent et ceux qui déterminent les façons de les présenter aux publics. Les praticiens amateurs, dont les créations ne s'insèrent pas, ou seulement de façon ponctuelle et en tant que créations amateurs, dans une programmation sont inclus dans la demande, qui désigne, en cohérence avec la remarque précédente de Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, tous les « *citoyens susceptibles de s'engager dans la vie culturelle locale* » et plus particulièrement en lien avec des OPPDC. Cette approche par le citoyen nous conduit à y intégrer de façon indissociée tous les statuts possibles des individus formant la demande liée aux OPPDC : publics de propositions artistiques, clients d'organisations dont les produits et services sont payants, usagers d'organisations du secteur public.

Pour mieux comprendre la possible mise en cause des représentations usuelles du rapport offre-demande en marketing culturel, nous étudions la problématique suivante :

Quels liens peut-on établir entre le rapport offre-demande au sein des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle (OPPDC) et l'intégration de la participation des publics à leurs activités ?

Nous étayons cette problématique par trois sous-questions de recherche :

- Quel rapport offre-demande s'établit au sein des OPPDC ?
- Quelle place y occupe la participation des publics ?
- Quelles formes prend-elle ?

---

<sup>2</sup> Beaucoup d'OPPDC développent également des activités de production. Ces dernières venant alimenter leur programmation, nous incluons ces activités dans la mobilisation que nous faisons de la notion. Il en va de même du processus créatif des artistes.

Pour aborder ces questionnements, nous nous appuyons sur un cadre théorique multiple qui nous permet de mieux cerner le contexte de notre problématique :

- Nous avons recours dans le Chapitre 1 (page 25) aux études de sciences sociales qui permettent de mieux comprendre les modalités individuelles et collectives de réception, d'interprétation et de partage des œuvres dans le prolongement desquelles la participation des publics s'inscrit. Cela nous amène à identifier la possibilité d'une offre autonome mais influencée, dans une ampleur dont elle garde la maîtrise, par les connaissances dont elle dispose sur la demande.
- Nous analysons dans le Chapitre 2 (page 55) les travaux éclairant le référentiel des politiques culturelles françaises et leurs alternatives. Nous en retenons trois acceptations de la culture qui fondent trois rapports offre-demande différents : offre entièrement autonome, offre autonome mais influencée par la demande, interrelation et co-évolution entre offre et demande.
- Pour mieux appréhender la diversité des formes que peut revêtir la participation des publics, nous étudions dans le Chapitre 3 (page 97) les acquis de la recherche sur la participation des individus aux dynamiques collectives au-delà du champ culturel en considérant les théories de la participation citoyenne et le marketing de la participation. Cela nous amène à identifier les indicateurs que nous mobilisons pour caractériser les formes et places de la participation des publics au sein des OPPDC.

Pour approfondir ces considérations et trouver des réponses à nos questions de recherche, dans un contexte de questionnement du secteur et des organisations culturels où il est encore difficile d'appréhender tous les tenants et aboutissements des évolutions à l'œuvre, nous adoptons une optique exploratoire présentée dans le Chapitre 4 (page 143). Nous appliquons une méthodologie qualitative inscrite dans une démarche d'abduction telle que définie par Koenig (1993 : 7 ; cité par Charreire-Petit et Durieux, 2007 : 62) : « *L'abduction est l'opération qui, n'appartenant pas à la logique, permet d'échapper à la perception chaotique que l'on a du monde réel par un essai de conjecture sur les relations qu'entretiennent effectivement les choses [...]. L'abduction consiste à tirer de l'observation des conjectures qu'il convient ensuite de tester et de discuter* ».

Nous observons ainsi quatre OPPDC qui marquent toutes une volonté d'interroger leur relation aux publics et dont la diversité des profils et positionnements fait écho à celle de l'ensemble des diffuseurs culturels :

- Le Panier Culture, une association de loi 1901 qui développe un circuit-court de la culture, comme une alternative aux circuits usuels de diffusion, sur le modèle des AMAP<sup>3</sup>.
- Le Grand T, une scène de théâtre subventionnée par le conseil général de Loire-Atlantique, qui met en avant une préoccupation importante pour sa relation aux publics, dans un souci d'accessibilité, de diversification, d'éducation et de fidélisation. Cette préoccupation est travaillée notamment au sein d'une programmation hors-les-murs qui vise à toucher de nouveaux publics dans un rapport différent de celui de la représentation ponctuelle.
- La Communauté de Communes de la Région de Nozay, partenaire du Grand T qui a accueilli une résidence d'artiste correspondant à cette programmation hors les murs dans le cadre d'un projet culturel de territoire (PCT).
- La DCI, direction de la culture et des initiatives, de l'université de Nantes, un service de l'établissement dont la politique culturelle est orientée vers le développement de l'expression et la créativité de chacun. Il dispose d'une programmation propre et s'associe à celle d'autres acteurs universitaires, soutenant ainsi à la fois des représentations et concerts ponctuels, des ateliers de pratique et de co-création, des résidences artistiques de longue durée et un accompagnement des projets personnels des membres de la communauté universitaire.

Les observations issues de ces terrains sont présentées dans le Chapitre 5 (page 165). Elles nous amènent à identifier cinq grands types de participation des publics, auxquels nous ajoutons la possibilité théorique d'une participation exclusivement présentielle :

- Une participation à la création cadrée par les artistes lorsque les publics contribuent à une œuvre soit par une expression personnelle qui vient en alimenter le propos, soit par

---

<sup>3</sup> Associations de Maintien d'une Agriculture Paysanne, au sein desquelles un groupe autogéré de consommateurs s'engage à long terme, dans une perspective de partage du risque, auprès d'un ou plusieurs producteur(s) agricoles qui leur distribue(nt) régulièrement une part constante de sa(leur) production.

une expression artistique à une étape d'exécution (intervention qui ne modifie pas l'esthétique finale de l'œuvre) ;

- Une participation à la création guidée par les artistes lorsque ceux-ci restent moteurs d'une création dont ils construisent les modalités mais où l'intervention des publics détermine l'esthétique finale de l'œuvre ;
- Une participation à la création autonome libre lorsque les créations amateur autonomes des publics sont mises en visibilité par les OPPDC ;
- Une participation à la gouvernance par une consultation des publics en aval des propositions ;
- Une participation à la gouvernance par une intervention des publics en amont des propositions.

A partir de cette typologie, nous proposons six hypothèses quant aux liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC :

- Une participation exclusivement présentielle des publics alimente une offre absolument autonome,
- Une participation par la création cadrée permet de construire une offre autonome éventuellement à l'écoute de la demande,
- Une participation à la création guidée alimente une interrelation créative entre offre et demande qui évoluent ensemble,
- Une participation à la création libre conduit à une forme de fusion entre offre et demande,
- Une participation à la gouvernance amont alimente une interrelation discursive avec une prépondérance éventuelle de l'offre ou de la demande en fonction des modalités de décision,
- Une participation à la gouvernance avale alimente une interrelation discursive avec une prépondérance de l'offre.

Enfin nous synthétisons dans le Chapitre 6 (page 235) les apports de notre travail, et formulons des recommandations managériales à l'adresse des OPPDC et de leurs tutelles ainsi que des perspectives de recherches.

Nous ambitionnons ainsi une contribution d'ordre descriptif par une meilleure connaissance de la participation des publics dans les OPPDC et des façons dont elle y interroge le rapport offre-demande, d'ordre méthodologique par la proposition d'une grille de lecture des activités des

OPPDC en la matière, et d'ordre prescriptif quant aux façons dont elles-mêmes et leurs tutelles pourraient développer plus avant cette intégration : en construisant une nouvelle connaissance des publics incluant leurs propensions, motivations et compétences à participer ; en développant des systèmes d'informations en adéquation avec cette connaissance ; en questionnant le rôle des praticiens depuis une posture d'experts vers une posture de traducteurs ; en interrogeant les critères de construction des paysages culturels locaux et d'évaluation de l'action culturelle.

Sur le plan théorique ce travail contribue à rapprocher des champs jusque-là distincts, étaye l'argumentation qui plaide pour une alternative à l'opposition frontale entre les différentes doctrines de politique culturelle (Saez, 2012), et appelle à un prolongement de la sociologie de la réception et de la sociologie des pratiques culturelles qui intègre leurs facettes participatives.





## CHAPITRE 1 : LA PARTICIPATION DES PUBLICS DANS LE PROLONGEMENT DE LEURS ACTIVITES DE RECEPTION. UN POSSIBLE RAPPORT D'INFLUENCE CONTROLEE DE LA DEMANDE SUR L'OFFRE.

La façon dont on s'adresse à un interlocuteur dépend notamment de l'image qu'on s'en fait et la manière dont est construite la diffusion des œuvres dépend de l'image qu'on se fait des publics. Celle-ci est notamment construite par les acquis des sciences sociales en la matière, développés depuis les questionnements soulevés par l'apparition des premiers médias de masse<sup>4</sup> au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Les résultats des disciplines concernées (sociologie, sciences de l'information et de la communication, sciences de gestion, histoire) nous permettent d'identifier des leviers à la disposition des organisations culturelles pour construire leur relation aux publics.

---

<sup>4</sup> Remarquons ici que beaucoup des études mentionnées dans ce chapitre portent sur la réception des médias et non pas celle des œuvres. Il s'agit dans les deux cas d'étudier la réception de « textes », « *conçus ici au sens large comme des ensembles discrets de signes régis par des lois discursives, quelle que soit la nature du matériau signifiant* » (Dayan, 1992 : 144). Ces « textes » sont autant de biens symboliques, définis dans la théorie bourdieusienne comme des « *biens intellectuels produits par l'homme (textes, tableaux, spectacles, etc.) qui supposent, pour être appropriés, la possession du code de chiffrement (ou culture) qui les a produits* » (Champagne et Christin, 2012 : 229). Nous verrons dans ce chapitre une remise en cause de la deuxième partie de cette définition.

A partir de ces définitions générales, nous considérons que la réception du tout (les textes, les biens symboliques) ou de l'une des parties (les médias ou les œuvres) met en jeu des mécanismes susceptibles d'éclairer notre compréhension de celles des autres parties. Il nous semble par conséquent utile d'adopter un point de vue élargi même s'il convient de garder à l'esprit l'existence de différences qu'Emmanuel Ethis et Jean-Pierre Esquenazi rappellent :

« *La réception culturelle repose, en effet, sur un principe de singularité où une pratique culturelle – être au théâtre, aller au cinéma, contempler une peinture, etc. – renvoie à un régime sémiotique spécifique - du théâtral, du cinématographique, du pictural, etc. – qui fait que les œuvres auxquelles nous nous confrontons vont exister et être interprétables et interprétées en fonction de ce régime spécifique. Ce cadre d'interprétation est construit à l'aune de notre pratique du théâtre, du cinéma, de l'opéra ou de l'exposition, et notre relation aux objets de nos pratiques, elle, est alimentée par nos attentes, des attentes qui se transforment avec le temps et en fonction de l'intensité de nos pratiques [...], attentes qui sont généralement instruites à la croisée d'un horizon individuel, privé et d'un horizon social, public. » (Ethis, 2008 : 27-28)*

« *Retenons également que le degré de légitimité des objets accentue ou diminue le poids des hiérarchies sociales ; ainsi, ce dernier ne peut être oublié quand nous examinons les publics de théâtre, alors que les publics de télévisions réservent beaucoup de surprises. » (Esquenazi, 2009 : 64)*

Les sciences sociales ont, dans un premier temps, considéré les individus comme des récepteurs passifs isolés face aux médias de masse. Leurs auteurs se demandent « *Que font les médias à l'individu ?* » (Jensen et Rosengren, 1993). Ces études pionnières s'appuient sur le modèle dit de la « seringue hypodermique » : « *selon ces premières enquêtes, les médias exerceraient des effets aussi puissants que directs et dicteraient aux individus, isolés et non caractérisés socialement, ce qu'ils doivent penser.* » (Charpentier, 2006 : 9). Elles répondent à un sentiment de panique face à la puissance médiatique qui ne trouverait pas de résistance chez les spectateurs, et semblent ainsi alimenter autant qu'elles s'en nourrissent la crainte d'un syndrome de la « *patate sur canapé* » (Belisle, Bianchi, Jourdan, et al., 1992 : 59), en présupposant et confortant « *l'idée d'un récepteur si pâle et si passif qu'il n'y aurait rien à dire de lui, rien... sinon qu'il reçoit.* » (Belisle, Bianchi, Jourdan, et al., 1992 : 59). Dans l'optique des premières études de réception, l'influence des médias est donc absolue dans la mesure où le message qu'ils transmettent reste le même depuis son émetteur jusqu'à son récepteur. Cette vision est rapidement remise en cause par les études empiriques qui conduisent à « *un infléchissement net dans la manière de penser les médias* » (Belisle, Bianchi, Jourdan, et al., 1992 : 63).

Par la suite, la sociologie de la culture évolue dans deux directions différentes : d'une part l'étude des pratiques des individus par la *sociologie de la consommation culturelle*, qui va permettre de caractériser socialement les différentes consommations culturelles et d'autre part l'étude du goût, à laquelle le nom de *sociologie de la réception* reste attaché et qui s'intéresse aux processus en cours dans la rencontre entre les individus et les œuvres :

*« Le but d'une sociologie de la réception des œuvres est [...] de décrire, quelle que soit la forme sémiotique du langage de l'œuvre, les "pactes de lecture" qui caractérisent époques et publics, en se fondant sur des indices repérables dans leur "texture" sémantique, grammaticale ou rhétorique, en même temps que sur les "circonstances" qui favorisent la reconnaissance de ces indices par le récepteur. La sociologie de la réception porte sur un tout autre objet que la sociologie de la consommation culturelle, puisqu'elle s'intéresse d'abord aux "actes sémiotiques" (sensoriels, affectifs et intellectuels) qui caractérisent l'expérience esthétique d'individus traités comme tels, et qu'elle recourt pour ce faire à des "indicateurs" observables – ce en quoi elle relève pleinement de la sociologie d'enquête. » (Passeron, 2003 : 386)*

La sociologie de la consommation culturelle, dont les travaux de Pierre Bourdieu (Bourdieu et Passeron, 1964 ; Bourdieu et Darbel, 1966 ; Bourdieu, 1974, 1979) restent emblématiques, met en avant la stratification sociale des pratiques culturelles et le parallélisme voire la causalité entre hiérarchie sociale et hiérarchie culturelle. Le milieu d'appartenance d'un individu est

identifié comme le déterminant principal de ses pratiques, à travers des mécanismes de reproduction qui expliquent les limites des politiques de démocratisation :

*« Si les membres des classes populaires et moyennes prennent la réalité pour leurs désirs, c'est que, en ce domaine [celui de l'école] comme ailleurs, les aspirations et les exigences sont définies dans leur forme et leur contenu par les conditions objectives qui excluent la possibilité du souhait de l'impossible. Dire, à propos des études classiques dans un lycée par exemple, "ce n'est pas pour nous", c'est dire plus que "nous n'avons pas les moyens". Expression de la nécessité intériorisée, cette formule est, si l'on peut dire, à l'impératif-indicatif, puisqu'elle exprime à la fois une impossibilité et un interdit. » (Bourdieu, 1966 : 331)*

C'est notamment en réponse à ce courant d'analyse que les organisations culturelles sont amenées à développer des actions de médiation permettant de faciliter l'accessibilité sociale de leur offre (voir Chapitre 2). Le milieu culturel n'est cependant pas le seul déterminant identifié par la sociologie de la culture pour expliquer la construction des pratiques culturelles et les modalités de réception des œuvres. L'étude de ces dernières amène à considérer les horizons d'attentes et les réactions des publics. Cela fera l'objet de la première partie de ce chapitre, dans laquelle nous aborderons également la notion d'appropriation et celle de temporalité du rapport aux œuvres. La seconde partie traitera du déplacement du regard des sciences sociales depuis l'individu vers son inscription dans des groupes sociaux.

## **A. UN INDIVIDU PLUS ACTIF QU'ON NE L'A CRU**

Le double renoncement à la passivité des individus tels que considérés par les études des médias d'une part, à l'hégémonie de la stratification sociale comme unique déterminant des pratiques culturelles d'autre part, puis l'observation de différences interindividuelles au sein de groupes sociaux homogènes amènent une branche de la sociologie des publics à préférer étudier les modalités individuelles de réception et les activités qu'elles engagent plutôt que la distribution des pratiques dans la société, répondant ainsi à la question « que fait l'individu de l'œuvre ? », qui est l'objet du premier point de cette partie. La même question étendue à une multiplicité d'œuvres conduit à étudier d'une part la formation du goût dans l'approfondissement d'une pratique et d'autre part l'évolution des carrières de spectateurs. Cette temporalité longue de la réception, liée à un processus d'appropriation des œuvres et domaines artistiques, fera l'objet du second point de cette partie.

**a. De l'horizon d'attente à la réception : ce que l'individu fait de l'œuvre dans l'immédiat**

Une des racines de la sociologie de la réception est le travail de Hans Robert Jauss (1978), qui établit l'idée d'un double horizon d'attente, celui des œuvres et celui des publics :

*« Foulant aux pieds [la conception issue des "théories relevant de l'Esthétique de la réception, telles qu'elles furent formulées par l'École de Constance", qui postulent un "accord (parfait ?) entre structure sociale et expressions artistiques"], H. R. Jauss pose dans son ouvrage classique, les bases d'une théorie qui ouvre largement, bien qu'indirectement, le champ de l'empirique à la sociologie : il invite en quelque sorte à redécouvrir la morphologie des publics, modulée par une rencontre entre ce qu'il nomme l'horizon d'attente littéraire (inspiré par l'œuvre) et l'horizon d'attente social (qui conditionne la réception des publics). » (Pedler, 1994 : 92)*

L'horizon d'attente littéraire correspond ainsi aux *« besoins esthétiques, nouveaux ou traditionnels, [que l'œuvre] suppose, ou implique chez le lecteur »* (Chevrel, 1984 : j6) ; quant à l'horizon d'attente social, il s'agit de *« la projection, à reconstruire, de ce que le lecteur attend de l'œuvre qu'il se prépare à lire, au moment où il se prépare à lire »* (Chevrel, 1984 : j6). Ce dernier constitue un élément-clé de la compréhension des différentes formes de réception et de construction de sens à partir des objets culturels :

*« Inaugurée par les travaux de l'École de Constance qui ont précisé et réorienté les recherches sur la lecture et l'influence littéraires, la sociologie de la "réception" propose aujourd'hui une nouvelle méthode d'analyse des œuvres de culture, en mettant "en tiers", entre "l'auteur" (son intention de signifier) et son "message" (le texte lui-même), le "lecteur" comme acteur indispensable de la construction sociale du sens de ce texte par le sort que lui assignent les modalités de sa réception. Le sens d'un livre ou d'une image reste virtuel tant qu'il ne s'achève pas, ne s'objective pas, dans le sens que lui confère l'"horizon d'attentes" de ses lecteurs réels. » (Passeron, 2003 : 384)*

Plusieurs études empiriques ont pour objet la reconstitution des horizons d'attente de différents publics confrontés aux mêmes œuvres, et permettent de mieux saisir la multiplicité des rapports à l'art. Ainsi, Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler (1991 ; cités par Esquenazi, 2009 : 63) distinguent différents types de goûts et différentes réactions face aux tableaux du musée Granet en fonction de plusieurs déterminants : *« des attitudes professionnelles, des comportements d'âge, des habitudes scolaires, des manières de visite (sorte de courtoisie muséale) et des manières de musée propres aux habitués »* ainsi que le milieu social d'appartenance. Dans une autre étude, Emmanuel Pedler (1994) distingue au cinéma les publics les plus âgés des plus jeunes. Alors que les premiers valorisent la proximité des univers proposés et des techniques utilisées avec ceux des films de leur enfance, les seconds marquent

des exigences techniques (notamment vis-à-vis des effets spéciaux) et un rejet des formes datées de langage, perçues comme des caricatures. Jacqueline Eidelman (2003) travaille quant à elle sur la réception d'une exposition au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (avant sa fermeture au profit du musée du Quai Branly) et établit quatre postures de visite différentes (hédoniste, érudite, interprétative, engagée), correspondant à diverses combinaisons de registres d'interprétation et qui dépendent de plusieurs facteurs : source d'information (affiche seulement, autres supports ou ensemble), âge, familiarité aux musées, univers professionnel, appartenance communautaire ou ethnique.

D'autres champs disciplinaires, sans se référer explicitement à la tradition sociologique, conduisent une démarche similaire. C'est notamment le cas du marketing culturel, discipline de Juliette Passebois qui étudie les déterminants de la fidélité à des institutions muséales d'art contemporain (2003). Elle différencie l'expérience vécue selon les attentes des visiteurs (expérience hédoniste, militante ou basée sur la stimulation cognitive) en fonction de leur degré d'expertise culturelle et de leur âge. Cela l'amène à identifier les leviers actionnables par l'offreur pour fidéliser les différents types de public : proposer des avantages de nature ludique qui valorisent l'exposition (ateliers d'expression, visites thématiques) et des avantages monétaires (tarifs « équitables », ciblés selon les populations dans une optique d'accès universel) pour les « hédonistes » ; mettre en place des programmes « communautaires » de type cycles de conférences, débats participatifs, films, vernissages,... pour les « militants » ; et installer des outils didactiques tels que des visites guidées, conférences, ouvrages,... pour les visiteurs recherchant la stimulation cognitive.

Nous voyons apparaître ici la richesse potentielle de l'étude des horizons d'attente pour les organisations culturelles : le désaccord entre les deux horizons d'attente, social et littéraire, constitue un écart esthétique (Chevrel, 1984) ; et connaître le premier permet de configurer l'offre et sa présentation de façon à combler l'écart avec le second, comme le montrent les suggestions de Juliette Passebois. Si nous nous essayons à l'exercice avec les conclusions d'Emmanuel Pedler, nous pouvons encourager un cinéma à la programmation « d'époque » qui souhaiterait attirer un public jeune à mettre en place des ateliers de sensibilisation aux formes langagières d'alors, ou encore à établir des liens, peut-être par le biais de « projections jumelées » entre les films d'enfance du public cible et ceux plus anciens.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici de catégoriser les publics au sein de groupes étanches, chaque individu étant susceptible de présenter plusieurs horizons d'attente, comme l'affirme Jean-Claude Passeron :

*« Si l'on scrute de plus près la réception d'une même œuvre par un spectateur ou un lecteur unique, on constate presque toujours dans la communication artistique la scissiparité de ce récepteur individuel en plusieurs publics qu'il superpose, alterne ou combine différemment par la permutation incessante de ses "horizons d'attente". Chez un même récepteur, il y a place à la fois – et souvent simultanément – pour les écoutes et les regards au "premier" ou au "second degré", pour les attentes ascétiques de connaissance comme pour la recherche d'extase (mentale ou corporelle), pour le travail studieux de se former comme spectateur compétent d'un art "de haute légitimité" comme pour la pulsion (intermittente ou continue) de subversion des règles du jeu ; pour le plaisir d'une délectation ou d'un recueillement privés comme pour le désir de participation fusionnelle à une cérémonie, etc. » (Passeron, 2003 : 372)*

Il s'agit plutôt d'identifier les multiples horizons d'attente des publics à l'œuvre pour pouvoir réduire au mieux l'écart esthétique qu'ils présentent avec les horizons d'attente des œuvres. Notons que les études que nous avons mentionnées, si elles sont éclairantes en la matière, restent ciblées sur des propositions artistiques précises. Leur résultats semblent ainsi généralisables au mieux aux horizons d'attente de publics de propositions similaires. Ils ne sont donc pas tant susceptibles d'être utilisés dans l'absolu par les organisations culturelles que d'être considérés comme des pistes de travail et exemples de démarches permettant de construire une connaissance des publics apte à éclairer la configuration adéquate de l'offre.

Notons également que les études mentionnées portent sur des publics effectifs de propositions artistiques. Si la compréhension de leurs horizons d'attente est susceptible d'aider à mettre en avant des éléments qui faciliteront la venue de publics potentiels aux profils similaires, il semble également nécessaire de considérer la possibilité que les horizons d'attente de certains individus les conduisent à ne pas se reconnaître dans l'offre, donc à l'éviter, constituant autant de freins aux pratiques culturelles. Comprendre ces freins est l'objet du travail de Céline Gallen et Danielle Boudier-Pailler (2010), ciblé spécifiquement sur le spectacle vivant. Pour les auteurs, le frein principal naît d'une dissonance entre une conception individuelle et affective de l'art (relation fusionnelle et avant tout émotionnelle aux œuvres) et les représentations associées au spectacle vivant, vu comme une activité collective et cognitive aux pratiques sociales très normées donc contraignantes. Pour dépasser cette dissonance, il est conseillé aux organisations culturelles de :

- « *maintenir et développer des liens communautaires. Les contextes expérientiels doivent alors être pensés comme des lieux de lien et des lieux de rencontre permettant l'apprentissage mutuel (entre experts et novices) et le partage d'émotions* » (Gallen et Boudier-Pailler, 2010: 44) pour permettre que la volonté de partage d'émotions collectives évoquée par les non publics prenne le pas sur la puissance des représentations négatives associées au spectacle vivant ;
- bouleverser ou supprimer certains rituels (dont certains liés au format même des œuvres, tels que la durée ou l'entracte) qui excluent trop facilement les novices ;
- accompagner la découverte de nouveaux horizons en « mélangeant » les genres (par exemple, une exposition sur le hip-hop dans un musée de civilisation) ;
- développer des actions de formation qui permettent de décomplexer et d'autonomiser les plus novices. L'autonomisation pouvant aller jusqu'au développement d'une offre alternative de type *off* ou festival amateur.
- construire une communication expérientielle et des propositions « hors les murs » qui facilitent la rencontre entre les œuvres et de nouveaux publics.

Ces propositions visent à réduire la dissonance qui s'établit entre les perceptions par les individus de leurs pratiques culturelles et celles du spectacle vivant pour faciliter ainsi l'appropriation des activités artistiques par les personnes. Il s'agit dès lors d'un processus long, auquel est également susceptible de contribuer la réduction de l'écart esthétique entre les différents horizons d'attente des publics et ceux des œuvres. Les sciences sociales nous permettent de mieux cerner la notion d'appropriation et la temporalité du rapport aux œuvres.

#### **b. De la réception à l'appropriation : la temporalité du rapport aux œuvres**

Le point précédent nous a éclairés sur les différents horizons d'attentes dont les publics sont porteurs en amont de leur rencontre avec une proposition artistique et au moment de sa réception. Ces deux moments s'inscrivent, avec l'aval de la réception, dans un processus d'appropriation qui concerne chaque œuvre considérée individuellement mais également la discipline dont elle relève dans son ensemble et les divers éléments qui s'en rapprochent comme les organisations culturelles ou les communautés de publics. L'horizon d'attente et la réception immédiate apparaissent alors comme les étapes initiales d'un processus inscrit dans la durée, dont la compréhension peut, là encore, aider les organisations culturelles à adapter



leur offre. Il s'agit ici non plus de faire venir les publics, comme le permet la mise en avant dans la programmation d'horizons d'attentes distincts, mais de les faire revenir, de les fidéliser et de permettre une appropriation durable d'objets culturels.

La notion d'appropriation conduit le marketing à suivre un parcours similaire à celui de la sociologie de la réception dans la reconnaissance de l'activité des individus :

*« La marketing de procuration dépasse l'outillage mécaniste qui pose pour hypothèse une homogénéité du sens des produits et des services entre les consommateurs d'un même segment, pour s'orienter vers une sociologie des usages et une ethnographie de la consommation à même de rendre compte du rôle actif et local du consommateur dans sa volonté d'appropriation » (Cova et Cova, 2003 : 165)*

Véronique et Bernard Cova (2003), dans une approche de la recherche d'expériences par les consommateurs, identifient six définitions du terme appropriation : juridique, technique, anthropologique, psychologique, sociologique et biologique. Ce sont les définitions anthropologique et psychologique qui concernent au plus près l'expérience de réception d'œuvres :

- « - Du point de vue anthropologique, l'appropriation est un processus intermédiaire de perception, d'orientation et d'action permettant à l'humain d'agir sur le monde et plus spécialement sur un territoire et, ce faisant, de se réaliser lui-même. L'appropriation est la mise en œuvre d'une culture commune, d'une science de la manière d'occuper et de penser le monde partagé par tous les membres d'un groupe social.*
- Du point de vue psychologique, l'appropriation est la reconnaissance de sa propre maîtrise à travers l'activité sensorielle, motrice, perceptive. "Chacun projette des éléments de sens sur l'espace qui sont puisés dans sa propre expérience et dans des référents extérieurs à lui-même qu'il reprend à son compte. En construisant ce rapport imaginaire aux choses, il se l'approprie." » (2003 : 119-120 ; citant Conan, 1997 pour la première définition ; et Bonetti, 1994 pour la deuxième)*

Les auteurs distinguent ensuite (2003 : 120) quatre dimensions de l'appropriation, quel que soit le point de vue qu'on en retient :

- il s'agit de faire sien quelque chose, par « un schéma spécifique de représentations et pratiques développées par l'homme dans son rapport avec l'environnement et qui affirment une possession de l'individu sur une idée, un objet ou un espace » ;*
- le processus nécessite et constitue une compétence, « celle de donner à l'idée, l'objet ou l'espace une structure propre, capable de construire l'adéquation nécessaire entre ses représentations et ses pratiques, adéquation à partir de laquelle se bâtit tout sens. » ;*

- l'individu ou le groupe qui mène un processus d'appropriation est « libre d'une jouissance par rapport aux choses et au monde. », il est autonome ;
- il résulte du processus d'appropriation un pouvoir donné à l'individu sur l'idée, l'objet ou l'espace approprié ainsi que sur les non-possesseurs.

Le processus d'appropriation a lieu pour les auteurs, qui reprennent en cela les résultats d'un précédent travail (Aubert-Gamet, 1996), à travers trois pratiques comportementales<sup>5</sup> :

- « 1. la nidification qui correspond à l'action de se nicher, d'établir son nid dans un environnement et de définir ainsi une zone de refuge permettant à l'individu de s'isoler et d'agir à l'abri des autres ;
2. le marquage qui est la personnalisation tangible de certains éléments de l'environnement par la disposition d'objets "marqueurs" ou l'empreinte de signatures, revendiquant une mainmise sur l'objet ou le lieu concerné ;
3. l'exploration qui relève d'une pratique de découverte et de repérage pour trouver des points d'ancrage dans l'espace, les objets et les relations interpersonnelles menées par celui qui explore. »

Enfin, Véronique et Bernard Cova (2003) expliquent que le processus d'appropriation ne peut avoir lieu que dans un environnement qui laisse suffisamment de marge de manœuvre à l'individu pour exercer son autonomie, sa liberté. A défaut, celui-ci sortira du cadre trop strict qui lui est proposé par un acte de détournement qui constitue un processus de réappropriation.

Cette définition de l'appropriation permet de proposer aux offreurs plusieurs modalités d'accompagnement du processus. Ainsi, « la prise en compte de la volonté d'appropriation du consommateur demande aux marketers de donner autant d'importance (et d'incertitudes quant aux résultats) au travail d'influence et d'incitation de l'offre de l'entreprise, qu'à la compétence des consommateurs pour jouer avec les éléments de cette offre et imposer leurs propres façons de voir et manières de faire. Bien plus que de faire vivre au client une expérience, mise en scène et conçue par l'entreprise, il s'agit pour cette dernière de repenser beaucoup plus modestement son activité et le management de sa clientèle. » (Cova et Cova, 2003 : 141)

Cela demande, d'après les auteurs, de reconnaître la dimension expérientielle de l'appropriation :

« Il y a [...] expérience d'appropriation quand le consommateur se perçoit en tant qu'acteur à part entière de sa consommation, quand il sent du possible dans ses manières de faire et de

---

<sup>5</sup> Un travail ultérieur d'Antonella Carù et Bernard Cova (2003) sur la réception d'un concert de musique classique établit que ces étapes se succèdent de façon aléatoire.

*penser, quand il les découvre sans diktat ni autre mode d'emploi exclusif, quand il réalise que ce qu'il consomme est unique car sa consommation est le résultat de la capitalisation de ses émotions liées à son appropriation. Le tout dans un cadre favorable et sécurisant [construit par l'organisation, en arrière-plan de l'expérience]. » (Cova et Cova, 2003 : 143)*

Le domaine artistique présentant un caractère intrinsèquement expérientiel, on pourrait considérer que les offreurs n'ont pas à se préoccuper de cet aspect. Ce serait sous-estimer les obstacles sociaux à la consommation culturelle et se priver d'opportunités d'adapter l'offre aux fonctionnements des publics. Dès lors, pour les organisations culturelles également « *le problème managérial est alors de définir une stratégie marketing permettant de prendre en compte tous les usages et sens alternatifs et fragmentés que les consommateurs pourraient inscrire dans leurs expériences d'appropriation. Il ne s'agit pas de stratégies d'offres prédéterminées, mais de stratégies de montée en puissance (empowerment marketing (Firat et Shultz, 1997)) permettant aux consommateurs d'utiliser au mieux leurs compétences pour produire l'expérience qu'ils vivent. L'offre d'appropriable de l'entreprise s'élabore alors autour de processus (plus que de produits ou de services) permettant de mobiliser et supporter la mise en jeu de ces compétences. Dans ce cadre, le rôle de l'entreprise est celui de tuteur en charge d'aider le consommateur dans la construction de son expérience. » (Cova et Cova, 2003 : 145)*

La mise en œuvre de ce rôle de tuteur prend le nom de marketing de procuration et consiste en trois grandes tâches :

- faire participer le consommateur à la construction de l'offre, ce qui l'amène à bâtir du sens et des usages qui influencent le déroulé de sa consommation au-delà de ce qu'en maîtrise l'entreprise :

*« Pour le marketing, prendre en compte cette situation, c'est accepter de perdre du pouvoir, de modérer ses prétentions et son champ d'action. [...] Dans le marketing de procuration, le consommateur n'est donc pas seulement une cible passive, mais aussi un maillon actif dans la production continue de sens. » (Cova et Cova, 2003 : 150-151)*

*« Autrement dit, l'entreprise doit sortir de l'idée globale de gestion d'un programme et ne pas envisager l'ensemble de l'expérience point par point, mais elle doit avoir une approche marketing plus modérée qui consiste en une plate-forme fédératrice sur la base de laquelle se déroule, au gré du consommateur et de ses compétences à s'approprier sa consommation, un processus jalonné, marqué çà et là de points d'ancrage et de réajustements. » (Cova et Cova, 2003 : 153-154)*

La place de l'imaginaire dans le processus est fondamentale et un des enjeux de l'offre est alors de ne pas tout rendre réel pour laisser une place à la découverte et à l'exploration.

- laisser de la place à l'appropriation du consommateur, notamment par une communication moins exhaustive :

*« On peut même dire que cela signe l'arrêt de mort d'un certain type de publicité centrée sur les grands discours autour de la marque et l'émergence d'une publicité faite d'empathie et de connivence avec les consommateurs. Une publicité qui n'impose pas le sens mais laisse de la place à l'appropriable et à la production de sens par le consommateur. » (Cova et Cova, 2003 : 157)*

L'appropriation du consommateur peut également s'exprimer dans l'espace, par exemple lorsque le mobilier est déplaçable :

*« Pour laisser de la place au travail d'appropriation par l'utilisateur et son groupe, il faut développer un design faible, un design ouvert, un design mou. Pour un espace, par exemple, il s'agit de réintroduire des plis, des coins, des recoins, des courbes..., permettant aux personnes de se rencontrer, de s'exposer dans un lieu semi-ouvert et semi-fermé, à l'abri de toute tentative de surveillance par l'entreprise, et ainsi de favoriser la rencontre et l'appropriation individuelle ou collective. » (Cova et Cova, 2003 : 159)*

- gérer les détournements des produits ou services proposés. Une entreprise peut toujours ignorer un détournement en espérant qu'il n'impacte pas son activité. Elle peut aussi choisir de l'interdire si elle anticipe un impact négatif ou de le récupérer lorsqu'un impact positif est envisagé. Le premier cas consiste notamment à « éduquer » les consommateurs sur la « bonne » marche à suivre ou à « filtrer » les clients indésirables et à leur interdire l'accès à l'offre ; dans le second, l'entreprise fait évoluer son offre pour tenir compte du détournement, le rendre compatible avec les formes usuelles de consommation et éventuellement le faciliter. Dans les deux cas, la prudence est de mise :

*« Car vouloir gérer les détournements, par récupération ou par interdiction, appelle souvent un contrôle encore plus présent et qui incite aux détournements. Le risque se situe alors dans le fait d'alimenter une spirale infernale [...] En conséquence, selon l'approche du marketing de procuration, le détournement ne peut être géré que modestement ; il ne peut être considéré que comme un indice, la marque, le signal d'un phénomène à un plan supérieur : celui relatif à la surprogrammation de l'offre de l'entreprise. Le marketing de procuration s'inscrit ainsi dans une libération des détournements. » (Cova et Cova, 2003 : 164)*

Ce travail généraliste de Véronique et Bernard Cova sur l'appropriation d'une offre par ses consommateurs éclaire nos réflexions quant à la réception des œuvres inscrite dans un processus long. Une organisation culturelle de diffusion qui souhaite accompagner l'appropriation de ses propositions par les publics dans une perspective de fidélisation devra ainsi concevoir son œuvre de façon à permettre les différentes étapes de l'appropriation (nidification, marquage, exploration). Véronique et Bernard Cova conseillent de soigner particulièrement la communication et l'agencement de l'espace de façon à ce qu'ils laissent aux publics une marge d'autonomie qui facilite notamment l'exploration (image personnelle de ce qu'est l'organisation, déplacement du mobilier, possibilité d'espaces semi-fermés). Rappelons ici que cette autonomie met en œuvre des compétences spécifiques du public (deuxième dimension de l'appropriation). Une organisation de diffusion culturelle peut chercher à accompagner ces compétences, par exemple en encourageant les publics qui le souhaitent à expliciter les liens qu'ils établissent entre une œuvre (ou l'organisation elle-même) et leurs expériences personnelles préalables ou leurs communautés d'appartenance, à travers peut-être des ateliers, des « appels guidés à correspondance » de type livre d'or ou billets de blogs dont le début serait figé (« Telle œuvre m'a rappelé... »). Un autre exemple consisterait en un temps de restitution de ce qu'ils retiennent de la programmation (qui pourrait éventuellement donner lieu à une exposition en fin de saison). Au-delà des compétences et de l'autonomie, l'organisation est également appelée à tenir compte de la participation des consommateurs à la construction de l'offre, ce qui réduit son propre pouvoir.

Le travail de Véronique et Bernard Cova fait écho à des travaux de sociologie, dont les auteurs se sont également penchés sur les processus d'appropriation :

*« Citons l'usage par Martine Azam de la notion de prise, entendue comme l'élément de l'objet grâce auquel le spectateur trouve accès à l'œuvre : par exemple, les stars reconnues dans un film. Ses observations menées dans des musées cherchent à saisir la façon dont des visiteurs s'approprient tel ou tel tableau : ils recherchent des prises dans les dispositifs originaux des tableaux, les titres, le nom des peintres, etc. Reconstituer ces différents systèmes de prises autorise une approche des itinéraires possibles à l'intérieur d'un musée particulier. » (Esquenazi, 2009 : 91)*

Ainsi, identifier les différentes prises (autant d'éléments de marquage tel que défini page 33 ?) utilisées par les publics pour accéder aux œuvres semble pouvoir permettre à une organisation de présenter son offre de façon à en faciliter l'appropriation. Lorsque celle-ci a lieu lors d'une première pratique, elle peut éventuellement ouvrir la voie à une carrière de spectateur voire

d'amateur (au sens premier du terme, qui « aime » quelque chose, sans qu'il s'agisse forcément de pratique en amateur).

A terme, lorsque la pratique est répétée, le récepteur peut ainsi « *se découvrir goûteur à travers le contact travaillé et répété à ce qui n'était pas perçu et, grâce à cette élaboration (et d'abord à cette présentation le plus souvent offerte par d'autres amateurs jouant le rôle de médiateurs), percevoir ce [qu'il] ne percevait pas.* » (Hennion, 2003 : 293)

Antoine Hennion étudie la façon dont se développe le goût des amateurs, que nous assimilons à une opération d'appropriation de l'objet de leur amour, et conclut qu'il existe quatre supports du goût, dont la découverte est un processus de long terme :

*« [“Une sorte d'armature minimale des composants du goût, un cadre de vie formé par les éléments de base que tout attachement mobilise d'une façon ou d'une autre”, que nous proposons se compose des quatre éléments suivants :] l'objet goûté, le collectif des amateurs, les dispositifs et conditions de dégustation, le corps qui ressent. [...] Aucun d'eux n'est jamais “donné”, ou naturel, préexistant. Leur contenu se révèle peu à peu, leur sens propre se spécifie précisément à travers les explorations, les expériences réalisées par les amateurs. Le goût est produit, il n'est pas donné, il est “tentative”, comme disent les Anglais, il est “à faire” à partir de ce qui se passe, il n'est pas le constat d'une réalité externe. » (Hennion, 2003 : 293)*

A nouveau, cette connaissance sur un processus de réception et d'appropriation d'une discipline artistique, permet de mieux cerner les façons dont une organisation culturelle peut accompagner le processus, en accompagnant le travail à mener avec chacun des quatre éléments :

- faciliter l'attachement aux objets que sont les œuvres mais également l'ambiance, les interprètes, les textes, ou encore « *[les] supports matériels, [les] choses, [les] formes, [les] outils et [les] moyens dont la fermeté et la durée permettent à l'attachement de s'organiser autour d'eux.* » (Hennion, 2003 : 294) Il s'agira alors des programmes, des billets notamment s'ils sont particulièrement soignés ou de tout objet dérivé de la programmation ou de l'organisation elle-même (badges, sacs,...) ;
- permettre une rencontre rapide avec un collectif d'amateurs, par exemple à travers la mise en œuvre de parrainages ou parce que l'organisation se fait le lieu (ou un des lieux) même de rencontre de ce collectif, à travers par exemple l'administration d'un réseau et/ou une programmation spécifiquement ciblée ;

- Valoriser les dispositifs et conditions de dégustation, par exemple par le soin accordé à l'agencement du lieu de la pratique (en lien avec son caractère appropriable) ou le partage de certaines routines telles que l'accueil (en prenant garde à ce que ces routines ne conduisent pas à l'exclusion des novices mentionnée par Céline Gallen et Boudier-Pailler (2010) à propos du spectacle vivant) ;
- Accompagner le développement individuel, dans les compétences utiles au développement du goût d'une part, à la formation du corps d'autre part :

*« [...] il faut entraîner des facultés et des perceptions (tant collectivement qu'individuellement), il faut apprendre des tours de main et des façons de faire, disposer d'un répertoire, de classements, de techniques qui fassent parler les différences des objets, il faut prendre conscience du corps qui se rend sensible à ces différences, et non seulement s'apprend, mais s'invente et se forme lui aussi à l'épreuve. » (Hennion, 2003 : 293)*

*« Autrement dit, le corps (ou plutôt comme disaient les psychologues français du début du siècle, "le corps, l'âme et l'esprit", quelque chose comme le body and soul des bluesmen...) est lui aussi un inconnu, qu'il faut faire surgir et se révéler – ce corps, équipé et rendu apte, est un résultat au même titre que le sont l'ensemble des éléments que met en scène la dégustation, le corps qui éprouve, les objets du goût, les collectifs d'amateurs et les bonnes conditions matérielles et temporelles de l'appréciation des choses. » (Hennion, 2003 : 299-300)*

Antoine Hennion suggère dans cette perspective de préférer à la notion d'apprentissage celle d'exercice. Dès lors, l'accompagnement à la formation du corps peut passer par la proposition d'ateliers « de réception », avec une mise en condition spécifique permettant à chacun de travailler sa sensibilité, de mieux prendre conscience de ses façons de réagir aux propositions artistiques. En ce qui concerne les compétences utiles au développement du goût, l'organisation peut par exemple proposer des outils spécifiques de présentation de son offre, qui permettraient notamment d'en situer les composantes dans le paysage historique et contemporain de la discipline concernée (biographie de l'auteur et des interprètes mais également mention d'autres œuvres, personnes et courants auxquels la proposition se rattache ou s'oppose).

Emmanuel Pedler et Aurélien Djakouane (2003 ; Djakouane, 2005, 2011) considèrent également le temps long de la réception des œuvres. Leurs travaux se situent au croisement d'une sociologie des pratiques et d'une sociologie de la réception et éclairent le sens et les déterminants des premières à la aide de la seconde, considérée pour l'ensemble d'un genre artistique. Ils définissent la carrière d'un spectateur de théâtre « *comme le produit croisé d'une*

décision et de contraintes structurelles, résultat d'un itinéraire jalonné d'étapes symboliques et d'expériences qui prennent sens rétrospectivement au regard des parcours individuels. » (Pedler et Djakouane, 2003 : 206) et cherchent à déterminer l'impact sur cette carrière des différents types de prescription, en termes d'intensité et de continuité. Ils utilisent ainsi la notion d'*esprit de suite* pour distinguer des pratiques continues de pratiques qu'ils appellent de *fréquentation*, plus ponctuelles, moins investies. Pour les deux sociologues, le caractère avec esprit de suite ou de fréquentation des pratiques est déterminé par la prescription qui les a initiées et qui peut prendre une forme *incantatoire* (pratique de fréquentation) ou *opératoire* (pratique avec esprit de suite). L'influence familiale, qui se confronte à l'écart d'horizons d'attentes entre générations, constituerait majoritairement une forme incantatoire alors que la pratique dans le cadre scolaire serait plus souvent de forme opératoire (Pedler et Djakouane, 2003), ce qui semble constituer un encouragement à privilégier les partenariats entre organisations culturelles et établissements scolaires. La dimension affective qui unit le récepteur et le prescripteur est également à prendre en compte :

*« L'exemple [d'Annie G (54 ans, médecin allergologue)] montre que les premières sorties "régulières" au théâtre, effectuées avec un certain "esprit de suite" procèdent d'une démarche souvent volontaire et témoignent fréquemment du lien affectif qui unit prescripteur et spectateur. » (Pedler et Djakouane, 2003 : 209)*

Famille, école, conjoint, amis, médias... Le réseau de prescription qui se tisse autour d'un individu est très hétérogène et les organisations culturelles y trouvent leur place :

*« Au-delà de sa propre communication, une institution culturelle, par son titre (scène nationale, CDN, festival, etc.), sa qualité (théâtre, opéra, etc.), son ou ses lieux (dimension, ville, monument) possède une visibilité qui contribue à lui forger une image et sa notoriété. Plus fondamentalement, les injonctions cachées dans la structuration de l'offre contribuent à orienter les choix et les jugements des spectateurs, même si dans la durée ces attitudes ne se convertissent pas mécaniquement dans la pratique continuée d'œuvres découvertes en ces occasions (Pedler et de Bourbonnaud, 2002). » (Pedler et Djakouane, 2003 : 211)*

Cette dernière observation nous permet de voir que la structuration de l'offre (par exemple mise en avant de certaines œuvres par une situation centrale ou une programmation plus longue) influence les pratiques et la réception des individus. Cette perspective est similaire à celle que nous avons adoptée en considérant que la prise en compte des horizons d'attentes des publics dans la présentation de l'offre facilite la venue de certains récepteurs si ce n'est qu'ici, c'est la prescription organisationnelle et la confiance que les individus lui portent qui déterminent leurs pratiques.



Lorsque cette confiance est répétée, une relation de fidélité s'établit entre l'organisation et les individus, qui s'inscrit sur plusieurs interactions (une seule proposition ne suffit pas à la mettre en cause) :

*« Notons que la satisfaction à l'égard de l'exposition visitée le jour de l'enquête n'explique pas la fidélité des visiteurs. Il y a donc une acceptation, de la part des visiteurs, d'insatisfactions ponctuelles. » (Passebois, 2003 : 270)*

\*\*\*

Ces éléments de sociologie des publics permettent de mieux cerner la façon dont les organisations culturelles peuvent les considérer pour mieux adapter leur offre. Différentes dimensions apparaissent : la présentation de l'offre (communication), l'offre d'accompagnement (médiation) et l'évolution de l'offre (programmation). L'étude des horizons d'attentes des publics effectifs et des non publics semblant susceptible d'éclairer particulièrement la première ; celle des processus de formation du goût la seconde ; et celle des mécanismes d'appropriation (y compris les attributions de sens et entreprises de détournement) la troisième, avec une prise en compte spécifique de l'activité des publics.

Cette activité, que nous avons abordée jusqu'à présent sous l'angle individuel, s'inscrit dans un faisceau d'interactions qui font des groupes sociaux un contexte fondamental des pratiques culturelles. Mieux comprendre cela est l'objet de la seconde partie de ce chapitre.

## **B. LES GROUPES SOCIAUX COMME CONTEXTE D'INTERPRETATION**

*« Par construction, le questionnement produit par les études statistiques sur les pratiques culturelles repose sur un individu isolé. Même si des questions permettent de circonscrire les formes partagées de certaines activités culturelles, l'interrogation des pratiques postule l'intention et l'action volontaire d'un acteur autonome (Donnat, 1994). Le caractère éminemment relationnel de très nombreuses activités culturelles et de loisirs est alors difficile à souligner. La construction collective des affinités et des goûts reste insaisissable. La sociologie de la culture procède de deux façons sensiblement différentes – même si celles-ci ne s'excluent pas l'une l'autre – pour faire apparaître la dimension collective des pratiques culturelles. Soit elle ancre les proximités entre goûts et jugements individuels dans une équivalence entre les modes de constitution des dispositions individuelles, soit elle prête attention à la construction relationnelle, par proximité, de communautés de goûts. » (Cardon et Granjon, 2003 : 94)*

C'est aux résultats de cette seconde approche que nous nous intéressons dans cette partie, en considérant dans un premier temps l'influence du groupe sur l'individu et dans un second temps les dynamiques collectives au sein desquelles les pratiques s'inscrivent.

### a. L'influence du groupe sur l'individu

Outre la considération des activités individuelles de réception, le dépassement des premières études sur les médias et celui du déterminisme social exclusif amènent les chercheurs à étudier l'existence de réceptions différenciées en fonction d'autres déterminants que le niveau de richesse économique ou sociale. Si les auteurs que nous avons présentés choisissent de se centrer sur les individus, le courant des *cultural studies* maintient une approche par les groupes sociaux, par les « *sous-cultures d'interprétation qui ne se réduisent pas à de simple catégorisations sociales* » (Pasquier, 1997 : 736) mais peuvent correspondre plutôt à des caractéristiques de genres, d'âge ou d'origine ethnique. Les *cultural studies* reconnaissent ainsi que « *ce que vit [par exemple] un ouvrier en regardant un film dépend parfois autant de son origine ethnique ou des formes de sa vie privée que de son statut social* » (Esquenazi, 2009 : 60) et que les différents groupes auxquels un individu appartient influencent la façon dont il reçoit les biens symboliques auxquels il est confronté. Trois grandes modalités d'interprétation sont identifiées dans le modèle fondateur des *cultural studies*, celui dit du codage/décodage, développé par Stuart Hall (qui n'a considéré dans un premier temps que les distinctions de classes sociales, avant que ses successeurs ne complètent son travail avec d'autres critères) :

*« un mode correspondant au mode d'encodage de l'émetteur, un mode modifiant pour partie les significations dégagées, mode dit négocié, et enfin un mode dit d'opposition, faisant appel à des références tout autres pour interpréter les messages. » (Belisle, Bianchi, Jourdan, et al., 1992 : 64)*

*« [...] les téléspectateurs ont trois possibilités pour interpréter l'information :*

- ils valident l'information telle qu'elle a été énoncée dans les termes constitutifs de l'idéologie dominante ;*
- ils acceptent le cadre de l'information mais s'opposent à la formulation particulière du fait dont il est question ;*
- ils refusent le cadre général et ils veulent lui substituer un autre système connotatif [...].*

*Hall nomme ces trois postures respectivement dominante-hégémonique, négociée et oppositionnelle. » (Esquenazi, 2009 : 54)*

Par exemple, le travail de Jacqueline Bobo, explique le succès du film *La Couleur pourpre* (réalisé par Steven Spielberg, sorti en 1985) auprès des femmes noires (qui se joignent au mode

dominant de décodage) malgré les clichés qu'il véhiculait via les personnages noirs et qui lui ont valu un rejet par la critique de gauche (qui se positionne dans un mode oppositionnel) : ici, la reconnaissance d'être sujet central d'un film a supplanté la représentation caricaturale qui était proposée. Un autre exemple est fourni par le travail de Dominique Pasquier (2003) sur la série *Hélène et les garçons*. La sociologue montre que même lorsqu'ils en sont spectateurs assidus, les garçons affichent un recul ironique et un rejet de la série (dont ils n'admettent pas auprès de leurs amis qu'ils la regardent), là où les filles se revendiquent volontiers fans. La différence vient ici d'une forme de pression sociale, qui est anticipée dès le visionnage :

*« Cette recherche montre que la réception des programmes est prise dans un faisceau d'interactions qui commandent les modes d'attention et d'investissement qui sont accordés à un programme. Devant leur poste, les jeunes téléspectateurs anticipent des contextes sociaux dans lesquels ils auront à parler d'eux comme téléspectateur. Ils sont bien conscients que ce qu'ils vont dire d'un programme, serait-ce même pour déclarer qu'ils ne l'aiment pas ou ne le regardent pas, engage toute leur personne socialement, et ils apprennent vite à opérer le travail de figuration nécessaire pour entrer en conformité avec les normes et les valeurs des groupes dans lesquels ils cherchent à s'insérer. Ils apprennent à nier certains goûts, à refouler des préférences, ou au contraire à regarder pour entrer dans une communauté de téléspectateurs. » (Pasquier, 2003 : 111)*

L'importance de ce public anticipé voire imaginé est reconnue également par Walter Benjamin et Daniel Dayan :

*« L'expérience qui consiste à regarder la télévision ne peut pas se décrire en termes simplement individuels. Voir, c'est voir avec, c'est entrer en interaction avec un "contrechamp" constitué de tous ceux qui regardent simultanément la même image télévisuelle ou, plus exactement, de tous ceux dont on imagine qu'ils le font. » (Dayan, 2000 : 429)*

*« L'expérience du spectateur est toujours déjà déterminée par l'expérience du public qu'il est sur le point de constituer. » (Benjamin 1936 cité par Dayan, 2000 : 429-430)*

En la matière, les travaux des membres du courant des *cultural studies* et ceux d'Antoine Hennion sur la formation des amateurs aboutissent à des résultats similaires :

*« [...] il n'est pas de goût tant qu'on est seul face à des objets, il n'y a pas d'amateur qui sache d'emblée apprécier les bonnes choses ou tout simplement qui sache ce qu'il aime. [...] Le goût commence avec la confrontation au goût des autres. Le collectif n'est pas la vérité cachée du goût, il est le point de départ obligé. Certains de ces autres amateurs servent de modèles ou d'initiateurs, forçant à mépriser ce qu'on aime et à aimer ce qu'il y a peu on dépréciait. D'autres servent de repoussoirs, ou d'images nostalgiques de goûts passés, aidant à se débarrasser d'attachements déplacés... » (Hennion, 2003 : 296)*

Cependant, Antoine Hennion s'éloigne des conclusions des *cultural studies* dans la mesure où son travail sur les amateurs l'amène à observer que l'influence du groupe entraîne une évolution du goût, non pas un écart potentiel entre goût effectif et discours comme dans le cas d'*Hélène et les garçons*.

Emmanuel Pedler et Jean-Claude Passeron ont cherché des moyens de tenir compte de cet écart entre pratiques, goût et discours dans leurs analyses. Cela les a amenés d'une part à construire des études où les œuvres présentées l'étaient hors contexte, sans indication d'auteur, de date ni de quoique ce soit d'autre (Pedler, 1994) ; d'autre part à utiliser des indicateurs dont les sujets soient le moins conscients possibles lors de la phase de réception comme par exemple le temps passé devant des tableaux (Passeron et Pedler, 1991). Les résultats qu'ils obtiennent montrent des écarts de goûts entre différents types de population que les discours ne permettaient pas de saisir. Ces écarts restent cependant relatifs, certaines œuvres étant aimées par tous, mais avec des ordres de préférence différents :

*« Il est donc normal de mettre sur le compte de l'absence de marquage les lectures "déviantes". L'objectivation de ces paramètres a permis d'évaluer comment les hiérarchies d'œuvres peuvent être renégociées en l'absence de toute signalisation : les échelles de la légitimité sont ouvertement ignorées et cette ignorance contraint le récepteur à dialoguer sur l'humus créatif - parce qu'équivoque - des réceptions dégrevées des stéréotypes culturels usuels. Les valeurs professionnelles et les valeurs communes se tiennent donc à distance, ce qui n'exclut pas pour autant certaines connivences. [...] Il n'existe donc pas de rupture radicale entre la frange - étroite quantitativement - des spécialistes et ceux dont la contemplation esthétique, l'écoute ou la lecture n'est qu'occasionnelle. Dans tous ces cas, les œuvres appréciées majoritairement le sont également par les professionnels et les habitués, qui se singularisent seulement par la place seconde qu'ils leur accordent et non par un éloignement radical face aux valeurs partagées par le plus grand nombre.» (Pedler, 1994 : 101)*

Ces travaux sur les déterminants des goûts et pratiques permettent de lier les différentes formes de réceptions aux contextes sociaux dans lesquels elles s'inscrivent. Cela permet d'entrevoir deux apports possibles à l'activité des organisations culturelles :

- en appliquant à leur offre les résultats des études portant sur des propositions qui lui sont comparables, les organisations qui disposent des informations pertinentes sur les profils de leurs publics peuvent mieux anticiper les réceptions qu'elle rencontrera ;
- il est également envisageable de dupliquer les protocoles d'observation des chercheurs au sein des organisations qui souhaitent avoir une connaissance précise des réceptions auxquelles leur offre donne lieu.

Dans les deux cas, ces connaissances peuvent permettre aux organisations culturelles de construire leur offre différemment, en anticipant mieux les façons dont elle sera reçue et en accompagnant plus précisément les différents parcours de spectateurs. Cependant, l'obtention des informations pertinentes demande des protocoles d'enquête spécifiques et/ou un recueil de données privées que les individus ne sont pas toujours disposés à partager, ni même en mesure de le faire (statut social, lieu de résidence, communautés d'identification, discours sur les œuvres,...). Il s'agira alors d'arbitrer entre les coûts et les avantages d'une telle démarche.

Les *cultural studies*, en se focalisant sur les réceptions individuelles au sein de contextes sociaux spécifiques, suscitent des critiques quant à l'existence effective ou non de *publics* :

« [...] quand David Morley (1980) parle des "publics" qu'il a interrogés pour son enquête autour du magazine *Nationwide*, Hartley (1992) qualifie ceux-ci de "fictions invisibles" : ils seraient "fictifs" parce que seulement rassemblés pour les besoins de l'enquête et invisibles parce qu'ils n'existent en tant que publics que dans l'esprit du chercheur. Il est alors dangereux de pratiquer ce que Daniel Dayan (1992) nomme un exercice de ventriloquie : Morley, en rendant compte des interprétations de ses enquêtés, ne rapporte-t-il pas des gloses qu'il a lui-même suscitées ? » (Esquenazi, 2009 : 82)

« Si l'on additionne [les] deux artefacts [construits par les recherches sur la réception, "une prise de parole critique chez des spectateurs pour lesquels une telle performance est exotique ou incongrue" et "un artefact de sociabilité"], on peut alors suggérer que la recherche sur la réception consiste à inventer une fiction de public et à lui donner la parole. Un tel public, en effet, n'est pas revendiqué sous la forme d'un "nous". » (Dayan, 2000 : 438)

En réponse à ces critiques, il semble nécessaire d'étudier la dimension collective des publics.

### **b. La dimension collective des publics**

Une étude de la dimension collective des publics amène à considérer les interactions qui les lient entre eux et « réhabilite » le discours que les individus portent sur les œuvres, malgré l'écart qui peut exister avec leurs goûts effectifs, dans la mesure où ce discours est un support (sans doute le principal) de ces interactions :

« Peut-être faut-il en fait accepter de déplacer les questions que l'on pose habituellement à propos des publics de la culture et chercher les publics, non chez ceux qui regardent mais chez ceux qui disent regarder, en supposant que c'est sur la scène sociale, et non devant leur poste, dans les discours ou les interactions et non dans les pratiques de consommation, que se formalisent véritablement les publics de la télévision (Dayan, 2000). En d'autres termes, il

*s'agirait de considérer que l'engagement dans la pratique ne se mesure pas dans la pratique elle-même mais dans sa mise en scène au sein de différents contextes. » (Pasquier, 2003 : 110)*

*« La question de la transmission des pratiques culturelles pose inévitablement celle du partage et de la communication de l'expérience esthétique. En effet, dire que l'appétence culturelle est un phénomène transmissible présuppose la possibilité d'un dialogue autour des objets culturels. Ce dialogue est le lieu où les expériences esthétiques sont mises à l'épreuve du jugement et du partage qui se décline tant dans la relation intime entre des individus que grâce aux communications que réalisent les dispositifs institutionnels. » (Pedler et Djakouane, 2003 : 210)*

A partir des travaux de Daniel Dayan sur la télévision, on comprend que ces interactions sont un des éléments constitutifs des publics, qui se distinguent en cela des audiences :

*« Pour Fiske (1992), les audiences ne sont pas des "substances" (dont on pourrait alors prélever des pincées "représentatives"), mais des configurations mouvantes, des flux et des reflux de spectateurs ; non pas des groupes, mais de regroupements. » (Dayan, 2000 : 437, note de bas de page n°13)*

Ces flux et reflux se constituent par un mouvement d'*audienciation*, que l'auteur définit comme *« le processus d'acceptation de l'identité collective proposée au spectateur dans le cadre de l'énonciation. [...] L'un des éléments essentiels qui mène à l'activation ou à la non activation de l'audienciation consiste alors à accepter ou à refuser la compagnie de ces "autres" que l'on imagine ; à se sentir part d'une image de public que l'on juge désirable, ou au contraire inacceptable. [...] Ce processus d'imagination ne requiert cependant ni sociabilité ni performance. Recevoir une émission, c'est s'engager dans une interaction "para-sociale" et qui peut ne rester que cela. Le processus d'"audienciation" décrit alors, non pas la constitution d'un public mais l'agrégation à une audience. » (Dayan, 2000 : 437).* L'*audienciation* consiste donc en une forme d'adhésion par des individus au public qu'ils imaginent, sans pour autant qu'un sentiment d'appartenance à une communauté ou que des interactions réelles avec ce public n'apparaissent. Ces deux éléments, avec la formulation de demandes auprès des émetteurs ou diffuseurs du ou des biens symboliques concernés et l'opposition à d'autres publics quant aux valeurs véhiculées par ce ou ces biens symboliques, sont les quatre constituants qui, d'après Daniel Dayan, transforment une audience en public :

*« En un mot, l'intérêt des travaux sur la télévision cérémonielle est de mettre en lumière le processus qui transforme en publics les audiences habituelles de la télévision. On voit en effet apparaître 1) un sentiment d'appartenance : les petites communautés de célébration se perçoivent non pas comme des audiences, mais comme une vaste "diaspora" festive ; 2) la*

*réactivation de réseaux spécifiques de sociabilité: hospitalité, maisons ouvertes, intense activité téléphonique ; 3) une propension à émettre des demandes concernant le déroulement, voire l'existence même de l'événement ; 4) la volonté de défendre face à d'autres publics les valeurs incarnées par l'événement. » (Dayan, 2000 : 442)*

Dans le cadre d'activités par essence collectives telles que le spectacle vivant, les interactions entre individus et le sentiment d'appartenance peuvent sembler plus immédiats. Ils n'en sont pas pour autant automatiques. De plus, l'existence de demande vis-à-vis des émetteurs ou diffuseurs et d'un discours opposé à celui d'autres publics ne sont pas non plus spontanés. Ainsi, la transformation des audiences en publics porteurs d'interactions semble être un processus complexe dont la compréhension et éventuellement l'accompagnement pourraient aider les organisations culturelles à mieux faire coïncider leur offre avec les caractéristiques d'une demande formée de différents publics.

Et ce d'autant plus que ces derniers sont susceptibles de transformer la première, comme le montrent les exemples cités par Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 68-69) : ascension de la classe bourgeoise et succès de la photographie (Freund, 1974), montée du nazisme et cinéma expressionniste allemand (Kracauer, 1973), développement de la culture « yuppie » aux Etats-Unis et émergence de téléfilms qui narrent des « drames traumatiques » (« *une tragédie survient à laquelle les administrations sont incapables de faire face. Il faut des citoyens énergiques qui se mobilisent et résistent à l'adversité et au malheur.* ») (Feuer, 1995). Ces exemples marquent l'établissement d'une « *interaction entre l'histoire et la mentalité d'une communauté et les produits culturels particuliers qui sont nés en même temps qu'elle. [...] Entre le produit et la communauté concernée, un jeu de diffractions successives influence le devenir de la seconde et l'interprétation du premier, au point de se répandre et de modifier le regard de publics plus étendus.* » Jean-Pierre Esquenazi affirme que « *d'autres exemples récents confirment l'intérêt de cette direction de recherche. Dans une étude à l'esprit très proche de celui de Feuer, le chercheur Jostein Gripsrud (1995) a tenté d'expliquer le succès de la série Dynasty en Norvège par un changement global de la mentalité du pays, passant d'un puritanisme hautain à des valeurs plus libérales. Pour rester dans le domaine de l'audiovisuel, l'étude de l'emprise d'un public parisien sur le cinéma Novo brésilien (Figueirôa Ferreira, 2000), celle de l'influence du public américain cultivé sur le cinéma de François Truffaut (Alfonsi, 2000) ou celle de l'appropriation par les étudiants d'une grande école parisienne d'une série populaire (Pasquier, 1999) ont montré comment des publics singuliers pouvaient produire des lectures remarquables et parfois agir sur la production.* »

Dans ces différents cas, il semble que ce ne sont pas tant les demandes directes auprès des émetteurs et diffuseurs que la visibilité d'une réception spécifique qui a initié une évolution de l'offre. De fait, ces demandes sont, d'après les sociologues, majoritairement ignorées :

*« De ces amas de messages [courrier de lecteurs, auditeurs, spectateurs] en souffrance, une conclusion se dégage : "Ils n'ont servi à rien. Quelques lettres ont été lues et commentées au micro pour donner le sentiment qu'on les prenait au sérieux, mais le courrier n'a jamais été systématiquement dépouillé et on n'en a tenu aucun compte." Les analyses de Chalvon-Demersay (1998), tout comme celles de Sorlin (1992), démontrent la profonde indifférence des institutions médiatiques vis-à-vis de spectateurs qui soient socialisés, dotés de parole, susceptibles de manifester des goûts ou des appartenances. Que les spectateurs puissent former des publics semble n'intéresser personne. » (Dayan, 2000 : 435)*

L'influence des publics sur l'évolution de l'offre semble dès lors opérer plutôt par le biais d'une révélation d'une image potentielle de cette dernière dans l'opinion publique :

*« Pour les études qui se focalisent sur des publics, il ne s'agit plus en effet de privilégier la "restitution" (bonne ou mauvais, homogène ou diversifiée) du texte des émissions ; de contrôler la "régurgitation" qui peut en être faite. Il s'agit, au contraire, d'aborder la question de la formation du sens commun ou celle de l'émergence d'une opinion publique. Au cœur du processus étudié, le public est placé en position d'acteur.*

*[...] Envisagé sous cet angle, un public ne se constitue pas autour d'un médium (ou d'un texte), mais à propos d'un problème et vis-à-vis d'autres publics, avérés ou potentiels, majoritaires ou minoritaires. Les publics ont une sociabilité (interne) et une performance (externe). Cette performance consiste à prendre parti, publiquement en référence à un agenda. Ce qui est alors en jeu est un processus de formation de l'opinion publique, processus qui fait intervenir des publics différenciés » (Dayan, 2000 : 446)*

Les travaux de Gabriel Tarde, repris par Elihu Katz (1992), s'attachent à comprendre la formation de l'opinion publique et le rôle qu'y jouent les médias. Les auteurs considèrent que ces derniers transmettent avant tout une influence plutôt que de l'information. Cette influence porte sur le contenu de la conversation politique qui a lieu dans « les cafés, les salons et les boutiques » (Katz, 1992 : 268) et qui détermine l'opinion publique, elle-même à l'origine de l'action sociale (au sens de collective). Les interactions des individus centrées sur les messages émis par les médias déterminent l'interprétation qui en est faite et qui construit l'opinion puis l'action publiques. Si nous essayons de transposer ce raisonnement à l'échelle d'une organisation culturelle, la programmation, en suscitant des conversations, des échanges, des interactions, permet l'émergence d'une vision commune (dont chaque individu pris isolément est plus ou moins distant mais qui constitue un repère) qui détermine les actions à venir



comme, par exemple, la programmation future. Dans ce contexte, le diffuseur n'est pas tant garant du bon goût, de la qualité des œuvres et de la justesse de leur interprétation, qu'offreur de supports autour desquels les échanges se construisent : l'interprétation est laissée aux publics, même lorsque cela est considéré comme regrettable<sup>6</sup>. La connaissance et la prise en compte de cette interprétation permettent potentiellement de faire évoluer l'offre vers une meilleure adéquation avec la demande.

Pour des organisations culturelles hors médias de masse, cette adéquation peut signifier une correspondance entre leur offre et les agendas de discussions qu'elles sont trop petites pour déterminer et peuvent par conséquent au mieux suivre. Outre cela, une prise en compte de l'interprétation des publics correspond à l'idée de considérer d'éventuels détournements.

La compréhension de la formation de l'opinion publique, et la prise en compte de l'influence de certains publics semble centrée avant tout sur leur performance, que Daniel Dayan a qualifiée d'externe. En observant leurs sociabilités, qualifiées d'internes, Dominique Cardon et Fabien Granjon réussissent à mieux saisir un autre aspect des interactions, ce que les individus font aux groupes à travers notamment des processus de prescription<sup>7</sup> :

*« La démarche ethnographique développée par la sociologie de la réception télévisuelle a [...] su montrer comment les industries culturelles imposaient leur agenda aux discussions quotidiennes et participaient à la confection et à l'entretien des échanges sociaux (Boullier, 1987 ; Pasquier, 1999 ; Cardon, Heurtin, Martin, et al., 1999). Tout en ne s'y réduisant pas, et de façon différente selon les groupes sociaux, de nombreuses relations sociales se construisent autour des activités culturelles et de loisir, soit parce qu'elles sont effectivement réalisées en commun, soit parce qu'elles nourrissent les conversations ou sont l'objet de goûts partagés, soit encore parce qu'elles donnent lieu à des échanges d'objets (livres, magazines, CD, cassettes audio ou vidéo, etc.) » (Cardon et Granjon, 2003)*

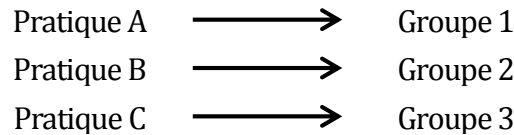
---

<sup>6</sup> Katz rappelle en note 9 p.272 que : « *Tarde oppose à l'opinion la "Tradition, extrait condensé et accumulé de ce qui fut l'opinion des morts", et la "Raison" des experts, qui dans le meilleur des mondes deviendrait "l'opinion de demain et la tradition d'après-demain". Tarde craint, cependant, que l'opinion menace trop souvent la tradition et la raison.* »

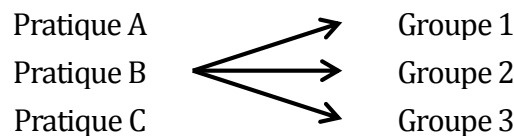
<sup>7</sup> Notons cependant que les auteurs mettent en garde quant à leurs résultats : « *Ces éléments mettant en relation pratiques culturelles et organisation des réseaux de sociabilités juvéniles, rappelons-le, ne sont que des hypothèses de travail qui nous guident dans le déroulement de la deuxième vague d'enquête.* » (p.105)

Les auteurs (Cardon et Granjon, 2003 : 102) identifient trois configurations différentes de sociabilité prescriptive autour des pratiques culturelles :

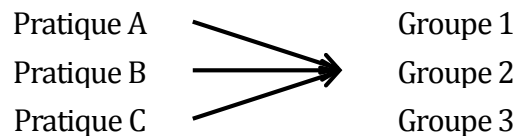
- La spécialisation, lorsqu'« un type spécifique de pratiques est réservé de façon (quasi) exclusive à un type de réseau de relation »



- La distribution, lorsqu'« un type de pratiques culturelles est partagé (soit sous forme d'activités communes, de discussion et/ou d'échanges matériels) avec plusieurs cercles du réseau relationnel »



- La polarisation lorsque « plusieurs types de pratiques culturelles différentes sont conduites avec un même réseau de relations »



L'analyse plus approfondie de ces trois types de sociabilités culturelles permet d'envisager des pistes d'adaptation de l'offre. Par exemple, il semble que les réseaux configurés en spécialisation soient les plus actifs en termes de demandes aux émetteurs et diffuseurs :

*« Les pratiques au fondement d'une spécialisation relationnelle font l'objet d'investissements qui mobilisent des collectifs d'amateurs souvent particulièrement actifs. Loin de la figure du consommateur culturel, ces amateurs font montre d'une implication active dans la pratique et la production de discours sur leurs activités. Cet engagement contribue à la définition de l'identité sociale des personnes et à la reconnaissance de leur pratique par leurs proches. »*

Il pourrait donc être particulièrement intéressant pour une organisation d'étudier spécifiquement leur réception de son offre pour anticiper d'éventuels détournements susceptibles d'être « récupérés ». Encore faut-il pouvoir identifier les différents types de réseaux parmi les publics de l'organisation. Une offre spécifique à chacun, correspondant à leurs fonctionnements différents, peut être un moyen d'y parvenir, en plus de répondre plus

précisément à leurs attentes. Les analyses de Dominique Cardon et Fabien Granjon sont éclairantes en la matière :

*« En se spécialisant, les pratiques [d'un individu] exercent un effet sélectif de plus en plus fort sur les interlocuteurs possibles. Les opportunités de contact se raréfient à mesure de la spécialisation des informations, des compétences et des apprentissages nécessaires à l'accomplissement de l'activité. C'est sans doute pourquoi la fréquentation des communautés d'intérêt virtuelles semble beaucoup plus développée dans la dynamique de spécialisation que pour les deux autres dynamiques. Lorsque l'on ne trouve pas ou plus d'interlocuteur à proximité, les échanges sur Internet constituent alors une ressource essentielle pour construire des espaces de communication sur des domaines spécialisés. [...] Les internautes amateurs (fans, experts, critiques, etc.) qui se retrouvent dans des espaces virtuels dédiés constituent une espèce de capital social labile que l'on mobilise ponctuellement pour bénéficier par exemple de contenus spécifiques qui, par ailleurs, peuvent alimenter les contacts spécialisés dans d'autres mondes sociaux. [...] [Les membres des cercles spécialisés] ne se rencontrent pas dans d'autres lieux et leurs conversations sont orientées par leur activité commune. Les groupes se constituent sur le modèle du club d'amateurs, du groupe de fans ou de la communauté de conviction (Le Guern, 2002) » (Cardon et Granjon, 2003 : 103)*

Ainsi, les personnes aux sociabilités culturelles spécialisées sont susceptibles de valoriser l'accès à un groupe d'amateurs de leur niveau. Une organisation culturelle peut espérer constituer un des lieux de rencontre d'un tel groupe, en proposant par exemple des séances à thème (telles que l'absurde séance du cinéma le Katorza à Nantes qui propose chaque quinzaine un film considéré comme alternatif), ou des « apéro philo » (comme le fait le Théâtre de la Cité Internationale à Paris).

En ce qui concerne la configuration de distribution, Dominique Cardon et Fabien Granjon affirment que *« dans [cette dynamique], l'identification des personnes qui participent des différents cercles sur lesquels sont distribuées la ou les activités culturelles prisées se fait rarement par leurs pratiques ou leurs goûts. C'est donc plutôt la consommation culturelle standard qui domine ici, les individus montrant principalement un intérêt pour des pratiques assez balisées que l'on peut facilement consommer dans l'espace domestique. »* (Cardon et Granjon, 2003 : 105). Si les activités domestiques ne correspondent pas à celles des organisations culturelles publiques hors médias, il est tout de même possible de proposer une offre balisée qui facilite la pratique collective, avec par exemple des billets et abonnements réservés aux « groupes d'amis » (comme le fait le théâtre de Chaillot (Pasquier, 2012)) ou des parcours thématiques dont le contenu sera étudié spécifiquement.

Cette dernière proposition peut également correspondre à la dynamique de polarisation, dans laquelle « *l'approfondissement de la pratique [n'est] pas individuel mais plutôt collectif. C'est l'ensemble du clan qui se socialise, accumule des connaissances et développe des compétences.* » (Cardon et Granjon, 2003 : 105) Dans une configuration de polarisation, de tels parcours peuvent être proposés de façon transversale par plusieurs organisations liées à des disciplines artistiques différentes.

\*\*\*

Comme les travaux centrés sur les activités individuelles de réception, ceux qui étudient leur inscription au sein de groupes sociaux éclairent la façon dont les organisations culturelles peuvent adapter leur offre. Il s'agira cette fois de : préciser les caractéristiques permettant de définir les différents groupes sociaux considérés (par exemple pour généraliser des horizons d'attentes observés sur une partie des publics ou pour transposer aux publics d'une organisation particulière les résultats des recherches); envisager l'intérêt d'une réplique locale des protocoles de recherche; accompagner la formation de publics actifs et celle d'une opinion publique (susceptible d'exister sous une forme réduite à l'échelle des publics d'une seule organisation); prendre en compte cette opinion lors de la construction de l'offre; identifier les différents réseaux de sociabilité et de prescription grâce à des offres ciblées et comprendre leurs réceptions.

Autant d'actions qui marquent une forme de réactivité de l'organisation aux caractéristiques de ses publics, effectifs ou souhaités, mettant ainsi en jeu une forme indirecte de participation. Dans son prolongement, il s'agira de questionner les modalités d'une participation plus immédiate.

## **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 1**

Les travaux de sociologie des publics présentés dans ce chapitre nous permettent d'identifier les éléments de connaissance des publics sur lesquels les organisations culturelles peuvent particulièrement centrer leur attention pour adapter différentes dimensions de leur offre.

**a. Une demande plurielle...**

La connaissance des activités des publics par les sciences sociales met en avant leur pluralité et des façons de l'appréhender :

- Par une connaissance de leurs caractéristiques : classes sociales d'appartenance, niveaux d'étude, genres, âges, origines ethniques ;
- Par l'identification des groupes sociaux dont ils se revendiquent et de leurs modes de sociabilités culturelles (spécialisation, distribution ou polarisation) ;
- Par l'identification de publics constitués, susceptible de devenir des interlocuteurs directs des organisations.

Ces éléments d'identification de différents publics sont à lier ensuite à leurs caractéristiques en matière de réception : perceptions des domaines artistiques, horizons d'attentes, processus d'appropriation et de formation du goût, indicateurs décontextualisés ou inconscients de réception des œuvres (par exemple le temps passé devant des tableaux), hiérarchie des préférences et mode de décodage des œuvres (dominant, négocié ou oppositionnel).

Cette liaison peut s'établir soit par transposition des résultats des études de sciences sociales (après identification des types de propositions culturelles et des profils des publics à considérer), soit par duplication des protocoles d'étude. Dans les deux cas, le développement de dispositifs de connaissance des publics semble fondamental.

A partir de cette connaissance des publics, l'offre dispose de leviers d'adaptation sur différentes facettes.

**b. ... Dont la connaissance permet une adaptation de l'offre**

Une connaissance des publics sur les éléments identifiés ci-dessus peut permettre aux OPPDC d'adapter leurs propositions en développant notamment, en fonction des publics cibles :

- Une communication qui tienne compte des horizons d'attentes et des éléments de marquage identifiés, ainsi que des marges d'appropriation adéquates ;
- Une médiation qui facilite des liens communautaires, des rituels pouvant servir de points de repères sans être excluant pour les novices, et qui propose des actions de

formation ainsi que des avantages ludiques et des outils didactiques pour les publics recherchant respectivement une expérience hédoniste ou une stimulation cognitive ;

- Une programmation qui permette des rencontres hors-les-murs et un mélange des genres ;
- Un espace de diffusion qui soit appropriable.

Ainsi plusieurs facettes de l'offre sont susceptibles de s'adapter en écho aux connaissances acquises sur la demande. Cette adaptation se fait à partir d'une participation présentielle (observation des modalités de réception) ou expressive (enquêtes et consultations) des publics et son ampleur est laissée à la discrétion de l'organisation. Elle marque une première possibilité d'atténuation d'une logique d'offre purement autonome.

\*\*\*

Des études de la réception des médias à celles des dynamiques de sociabilité et prescription, le panorama qui se dessine à l'issue de ce premier chapitre est celui d'une reconnaissance que les individus sont actifs face aux messages qu'ils reçoivent. Cette activité passe par une sélection et une définition de leurs pratiques en fonction de leurs représentations et de leurs horizons d'attente ; par des opérations d'appropriation et d'autres de formation du goût qui contribuent, avec la prescription initiale, à construire une carrière de spectateur ; par des actes d'interprétation en partie déterminés par les groupes sociaux d'appartenance et les publics imaginés ; par des interactions qui contribuent aux sociabilités de prescription, à la formation de l'opinion publique et à celles de publics éventuellement en mesure de faire évoluer l'offre.

Pour tenir compte de cette activité et adapter leur offre aux caractéristiques de la demande, les organisations de diffusion culturelle peuvent prendre plusieurs mesures quant à leur communication, médiation ou programmation : mettre en avant des éléments spécifiques correspondant aux horizons d'attente de publics cibles, développer une marge d'autonomie des publics par exemple dans l'espace ou dans l'attribution de sens, tenir compte de l'agenda conversationnel et des détournements éventuels de leurs propositions, soigner les dispositifs et conditions de dégustation de leur programmation, faciliter la rencontre de communautés d'amateurs, proposer des exercices de formation du corps à la sensibilité, adapter leur offre aux différents profils de prescription et sociabilité,...

Les capacités d'une organisation à adapter son offre aux caractéristiques de ses publics dépendent immédiatement de la connaissance qu'elle en a. En la matière une double démarche semble possible pour appréhender ou anticiper les réceptions : étudier les caractéristiques des publics et en déduire, grâce aux connaissances sociologiques, le type de réception probable et/ou observer la réception en l'état pour en déduire des profils de publics, chacune de ces démarches étant dépendante de l'information et des moyens disponibles. Dans les deux cas, une connaissance des publics est construite à partir de leur participation présente ou expressive, qui s'inscrit au cœur même de leurs activités de réception ou dans leur prolongement réflexif, et peut ensuite être prise en compte dans la construction d'une offre spécifique.

Ainsi l'autonomie de l'offre associée aux représentations courantes en marketing culturelle est partiellement questionnée dans la mesure où une influence de la demande apparaît possible. Cependant l'organisation reste maîtresse de la mesure de cette influence, ce qui n'est plus le cas dans la mise en œuvre d'une participation décisionnelle des publics. La perspective d'une telle participation questionne les principes mêmes de l'action culturelle telle qu'elle s'est développée en France depuis la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959. Comprendre ce questionnement est l'objet du deuxième chapitre de cette thèse.

## **CHAPITRE 2 : DIFFERENTES MODALITES DU RAPPORT OFFRE-DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE SELON LA DOCTRINE POLITIQUE ET L'ACCEPTION DE LA CULTURE PREPONDERANTES**

Le Chapitre 1 a permis de mieux comprendre le contexte de la participation des publics aux OPPDC en l'inscrivant au sein et dans le prolongement de la réception des œuvres. Nous avons ainsi vu que dans ce cadre, sa mobilisation sous les formes présenteielle et expressive peut alimenter un rapport d'offre à l'écoute d'une demande à laquelle elle s'adapte dans une certaine mesure. L'analyse des doctrines de politique culturelle permet de compléter cette identification des rapports offre-demande possibles.

La politique culturelle en France est fondée autour de la notion de démocratisation culturelle telle qu'André Malraux l'a définie pendant les premières années de son ministère au début des années 1960. D'abord inscrit dans une certaine cohérence avec l'éducation populaire, Malraux s'en distingue très rapidement avec un rejet complet de toute forme de pédagogie et d'amateurisme (Urfalino, 2011) au profit de l'idée d'une révélation d'œuvres à portée universelle<sup>8</sup>, qui fait du public un récepteur relativement passif. Il n'est dès lors pas étonnant que ce soit sur des valeurs proches de celles de l'éducation populaire que se fondent les critiques et les alternatives de la démocratisation culturelle, qui mettent en avant les activités de choix et de jugement critique des publics.

La première partie de ce chapitre présente les missions de l'action culturelle dans un contexte de démocratisation. La seconde partie présente les alternatives à cette doctrine.

### **A. DEMOCRATISATION CULTURELLE : LE PUBLIC COMME MAILLON ULTIME D'UNE CHAINE DE DIFFUSION**

Si l'optique première de la démocratisation culturelle telle que pensée par André Malraux est la diffusion des œuvres auprès d'un public le plus large possible, la remise en question de l'idée

---

<sup>8</sup> Cette universalité supposée des œuvres contient l'idée que leur réception est unifiée, quel que soit l'individu considéré. Dans cette optique nous emploierons le singulier pour qualifier le public dans un contexte de démocratisation culturelle alors que lorsque nous y faisons allusion par ailleurs nous employons le pluriel, en cohérence avec les conclusions du Chapitre 1.



d'un choc électif menant à une révélation lors de la rencontre amène les tenants de cette doctrine à prendre en compte les enjeux de médiation. Cela conduit à accompagner l'activité d'appropriation des œuvres sans pour autant modifier fondamentalement la posture relativement passive attribuée au public ni la direction descendante des actions menées.

Nous présentons dans un premier point les missions premières du ministère et l'hypothèse de révélation qui les sous-tend puis nous évoquons dans un second point les remises en question de cette hypothèse et dans un troisième la réponse qui y est apportée avec les actions de médiation.

**a. Création et diffusion : deux missions fondamentales portées par l'exigence artistique et l'hypothèse de révélation des œuvres**

*« Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. » (De Gaulle, 1959)*

Cette formulation officielle des missions du ministère des Affaires Culturelles laisse voir les deux objectifs principaux de la politique souhaitée (Moulin, 1992 ; Greffe et Pflieger, 2009 ; Urfalino, 2011) : soutien à la création et à la conservation du patrimoine d'une part, souci du public d'autre part, par l'accessibilité et par l'élargissement de la fréquentation des œuvres consacrées.

Ces objectifs défendus par André Malraux constituent la base de ce qu'on appelle aujourd'hui démocratisation culturelle, bien que l'expression ait pu porter d'autres sens (Chapin, 2012) et bien que le ministre ne l'ait jamais utilisée (Moulinier, 2011). Une vision spécifique de l'accès à la culture et des façons de le développer y est associée : pour André Malraux, *« l'accès à la culture passe par la présence directe, véritable révélation et communion de l'œuvre d'art et du public »* (Poirrier, 2000 : 75 ; cité par Moulinier, 2011 : 3), qui met en jeu les *« sentiments et le partage d'expériences humaines universelles, comme l'amour et la mort, que l'œuvre exprime et que les hommes retrouvent en eux par sa révélation. »* (Urfalino, 2011 : 49). Cette révélation de l'œuvre provoquée par la mise en présence rend toute action d'éducation inutile, voire néfaste, et écarte les préoccupations autour des pratiques de création en amateur :

*« Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué la Neuvième Symphonie. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie*

*parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fut-il quasi illettré, mais qui aime une femme entend un jour: "Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors il sache ce que c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. » (Malraux, 1966)*

*« La démocratisation culturelle passait, selon le nouveau ministère, non pas par une éducation spécifiquement culturelle ou par l'apprentissage des pratiques artistiques, mais par une mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre. La notion d'accès à la culture rejetait donc toute idée de médiation ou de pédagogie. » (Urfalino, 2011 : 36)*

Cette idée de révélation, ou de « choc électif » (Urfalino, 2011 ; Greffe et Pflieger, 2009 ; Donnat, 2000) permet aux premiers administrateurs du Ministère de considérer l'objectif d'élargissement des publics, de développement de la demande, comme indissociablement lié à celui de soutien à la création, dont l'exigence première reste de « garantir la qualité de l'œuvre ou de l'artiste (sélectionner l'offre) » (Urfalino, 2011 : 139) :

*« Cette recherche [“du point d'équilibre entre les missions relatives à l'offre culturelle et celles relatives à l'élargissement des publics”], qui est au cœur de la politique culturelle depuis les origines, a toujours été pensée comme une utopie raisonnable pour une raison simple : dans l'esprit de la plupart des acteurs culturels, le fait de construire des équipements ou d'aider des artistes a toujours été vu aussi comme une manière de “produire” une demande ; beaucoup sont intimement persuadés, même s'ils savent depuis longtemps qu'il ne suffit pas de créer un théâtre dans une ville de province ou de proposer des billets à un prix modéré pour attirer spontanément un nouveau public, que le soutien à la création ou la mise en valeur du patrimoine constitue “en soi” une manière de travailler à l'élargissement des publics. » (Donnat, 2000 : 37)*

Dans cette optique, la mission principale des acteurs culturels est de sélectionner les œuvres correspondaativnt aux critères d'exigence artistique pour ensuite organiser la rencontre avec les publics. C'est à eux que revient, de façon centralisée, la responsabilité de légitimation et de diffusion du patrimoine culturel :

*« In [the case of aesthetics as opposed to beauty], there are objective, universal norms present in the work of art, which give it its value. Democratization would seek to disseminate these norms or create a universal canon. » (Evrard, 1997 : 168)*

*« L'expérience esthétique est envisagée à travers la confrontation à l'œuvre. Cette conception a pour premier effet de circonscrire les politiques culturelles autour des formes déjà reconnues par les institutions et à maintenir les échelles normatives de valeur. En outre, les politiques*

*culturelles demeurent enfermées dans un point de vue sur l'art très discutable : la réduction du jugement esthétique au jugement de goût sur les œuvres, l'illusion de la dimension universelle de l'exercice de cette faculté. De ce fait, la mise en œuvre de la politique culturelle se déploie à partir de la consultation des artistes ou des professionnels, mais guère des aspirations des citoyens. » (Grefte et Pflieger, 2009 : 129)*

*« Bien que les moyens d'intervention varient passablement d'un pays à l'autre, l'action culturelle publique menée en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord dans la perspective de la démocratisation a tendance à être centralisée. Les secteurs d'intervention, les objectifs visés, l'attribution du financement, les normes de qualité, les modes de sélection et les stratégies de promotion sont déterminés par des groupes restreints de professionnels et d'experts. L'organisation est disciplinaire et la diffusion passe par les canaux traditionnels grâce à des équipements de plus en plus spécialisés et sophistiqués. » (Santerre, 2000 : 49)*

Cette centralité des experts correspond au fonctionnement actuel du ministère de la Culture et de la Communication quant à sa politique de soutien à la création :

*« Les décisions prises officiellement par le ministère concernant l'allocation de subventions publiques, la protection du patrimoine, le recrutement de spécialistes de la culture sont censées dépendre des avis de commissions consultatives comprenant des personnalités indépendantes reconnues dans leurs domaines respectifs. » (Grefte et Pflieger, 2009 : 43)*

La démocratisation, entendue comme un processus centralisé de diffusion auprès du peuple d'œuvres légitimées par les élites culturelles, continue à sous-tendre l'action ministérielle, centre nerveux de l'ensemble des politiques culturelles françaises, qui influence fortement les initiatives des collectivités locales (Grefte et Pflieger, 2009 : 54 et 62). Pourtant, des critiques et constats de ses limites l'accompagnent dès la création du ministère. Ils mettent en avant l'ineffectivité de l'hypothèse de révélation (qualifiée de mythe par Olivier Donnat (2000 : 39, 2008 : 60) et de modèle miraculeux par Emmanuel Pedler (1994 : 87)) et les tensions qui en découlent entre les deux objectifs de création et de diffusion d'une part, entre les différentes facettes de l'objectif de diffusion d'autre part.

#### **b. Tensions inhérentes à la démocratisation par la révélation**

La politique d'André Malraux rencontre rapidement des critiques, qui se cristallisent particulièrement en 1968. Le 25 mai, des directeurs de maisons de la culture, de centres dramatiques et de troupes permanentes, chevilles ouvrières de la démocratisation culturelle, signent une déclaration dans laquelle ils affirment que cette politique (« leur attitude ») a en fait

accentué une fracture culturelle entre ceux qui sont des publics actuels ou potentiels (faciles à conquérir par des actions de tarification ou de communication) et ceux qui ne le seront jamais car la forme que prend le phénomène culturel dans la quasi-totalité des cas ne leur convient pas :

*« Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise. » (Déclaration de Villeurbanne, citée par Urfalino, 2011 : 241)*

Leurs préoccupations reflètent un questionnement partagé :

*« Les principales orientations de la politique culturelle de Malraux subissent [autour de 1968] la contestation de jeunes artistes qui souhaitent rénover l'action culturelle par des expériences de participation du public, en traitant de questions où l'art peut et doit s'engager socialement et politiquement au plus près de la vie quotidienne. Cette remise en cause esthétique et politique de la politique de démocratisation s'effectue autour de la dénonciation de la "culture bourgeoise". [...] »*

*La querelle du "non-public" exprime ce malaise et concentre les protestations : il s'agit de montrer que la politique culturelle n'a pas réussi à atteindre les publics qu'elle visait à l'origine mais qu'elle est au contraire confisquée par un public traditionnel qui empêche le libre accès des institutions culturelles à des couches nouvelles.» (Saez, 2001 : 203)*

Suite à la déclaration de Villeurbanne et à l'aune des statistiques de fréquentation des institutions culturelles<sup>9</sup>, ce sont la faisabilité et la validité du « *credo du progressisme culturel* » auquel le Ministère adhère qui est mis à mal. Philippe Urfalino (2011 : 242) le résume en trois points :

*« 1) le souci de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture ;*

---

<sup>9</sup> Philippe Urfalino indique que « des statistiques et des études qualitatives des publics des théâtres et des maisons de la culture étaient disponibles dès 1964 et [que] les représentations comme les pratiques des ouvriers en matière culturelle avaient été finement analysées. » (p.259-260). Il mentionne en note de bas de page R. Kaes et J. Larue sur le théâtre et les ouvriers, M. et R. Fichelet sur le public du théâtre de l'Est parisien et de la maison de la culture de Caen, S. de Schonen sur le public de la maison de la culture de Bourges.

L'écart temporel entre la publication de ces travaux et celle de la déclaration de Villeurbanne l'amène à affirmer que « [...] la récusation prononcée en mai 1968 fut davantage la marque de l'épuisement progressif d'une exigence, celle d'un public nouveau, et la légitimation d'une nouvelle, celle de la création, que le fulgurant dévoilement d'une illusion. » (p.264).

2) la confiance en l'universalité et la validité intrinsèque de la culture qui doit être partagée ;

3) la croyance en la possibilité de progresser vers une démocratisation culturelle indépendamment de la lutte politique, c'est-à-dire la croyance en une autonomie relative du secteur culturel vis-à-vis de la politique. »

Il explique ensuite qu'il découle de cette remise en cause une reconnaissance de tensions entre les deux objectifs de création et de diffusion jusqu'alors considérés comme indissociables :

*« Dès lors, la politique culturelle connut une tension entre l'exigence de toucher, d'une manière ou d'une autre, le plus large public et celle de soutenir la création artistique. [...] Alors qu'on avait cru pouvoir les poursuivre conjointement, les observateurs, comme certains de leurs protagonistes, virent la politique culturelle traversée par un choix dont les alternatives étaient devenues difficilement conciliables : favoriser la vie artistique ou bien démocratiser la culture. » (Urfalino, 2011 : 244)*

*« On en vint même éventuellement à [estimer la politique de démocratisation culturelle] nocive ou condamnable. Nocive quand il fut affirmé qu'elle risquait d'accroître les inégalités qu'elle voulait dissiper ; condamnable quand on devina derrière le souci égalitaire de ses militants l'imposition d'une culture particulière prétendant être universelle et la légitimation de leur propre rôle et privilège culturel. » (Urfalino, 2011 : 243)*

L'accroissement des inégalités que mentionne Philippe Urfalino correspond à la possibilité d'un effet d'aubaine dénoncé par Olivier Donnat et Sylvie Octobre (Donnat, 2000 ; Donnat et Octobre, 2001 ; Donnat, 2008), par lequel la politique culturelle, notamment tarifaire, conduit des personnes qui auraient développé leur pratique même sans elle à le faire à moindre coût :

*« Lorsque les effets d'aubaine sont supérieurs aux effets d'attraction de publics nouveaux, la subvention paraît antiredistributive : c'est tout le débat qui a entouré la mise en œuvre de la récente mesure dite "de démocratisation" dans les théâtres nationaux (tarif unique de 50 francs les jeudis) mesure non discriminatoire, puis qu'ouverte à tous de la même manière. Le principe d'égalité qui a présidé à la conception de la mesure se trouve en contradiction avec l'objectif d'équité par ailleurs à l'œuvre dans le système des discriminations tarifaires positives. » (Donnat et Octobre, 2001 : 137)*

Cet effet d'aubaine limite les portées des politiques de démocratisation culturelle et l'atteinte de leurs objectifs de diffusion à toute la population :

*« Les analyses sociologiques<sup>10</sup> ont fait ressortir le décalage entre la générosité des objectifs et la médiocrité des effets d'une politique de démocratisation culturelle fondée sur l'hypothèse du diffusionisme et du miracle de la rencontre avec l'art. Ces travaux, désormais classiques, constatent que la progression du public ne s'effectue guère qu'en puisant dans la réserve des classes moyennes : le nombre des pratiquants culturels issus de ces classes augmente et la consommation artistique de leurs fractions les plus pratiquantes s'intensifie. » (Moulin, 1992 : 91)*

Ces limites de la démocratisation culturelle permettent de mesurer l'existence de différentes facettes de la démocratisation culturelle et amènent Olivier Donnat à préconiser l'abandon du terme :

*« Renoncer à ce terme qui a trop servi permettrait d'abord d'éviter les amalgames et les confusions coupables : l'augmentation de la fréquentation des équipements, la conquête de nouveaux publics et la fidélisation des publics en place par exemple ne sont pas des objectifs équivalents ou complémentaires, mais différents ; ils demandent par conséquent à être explicitement distingués et réclament la mise en œuvre de stratégies spécifiques. Abandonner le terme de "démocratisation" au profit d'objectifs plus précis peut par conséquent aider à séparer les finalités relatives à l'offre culturelle et celles relatives au public. » (Donnat, 2008 : 58-59)*

Avec la distinction entre « finalités relatives à l'offre culturelle et celles relatives au public », nous retrouvons la reconnaissance des tensions qui existent entre politique de l'offre et politique de la demande. Dans les années 1970, face à ces considérations, les points de vue divergent quant aux mesures à prendre. Si certains artistes, et notamment la génération des directeurs de troupe signataires de la déclaration de Villeurbanne, souhaitent s'affranchir de la « charge d'acclimatation du public » au profit de l'autonomie de la création et de la reconnaissance du statut de créateur (Urfalino, 2011 : 265-266 ; Saez, 2001 : 203), d'autres acteurs des politiques

---

<sup>10</sup> Raymonde Moulin cite :

BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 670 p.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, 1966, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIMAGGIO Paul et USEEM Michael, 1983, « Cultural Democracy in a Period of Cultural Expansion: The Social Composition of Arts Audiences in the United States » dans Jack B. Kamerman et Rosanne Martorella (éds.), *Performers and Performances: the social organization of artistic work*, s.l., p. 199-225.

culturelles sollicitent plutôt une évolution de la politique menée. Cette évolution donnera lieu à la mise en œuvre d'une doctrine de développement culturel que nous présentons plus en détail page 71, dans le deuxième point de la seconde partie de ce chapitre. Elle conduira également à un renoncement au moins partiel à l'hypothèse de révélation, au profit d'actions de médiation.

### c. De la révélation à la médiation

L'hypothèse de révélation cède la place, dès le début des années 1970 à une ambition de médiation :

*« Alors que le IV<sup>e</sup> Plan [1961-1965] avait préconisé la multiplication des grandes maisons de la culture, que le Ve Plan [1966-1970] avait privilégié les équipements modestes, mobiles, polyvalents, adaptés à une gestion communautaire, le VI<sup>e</sup> Plan [1971-1975] a plutôt voulu mettre en évidence, par-delà les institutions, le rôle des médiateurs et animateurs. » (Wangermée et Gournay, 1988 ; cités par Moulinier, 2011 : 6)*

A travers cette orientation, c'est la dimension sociale voire psychosociale des pratiques culturelles qui est reconnue :

*« Le projet de "rendre la culture accessible" peut en effet être entendu dans le sens minimal d'une accessibilité d'ordre matériel mais aussi dans l'acceptation plus ambitieuse d'une accessibilité d'ordre social, voire psychosocial. La première veille à répartir équitablement les équipements sur le territoire, à favoriser l'accessibilité physique des personnes handicapées et à maintenir des tarifs "raisonnables". La deuxième agit sur les conditions mêmes de la production du "désir" de culture en s'attaquant aux causes de son inégale distribution » (Donnat et Octobre, 2001 : 19)*

Dès lors, le médiateur devient la cheville ouvrière de l'action menée sur ces « conditions mêmes de la production du "désir" de culture » :

*« Le médiateur culturel est alors censé assurer au plus grand nombre l'accès, aussi bien physique que social et intellectuel, à l'art, et faire se rencontrer une œuvre et son public. Il est l'intermédiaire entre deux espaces, celui de l'offre d'œuvres d'art et celui de la personne ou du groupe concerné. Il se fait alors l'interprète de l'art et des artistes, pour une meilleure compréhension de la part des spectateurs. » (Greffé et Pflieger, 2009 : 131)*

La médiation apparaît comme une réponse aux limites observées de la démocratisation culturelle et à la difficulté à concilier exigence artistique et adhésion large du public. Pour autant, elle ne change pas la logique de la démocratisation, qui reste un processus centralisé, descendant des élites vers le public :

*« Il n'est pourtant pas garanti que cette fonction de médiation échappe aux débats suscités par l'objectif de démocratisation. Il faut toujours conduire à l'admiration des chefs-d'œuvre de l'humanité, mais cette fois-ci en donnant la main. On renverse ce qui pouvait être vécu comme un sentiment d'indignité en intégrant l'art dans la culture, et la culture dans le loisir. On pourrait presque dire que les exclus sont réintégrés et les maîtres confirmés.*

*Cette critique de la médiation peut apparaître excessive. Cependant, elle témoigne de ce que la démocratisation reste bien un discours fondé sur l'accessibilité à des œuvres exceptionnelles, celles définies par une élite – pas nécessairement sociale ou économique –, mais relevant plutôt de ce que Arthur Danto a si bien qualifié de système de l'art. Ainsi, à travers ses remises en cause permanentes, les déceptions suscitées et les démentis statistiques [...], le système français ne change pas, voire, peut-être, ne veut pas changer. » (Grefte et Pflieger, 2009 : 132)*

Olivier Donnat constate lui aussi des limites aux changements du « système français », notamment en ce qui concerne l'abandon de l'hypothèse de révélation, qui reste selon lui limité :

*« Personne n'a en réalité totalement rompu avec le modèle initial de l'action culturelle, et l'hostilité manifestée à l'égard de ceux ou celles qui s'y sont risqués en dit long sur les résistances idéologiques qui empêchent aujourd'hui encore de s'affranchir des illusions qui étaient au fondement du projet de démocratisation. Il suffit d'analyser les discours autour des expériences de résidence d'artistes ou d'interventions en milieu scolaire pour se rendre compte que le mythe de la révélation perdure, même s'il prend désormais des formes plus diffuses qu'au temps de Malraux. » (Donnat, 2008 : 60)*

\*\*\*

Ces éléments de description de la doctrine de démocratisation culturelle nous permettent d'appréhender les représentations des publics qui y sont associées : l'hypothèse de révélation et le processus centralisé voire descendant de légitimation des œuvres vont de pair avec l'image d'un récepteur relativement passif, qui est assuré de trouver dans les lieux de culture des chefs d'œuvres identifiés par les représentants du Ministère. L'activité réduite qui lui revient, celle de venir se confronter aux œuvres, suffit à garantir leurs effets sensibles, les activités de choix et de jugement critique ne sont convoquées que dans une dimension d'adhésion à une culture considérée comme universelle. Le travail mené par les organisations culturelles l'est dès lors sur l'augmentation de l'offre et l'amélioration de son accessibilité, considérée dans une double dimension matérielle et sociale, cognitive. Cette dernière donne lieu à des actions de médiation dont l'objectif est de faire évoluer la demande pour qu'elle corresponde à l'offre.



Ces représentations et le fonctionnement liés à la doctrine de démocratisation culturelle font l'objet de critiques qui leur opposent des doctrines alternatives que nous allons maintenant présenter.

## **B. DES ORIGINES A LA REMISE EN CAUSE : EMANCIPATION ET RECONNAISSANCE DES PUBLICS**

Les critiques adressées à la démocratisation culturelle ravivent le souvenir des doctrines qu'elle a écartées au fil de son développement et favorise l'émergence de nouveaux discours sur l'action culturelle : éducation populaire, démocratie culturelle et citoyenneté culturelles sont mises en avant. Cette partie détaille successivement chacune de ces notions.

### **a. L'éducation populaire : la culture au centre d'un système de relations réciproques**

Héritière de la Révolution Française et profondément ancrée dans les ambitions républicaines, l'éducation populaire trouve son origine dans un discours prononcé par Condorcet devant l'assemblée constituante en 1792, où le terme apparaît pour la première fois.

Jean-Michel Leterrier (2001) nous indique qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle des corporations ouvrières étaient déjà porteuses de valeurs proches de celles de l'éducation populaire, telles que la solidarité ou la volonté d'instruire, et qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, trois courants alimentent le développement de l'éducation populaire : un courant laïque, un courant catholique social et un courant ouvrier.

- Le premier courant découle directement des idéaux républicains et des principes défendus par Condorcet, qui affirme que « *les progrès intellectuels et moraux de l'humanité ne peuvent être assurés sans une éducation bien orientée où l'instruction est accessible à tous et prise en charge par la République.* » (Leterrier, 2001 : 19) Cette prise en charge devant avoir lieu tout au long de la vie des citoyens.
- Le deuxième courant correspond aux tenants d'un catholicisme social, qui réagissent dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle aux conséquences de la révolution industrielle sur la classe ouvrière. Si une partie du mouvement conteste la République et a une approche plutôt paternaliste et philanthropique, une autre partie inscrit son action sociale dans un espace démocratique républicain. L'emblème de cette seconde tendance est le

journaliste Marc Sangnier, à l'origine du mouvement « le Sillon » (du nom de la revue où il travaille) qui « *organise sur tout le territoire des réunions alliant employés, ouvriers et étudiants pour que s'y développe un échange équitable.* » (Leterrier, 2001 : 21). Cette action s'inscrit dans l'idée d'un fait démocratique vers lequel l'histoire avance et qu'il faut soutenir en formant les citoyens à l'exercice du devoir que leur impose le pouvoir souverain. Cette formation se met en œuvre notamment par des cercles d'études, qui réunissent employés, ouvriers et étudiants dans une dynamique d'échanges où la parole de tous est reconnue par tous pour un apprentissage réciproque.

- Le troisième courant est celui du mouvement ouvrier et de la genèse du syndicalisme, liés à la révolution industrielle et héritiers des pratiques développées dans les ateliers avant l'apparition des usines : solidarité, mutualisme, enseignement réciproque. Il aboutira notamment à la fédération des bourses du travail en 1892, où naissent les universités du peuple et des missions d'éducation grâce à la présence de bibliothèques, d'ateliers divers (peinture, sculpture, couture,...) et de cours d'économie politique, de philosophie ou d'histoire. Cette fédération formerait presque un Etat dans l'Etat qui permette aux ouvriers d'être leurs propres intellectuels et qui allie culture, loisirs et éducation.

Ce dernier mouvement contribue à alimenter le développement du Front Populaire, par qui l'éducation populaire entrera en 1936 au gouvernement, lorsque Léo Lagrange devient le sous-secrétaire d'Etat des Loisirs et des Sports de Léon Blum. Pour lui « *l'Etat doit être un guide pour l'utilisation des loisirs et pour le développement, sur le plan individuel et sur le plan social, de la santé et de la culture.* » (Cité par Leterrier, 2001 : 26). Dans cette perspective, le gouvernement confie aux associations d'éducation populaire des missions d'intérêt général notamment en direction des jeunes (Saez, 2008 : 22).

A la Libération, l'éducation populaire est un des réseaux sur lesquels l'Etat peut s'appuyer pour reconstruire le pays, tant dans ses infrastructures que dans sa dynamique sociale. Le mouvement en tire alors un nouvel élan et trouve, selon Guy Saez (2008 : 22) son type-idéal :

*« l'éducation populaire est en son principe un "mouvement social". Elle se fonde sur un mythe originel, celui du "peuple" qu'il faut éclairer. Il ne s'agit pas essentiellement d'augmenter sa capacité de jouissance artistique ou, à l'inverse, de lui apporter des services sociaux, mais d'étendre la capacité d'action civique et d'émancipation collective des citoyens. Les savoirs, la culture, les arts sont désirables en tant qu'ils sont les moyens de cette émancipation. »*

La doctrine et l'action de l'éducation populaire recouvrent donc un domaine bien plus large que celui de la culture dans son acception réduite aux domaines artistiques. Cela peut expliquer qu'à la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959, celui de l'Education Nationale auquel elle était rattachée via le haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports ait bloqué un changement de tutelle (Tétard, 1996). Un autre facteur d'éloignement de l'éducation populaire et du ministère des Affaires Culturelles est l'essoufflement de l'élan de la Libération, avec l'industrialisation et l'urbanisation de la société. L'après-guerre est en effet marqué par l'apparition des « grands ensembles », où des groupes de population sont réunis, qu'il faut animer, divertir, éduquer et accompagner socialement pour compenser les effets des difficultés économiques, de la crise du logement et des restrictions alimentaires auxquelles s'ajoutent les tensions liées à la décolonisation (Campmas, 2008 : 25). Cette tâche revient aux réseaux « *de l'action sociale (aide au logement, assistance sociale et familiale, prise en charge des enfants...)* et [à] celui de l'éducation populaire (loisirs sportifs, éducatifs et culturels). » (Saez, 2008 : 23). Si cela lui permet de connaître une expansion historique de ses prérogatives et actions, cela accroît également la dépendance de l'éducation populaire aux autorités publiques et l'amène, face à l'ampleur et à la diversité des actions à mener, à « oublier » ses principes fondateurs :

*« Devant l'obligation de gérer des activités de plus en plus nombreuses pour des publics diversifiés, [ses] principes idéologiques initiaux se délitent peu à peu. [...] Les grandes fédérations d'éducation populaire sont de plus en plus assimilées à des prestataires de services, à des organismes gestionnaires dont la dynamique politique et culturelle semble s'être perdue. » (Saez, 2008 : 23)*

Ce mouvement de dépolitisation est accentué par une atténuation des préoccupations du mouvement envers l'instruction :

*« les mouvements d'éducation populaire ont alors obtenu [à la fin des années 40] satisfaction de leur revendication d'une instruction primaire et secondaire pour tous. Dès lors, leur action se déporte mécaniquement, se spécialise dans deux secteurs : la formation permanente et l'action culturelle. » (Mathieu, 2011 : 156)*

*« Le courant laïque estime à la Libération que la bataille de l'école est gagnée et que tout semble acquis pour une instruction pour tous, gratuite et obligatoire, l'Education populaire prend alors comme voie royale l'organisation des temps libérés par le travail et les congés payés et invente ce qui deviendra progressivement au fil des années "l'animation socioculturelle". » (Leterrier, 2001 : 27)*

Non appartenance au ministère des Affaires Culturelles et développement de l'action de l'éducation populaire dans les quartiers contribuent ainsi à figer une rupture entre le « culturel » et le « socioculturel ». Le premier défend la création, l'autonomie de l'art, l'excellence artistique et l'idée d'un choc électif qui rend toute pédagogie inutile. Le second porte la dimension sociale de la culture comme support d'apprentissage et d'émancipation. Cette scission amène à terme les deux domaines vers une crise identitaire :

*« Le socioculturel [...] parce qu'il est privé des deux sources qui auraient pu lui assurer un statut plus enviable: la source civique, celle de l'éducation populaire qui, en s'institutionnalisant a perdu de sa vigueur et la source artistique, celle du rêve de l'accès de tous à l'art, d'un humanisme esthétique. Quant au domaine culturel, il est institutionnellement – et définitivement – coupé de sa ressource de légitimation par le populaire, ce qui va alimenter un discours récurrent sur « l'échec de la démocratisation culturelle ». » (Saez, 2008 : 24)*

Pour autant, les deux domaines continuent à évoluer et à s'interpeler mutuellement. De fait, malgré leur séparation formelle, l'action du ministère des Affaires Culturelles prolonge celle de l'éducation populaire. Ainsi, alors que le divorce n'était pas encore prononcé, les maisons de la culture étaient-elles pensées pour poursuivre les objectifs de l'éducation populaire mais dans un champ restreint (toutes les formes de l'art) et en évitant la pédagogie, la vulgarisation ou tout autre médiation au profit d'une curiosité sensible (Urfalino, 2011 : 83). Par la suite, les interactions passeront notamment par le biais d'artistes reconnus qui souhaitent ancrer leurs créations dans les réalités sociales de leur époque ou à travers des personnels de l'administration qui accordent de l'importance à la dimension populaire de la culture (Saez, 2008 : 25). Il peut par exemple s'agir d'instructeurs spécialisés qui débutent leur carrière au haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports et la finissent au ministère des Affaires Culturelles. Pensons également à Augustin Girard, directeur du développement culturel au ministère des Affaires Culturelles en 1970, qui a travaillé avec les milieux de l'éducation populaire et appuie sa pensée sur celle de Joffre Dumazedier, président de Peuple et culture, une des principales associations d'éducation populaire (Mignon, 2007 : 188). Plus officiellement un rapprochement institutionnel s'opère à partir des années 1990 avec un programme de formation à la médiation artistique et culturelle, la création en 1995 d'un « Conseil national culture-éducation populaire » puis la signature d'une « Charte d'objectifs culture/éducation populaire » en 1999 et celle d'un protocole interministériel « pratiques artistiques, culture et éducation populaire » entre le ministère de la Culture et celui de la Jeunesse et des Sports en

2001. Pour Guy Saez (2008 : 27) qui reprend les propos de Fabrice Lextrait (2001), ce rapprochement marque une nouvelle synthèse entre social et culturel :

*« on est en présence d'une perception nouvelle où l'activité artistique n'est plus vécue sur le mode autoréférentiel mais sur un mode relationnel. [...] Une continuité est ainsi recherchée entre les artistes, la vie des habitants, les politiques patrimoniales d'aménagement urbain et la dimension citoyenne des projets artistiques. »*

Ainsi, presque un demi-siècle après l'entérinement de leur séparation institutionnelle, administration culturelle et éducation populaire semblent converger à nouveau vers des préoccupations communes. Au cœur de ces préoccupations, des représentations spécifiques de la culture et de son rôle social, ainsi que des figures des publics.

Les façons de décrire l'éducation populaire au cours de son histoire nous éclairent quant à ces représentations en ce qui la concerne. Les tenants mêmes de l'éducation populaire reconnaissent qu'il n'en existe pas de définition uniforme et que c'est dans la « *variété et diversité des approches* » (Best, 2008 : 12) que se trouvent les clés d'une compréhension du mouvement. Nous nous proposons ici d'appréhender les principes, les ambitions et les représentations de l'éducation populaire quant à la culture et aux publics à partir des propos des auteurs que nous avons convoqués précédemment. Cela nous amène à considérer plusieurs éléments au centre de l'éducation populaire :

- Une inscription dans des préoccupations politiques et démocratiques larges

Nous l'avons vu, l'éducation populaire prend ses sources au moment où se constitue la première République Française. Dès lors, le mouvement s'inscrit dans une dynamique politique d'interrogation et de transformation du monde, dans une optique d'alimentation de la démocratie. Ainsi, pour Leterrier (2001 : 16), des associations comme « *Atd Quart monde, ATTAC, Droits Devant, Droit au logement [...] élaborent une critique du monde, elles construisent des actions simples de sa transformation, elles sont de fait partie prenante de l'éducation populaire.* »

Cette contribution à la vie démocratique passe par une formation des individus à la citoyenneté qui vient compléter l'action de l'éducation nationale :

*« Chacun [au sein des mouvements d'éducation populaire] reste convaincu qu'une connaissance du monde et de ses fonctionnements est nécessaire à l'apprentissage de la citoyenneté. Cette conviction entraîne l'élaboration d'outils de cette appréhension du réel*

*et la certitude que l'éducation nationale, au sens le plus large, ne peut seule offrir au plus grand nombre les instruments indispensables à l'exercice de la démocratie.» (Leterrier, 2001 : 17)*

La culture au sens restreint de l'art et du sentiment esthétique est un élément parmi d'autres de ce processus de formation, elle n'est donc pas la seule préoccupation des mouvements d'éducation populaire :

*« [L'éducation populaire] produit une éducation, c'est-à-dire des dispositions intellectuelles (cognitives), morales (éthiques) et de sensibilité (esthétique) qui permettent à chacun de s'affronter au monde. » (Saez, 2008 : 25)*

- La notion de peuple comme une unité globale

La formation à la citoyenneté n'a de sens que si elle s'inscrit dans la perspective d'une participation à la vie collective. Il semble que l'éducation populaire vise à structurer cette vie collective par des dynamiques de réciprocité, symbolisées par la récurrence de slogans tels que « l'éducation du peuple, par le peuple, pour le peuple » ou « la culture par tous, de tous et pour tous ». Cette équivalence entre l'utilisation de « peuple » et de « tous » marque une acception précise du premier terme : celle d'une population globale, « *du peuple dans sa totalité* » et pas seulement « *la partie du peuple la plus déshéritée* » (de Rosa, 2008 : 58). Il s'agit alors pour les militants de s'adresser non pas à un public mais à une population, non pas au peuple entendu comme la *plebs* mais au peuple entendu comme *populus*, dans son entier (Mathieu, 2011 : 145), et d'en considérer l'ensemble des habitants quels que soient leurs statuts et appartenances sociales.

Dès lors que le peuple est un tout unitaire, toute éducation s'inscrit dans une forme autonome, du peuple vers le peuple, c'est-à-dire dans un mouvement égalitaire où la réciprocité est fondamentale. Jacques Rancière parle au sujet des mouvements ouvriers qui assurent la transmission des savoirs que l'apparition des machines menace d'« *autonomie du peuple au travail* » (Rancière et Faure, 1976 ; Rancière, 1981 ; cités par Leterrier, 2001 : 22) et Guy Saez (2008 : 22) rappelle les critiques adressées à une première version de l'éducation populaire, au moment de l'Affaire Dreyfus :

*« Considérant d'une part, qu'il y avait dans la situation politique d'alors un véritable déni de justice à l'égard du peuple, notamment dans ses capacités réelles à avoir accès à la culture et aux arts, moyens de son émancipation politique, des intellectuels et des artistes cherchent à "aller au peuple". Ils souhaitent lui apporter les bénéfices culturels qu'eux-*

*mêmes connaissent mais que "l'Etat bourgeois" refuse de distribuer à toutes les couches de la population. [...] [Mais] "Aller au peuple", c'est en définitive lui apporter un type de culture dont il est certes privé mais ce n'est pas le reconnaître en tant que peuple, porteur de ses propres aspirations, c'est-à-dire d'une culture populaire autoréférentielle. Peut-être faut-il alors "se faire peuple", pour mieux partager sa condition. »*

Cette « réciprocité autoréférentielle » semble cependant s'être affaiblie avec l'assimilation progressive de l'éducation populaire à l'animation socioculturelle, amenant Pierre de Rosa (2008 : 58) à se questionner :

*« Il peut paraître évident que l'éducation populaire s'adresse à tous mais en insistant pour que l'éducation populaire s'adresse prioritairement, sinon uniquement, aux plus démunis, les militants eux-mêmes n'ont-ils pas confondu priorité et exclusivité ? »*

- L'idée d'une contamination par contiguïté

L'importance de cette ambition de s'adresser à tous amène l'éducation populaire à faire des choix opposés à ceux du ministère des Affaires Culturelles en termes de programmation, en accordant une place importante à des œuvres considérées par les élites culturelles comme de qualité médiocre :

*« La doctrine des associations n'est pas fondée sur l'idée d'une capacité intrinsèque de l'excellence artistique à provoquer un choc ou une révélation qui abolirait la distance entre le public et l'œuvre. L'atteinte de l'objectif final, l'accès à la haute culture, est laissée au hasard, mais tout l'effort de l'association est porté sur l'aménagement de la possibilité d'une rencontre. L'importance accordée à la venue rapide du public, l'inclination à satisfaire ses goûts pour l'attirer, et non à les contrarier quand ils s'écartent de la haute culture, n'est pas, selon cette conception, contradictoire avec l'objectif d'acclimatation du plus grand nombre au meilleur de la culture. » (Urfalino, 2011 : 133)*

Urfalino parle à propos de cette méthode de « contamination par contiguïté » : pour les tenants de l'éducation populaire, il s'agirait avant tout de faire venir les individus, de susciter une rencontre entre eux et une œuvre qui correspond à leurs goûts, quels qu'ils soient, pour éventuellement susciter par la suite une progression incrémentale vers des propositions plus difficiles d'accès. L'objectif de s'adresser à tous prime sur celui de privilégier une « haute-culture ».

Nous voyons, avec ces trois points sur l'éducation populaire, apparaître une vision de la culture très différente de celle portée par le ministère des Affaires Culturelles puis par celui de la Culture et de la Communication et qui sous-tend les politiques de démocratisation culturelle. En

effet, l'acceptation de l'éducation populaire est plus proche d'une acception anthropologique de la culture, qui englobe l'ensemble des représentations, normes et valeurs d'un groupe social, sans se restreindre aux domaines artistiques. Mais même en ce qui concerne ces derniers, les visions divergent : à l'idée de révélation et de choc esthétique depuis la grandeur des chefs-d'œuvre de l'humanité, éventuellement facilités par des actions de médiation, s'oppose celle d'un cheminement incrémental, par contiguïté, depuis des œuvres faciles d'accès. Dans les deux cas l'idée d'une hiérarchie des œuvres et l'objectif d'amener la plus grande partie possible de la population au sommet de cette échelle se retrouvent cependant :

*« L'éducation populaire, malgré sa démarche "utilitariste" [qui fait de l'art, entre autres, un moyen d'émancipation individuelle et collective], a tendance à sacrifier l'autorité institutionnelle du savoir et de la grande culture, c'est d'ailleurs ce qui explique qu'elle se soit massivement prononcée en faveur de la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, dont elle espérait qu'il favorise l'égalité d'accès à la culture. » (Saez, 2008 : 23)*

En ce qui concerne la figure des publics, nous retenons que pour l'éducation populaire, il s'agira du public considéré comme un ensemble duquel elle naît et auquel elle s'adresse de manière indifférenciée. Dès lors, au sein de ce public, chaque individu est susceptible d'être à la fois source et destinataire des actions menées.

Ce panorama de l'histoire de l'éducation populaire et de ses relations avec le ministère des Affaires Culturelles nous permet donc de voir que les deux entités s'appuient sur des visions différentes de la culture et des publics : choc électif contre contamination par contiguïté d'une part, publics hétérogènes auxquels s'adressent des professionnels extérieurs contre public unitaire qui construit et reçoit en son sein même les actions culturelles qu'il développe d'autre part. Nous voyons également qu'une convergence semble s'être amorcée entre ces deux pôles qu'on a pris l'habitude d'opposer. De fait, avec la politique de développement culturel, associée souvent à la notion de démocratie culturelle, le Ministère a modifié sa posture vis-à-vis de la démocratisation et des valeurs et représentations qui la distinguaient fortement de l'éducation populaire.

#### **b. La démocratie culturelle : un partage de la hiérarchisation des œuvres**

A la suite des remises en cause autour de 1968 et sous le mandat de Jacques Duhamel (1971-1973), la politique ministérielle évolue vers une nouvelle doctrine, celle de développement culturel, caractérisée par la volonté d'établir des liens indéfectibles entre action culturelle et



besoins des hommes et de la société dans son ensemble, ce qui inclut les compétences d'autres ministères telles que l'éducation ou l'économie :

*« Le développement culturel n'est donc plus désormais pour les sociétés et pour les individus un luxe dont ils pourraient se passer, l'ornement de l'abondance : il est lié aux conditions même du développement général. Ses finalités ne sont pas décrétées à partir de telle ou telle conception philosophique de l'homme : elles découlent des besoins profonds des sociétés aux prises avec leur transformation. » (Girard, 1972 ; cité par Moulinier, 2011 : 4)*

Comme l'éducation populaire dans l'après-guerre, le développement culturel et la composante d'animation qu'il intègre sont appelés dans les années 1970 à alimenter les dynamiques sociales en tenant compte des contextes économiques et urbains :

*« L'animation, grâce à des activités suscitant l'initiative et débloquent les communications, apparaît [...] comme un antidote aux contradictions nées de la croissance économique et urbaine. Le but de l'animation culturelle notamment est de redonner aux relations sociales une dimension autre qu'économique, de redévelopper l'ensemble des fonctions sociales traditionnellement attribuées à la ville. C'est ainsi que l'importance de l'animation pour les espaces sociaux nouveaux que sont les ZUP, les villes nouvelles, les quartiers rénovés a été fortement soulignée. Les responsables se sont trouvés conduits à prévoir les formes et les structures de l'action culturelle dans les études de programmation, non seulement afin de pouvoir les localiser, mais encore afin de les intégrer à toutes les activités urbaines. A cet égard, la programmation des équipements dans les villes nouvelles et la mise en place des missions, puis d'associations d'animation, sectorielle ou globale, préparant l'accueil des habitants et leur vie culturelle est exemplaire » (Note de 1975 de la sous-direction du théâtre en vue de la préparation du VIIe Plan, CAC, 840754 DTS, citée par Moulinier, 2011 : 5)*

Cette inclusion dans des dynamiques élargies est l'un des trois axes de définition du développement culturel proposés par Philippe Urfalino (2011 : 271) :

- « Rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité »<sup>11</sup>
- « Elargir le champ d'action de la politique culturelle à l'amélioration des conditions générales de vie, à la "vie culturelle primaire" (englobant l'architecture, le design, l'environnement naturel, les mass media, la publicité) et à la création spontanée et populaire. »
- Soutenir et protéger la création

---

<sup>11</sup> Extrait du discours de Jacques Duhamel à l'inauguration du conseil de développement culturel cité par Philippe Urfalino p.271.

En reprenant les termes exacts (même si l'agencement diffère légèrement) du décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, Jacques Duhamel inscrit la doctrine de développement culturel dans le prolongement direct de la politique menée par André Malraux. Il s'en distingue cependant sur deux points (Urfalino, 2011 : 272-273) :

- Disparition des frontières entre éducation, connaissance, science et culture
- Reconnaissance d'un « *schisme culturel* »<sup>12</sup> entre créateurs et population, « *c'est-à-dire [une] coupure entre groupes sociaux possédant des "langages" différents dont il s'agit de faciliter la communication* » : l'objectif d'accès à la « haute culture » est complété par celui d'établir un dialogue entre différents groupes sociaux (créateurs et publics dans leur multiplicité), l'universalité de la culture n'est plus garantie, au profit d'une « *acceptation anthropologique de la culture comme capacité ou compétence permettant de se situer dans le monde.* »
- Mise en avant de l'expérimentation et de la diversité des voies poursuivies, tant dans les formes de dialogue que dans celles de la création, pensée comme recherche.

Avec cette évolution, pour Philippe Urfalino (2011 : 273), « *la triade "haute culture", "public rassemblé" et "accès aux œuvres" qui, au moins jusqu'en 1965-1966, a scellé l'accord idéologique entre l'administration d'André Malraux et les hommes de la décentralisation dramatique est remplacée par la triade "création", "multiplicité des groupes" et "expression-expérimentation-dialogue". Ce faisant, la démocratie culturelle comme processus succède à la démocratisation comme organisation de l'accès aux œuvres.* »<sup>13</sup>

Ainsi, Philippe Urfalino assimile développement culturel et démocratie culturelle. Lise Santerre (2000 : 51) effectue la même association :

« *En France, après une brève manifestation au moment du Front populaire (Poirrier, 1996), la démocratie culturelle s'incarne à nouveau dans les actions de développement culturel. Ce mouvement, apparu au cours des années 1970 et 1980, préconise la popularisation de la*

---

<sup>12</sup> Expression de Jacques Rigaud, dans *La culture pour vivre*, Gallimard, 1975.

<sup>13</sup> Plus loin dans le même ouvrage (p.365), la formulation des triades diffère légèrement : « *"haute culture", "public rassemblé", "accès à la culture" [...]* » d'une part ; « *"création" des artistes professionnels, "expression" des groupes sociaux facilitée par les animateurs et "confrontation" entre les deux encouragée par les mêmes animateurs et les élus locaux* » d'autre part.

*culture, son utilisation à des fins d'insertion sociale, l'extension des finalités de la politique culturelle à des domaines jusque-là exclus, etc. (Girard, 1982). »*

Ils s'inscrivent en cela dans la même perspective que Raymonde Moulin (1992 : 91-92) :

*« Si la démocratisation culturelle a constitué le paradigme dominant des années 1960, les années 1970 ont vu se développer, juxtaposée à la stratégie de démocratisation qui est restée primordiale (en particulier par les crédits qui lui sont affectés), la stratégie de démocratie culturelle. Le grand débat des années 1970, à la suite des mouvements de 1968, a opposé création et créativité, œuvres et expression, pédagogie et animation, culture, au sens restreint et hiérarchisé de culture savante, et culture, au sens extensif et relativiste de culture anthropologique. [...] Alors que le principe de la démocratisation ne remettait pas en question la culture savante, mais seulement l'inégalité de sa répartition, le principe de la démocratie culturelle a contesté au nom d'un relativisme égalitariste, les privilèges de la culture savante. »*

Guy Saez (2001 : 203-204) associe plutôt la démocratie culturelle aux premiers mandats de Jack Lang (1981-1986) :

*« Une troisième orientation [des ministères Lang, les deux premières étant de reconnaître le "statut des artistes dans la conduite des institutions et dans un nouveau regard sur l'art comme force de créativité et d'innovation sociale" et d'associer "les industries culturelles à la politique du ministère",] achève de dissoudre le principe de démocratisation : l'élargissement de la notion de culture. Elle est problématisée à la fois comme une recherche de nouveaux publics et comme la reconnaissance démocratique du droit à l'expression culturelle.*

*On ne peut comprendre cette orientation, souvent appelée "démocratie culturelle", sans la relier à l'option évoquée plus haut de rencontre avec les industries culturelles. L'objectif est d'intégrer à la politique culturelle des formes d'expression jusqu'à présent rejetées par la "culture légitime" mais fortement acclamées par le public (bande dessinée, mode, rock et autres musiques jeunes, expressions ethno-culturelles, etc.). Or si la politique culturelle refuse de les inclure, elle se coupe du public qui se reconnaît en elles et, surtout, elle laisse les industries culturelles satisfaire ces goûts nouveaux, approfondissant ainsi la coupure entre la politique culturelle et ses publics. »*

Xavier Greffe et Sylvie Pflieger (2009 : 130), reprenant les propos d'Alexandre Mirlesse et Arthur Anglade (2006 : 40), considèrent quant à eux que le terme de démocratie culturelle recouvre à la fois le mouvement des années 1970 et les ministères Lang :

*« Face à la démocratisation culturelle s'oppose de plus en plus l'objectif de démocratie culturelle. Forgé au cours des années 1970, ce concept "ne vise plus seulement à faire partager entre les différents groupes de la population les enrichissements offerts par la culture d'une élite réputée cultivée, mais à sécréter la participation de tous, en tant qu'acteurs et participants critiques à l'élaboration d'une culture." Comme on peut le lire dans la Déclaration*

*finale du projet "Culture et régions" au Conseil de l'Europe (Florence, 1987), "[...] Il s'agit d'offrir à chacun le développement et le plein exercice de sa capacité de création, d'expression et de communication en vue de donner une qualité culturelle à tous les aspects de la vie en société. En ce sens, la culture n'est pas seulement un domaine qu'il convient de démocratiser, mais une démocratie à mettre en marche." Cet objectif est d'ailleurs en phase avec le mouvement constaté avec les ministères Lang : en étendant considérablement le champ de la culture, on y fait entrer des activités participative (ateliers de cuisine). »*

Ces différences quant à la période de formation de la doctrine de démocratie culturelle montrent que sa définition n'est pas figée au sein de la communauté des chercheurs. Pour autant, plusieurs caractéristiques qui apparaissent dans les différentes approches sont susceptibles de faire consensus :

- mise en avant des pratiques en amateur, avec la valorisation de la créativité de chacun, notamment énoncée par le décret n°82-394 du 10 mai 1982 : « *Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix [...]* ». Certaines lectures rapides des tendances de la démocratie culturelle en réduisent parfois le sens à cet aspect (voir ci-avant la correspondance déduite entre objectif de démocratie culturelle et ministères Lang de la simple inclusion d'activités participatives telles que les ateliers cuisine). Il n'en est bien qu'une composante parmi d'autres : la participation de tous les individus aux dynamiques culturelles, revendiquées par les courants de démocratie culturelle peut être une participation critique, aussi bien que créative. Elle permettra dès lors un partage des processus de légitimation et hiérarchisation des œuvres (voir ci-après la notion de relativisme).
- définition élargie de ce qui fait culture : à la fois dans l'acceptation même du terme, d'une culture réduite aux arts savants à une culture anthropologique, incluant les normes, valeurs et traditions (au nombre desquelles les folklores locaux); et dans la reconnaissance des domaines culturels au sens artistique, avec l'élargissement des compétences du Ministère à de nouveaux secteurs : métiers d'art, mode, cirque, marionnettes, arts de la rue, musiques actuelles, bande dessinée,... (Menger, 2001)
- encastrement de la culture dans la société : l'action culturelle accompagne les transformations sociales et les développements économiques, techniques, éducatifs, environnementaux :

*« Les politiques culturelles ne paraissent pas pouvoir être isolées d'une vision d'ensemble du développement d'une société. Elles ne semblent pas pouvoir être conçues seulement en vue de développer les arts et les lettres, et de conserver le patrimoine culturel et artistique. La liaison est essentielle entre la promotion des différents secteurs de l'activité culturelle (patrimoine, création, éducation et formation esthétique, etc.) et les politiques poursuivies en matière d'éducation, de communication, de sciences et techniques et d'environnement dans le cadre d'un développement global qui tienne de plus en plus compte de la dimension culturelle. » (UNESCO, 1982 : 115 ; cité par Moulinier, 2011 : 8-9)*

- relativisme culturel : la reconnaissance de nouveaux secteurs, la valorisation de la diversité, la prise en compte de la multiplicité des publics conduisent à un certain relativisme<sup>14</sup> qui sera d'ailleurs reproché aux tenants de la démocratie culturelle, et en particulier aux membres des ministères Lang, lorsque le terme est associé à leur politique :

*« En 1987, l'attaque est lancée par Alain Finkielkraut dans sa défaite de la pensée (Finkielkraut, 1987) où il affirme que "la barbarie a fini par s'emparer de la culture". Reprenant la critique du relativisme culturel qui caractériserait la politique culturelle des années 1980, il s'emporte contre le fait que "toutes les cultures sont également légitimes et tout est culture (pour) les enfants gâtés de la société d'abondance et détracteurs de l'Occident (...) Ce n'est plus la grande culture qui est désacralisée, implacablement ramenée au niveau des gestes quotidiens accomplis dans l'ombre par le commun des hommes. Ce sont le sport, la mode, le loisir, qui forcent les portes de la grande culture. L'absorption vengeresse ou masochiste du cultivé (la vie de l'esprit) dans le culturel (l'existence coutumière) est remplacé par une sorte de confusion joyeuse qui élève la totalité des pratiques culturelles au rang des grandes créations de l'humanité." » (Moulinier, 2011 : 20)*

Confusion entre culture et quotidien, banalisation, artificialité de la culture, exacerbation des identités communautaires ; les critiques adressées à la politique menée par Jack Lang donnent l'impression d'être passés, de la démocratisation à la démocratie culturelles, d'un extrême à l'autre, d'une idéalisation des œuvres d'arts et de leur pouvoir universel à une négation de leurs spécificités et de leur caractère exceptionnel, accompagnée d'un renoncement au partage d'un référentiel commun. Lise Santerre (2000 : 20) affirme ainsi (mais sans y associer une critique à la démocratie culturelle)

---

<sup>14</sup> Que l'on peut associer à la citation suivante d'Yves Evrard, même si l'auteur n'utilise pas le terme : « In [the case of beauty], the source of art lies in an object and in its creation, that is, the aesthetic intention. In [the case of aesthetics], art stems from the way the object is looked at, that is, the aesthetic relationship (Genette, 1997). An object may therefore be artistic or not, according to the circumstances. » (Evrard, 1997 : 168)

qu'effectivement, « [la perspective de la démocratie culturelle] dénonce la supériorité d'une forme de culture sur les autres, toutes possédant une valeur propre. ».

En rappelant que la notion de démocratie culturelle ne semble pas tout à fait figée au sein des communautés de recherche, nous défendons la possibilité d'une autre acception du terme dans sa composante relativiste et nous considérons que reconnaissance de domaines nouveaux et valorisation du lien entre culture et société ne signifie pas automatiquement assimilation de tous les contenus culturels dans une masse indissociée : « la déconstruction ou l'inversion des divisions hiérarchiques sur lesquelles est fondé le prestige social de la culture savante » (Menger, 2001 : 184) peut plutôt consister en un partage avec l'ensemble des groupes sociaux des processus de hiérarchisation, jusque-là réservés aux élites, et qui amènent tout de même à établir des distinctions. Il ne s'agit pas de considérer « qu'en matière de culture "tout se vaut" mais plutôt [...] que "tout a sa place" et que la reconnaissance accordée à chaque objet culturel (qu'il s'agisse d'une œuvre, d'un événement, d'un langage, de pratiques,...) ne doit pas venir des tenants de la "culture savante" mais de méthodes démocratiques de légitimation impliquant la plus grande part possible de la population. [...] [On peut imaginer que ces méthodes] doivent émaner au moins autant du public dit amateur et peu initié que des artistes et professionnels et doivent permettre une coexistence non concurrentielle du plus grand nombre possible d'objets culturels sans renier ni ignorer les tensions, désaccords et conflits qui peuvent voir le jour tant entre ces deux groupes qu'au sein de chacun d'entre eux. » (Anberrée, 2010). Nous proposons, pour marquer cette distinction entre un relativisme absolu et une hiérarchisation partagée des œuvres, de parler de relativisme pondéré.

- Localisme : dans la mesure où la démocratie culturelle questionne la prépondérance des élites et du centre qu'elles constituent dans la légitimation et la diffusion des œuvres d'art, elle amène à défendre une plus grande place des collectivités locales dans la mise en œuvre de la politique culturelle et notamment dans son financement :

« Dans un modèle de démocratie culturelle, l'intervention publique se veut davantage décentralisée. L'exercice du pouvoir, fondé sur la représentativité, se trouve réparti entre les différents paliers gouvernementaux, les milieux professionnels et les citoyens. Ce partage du pouvoir culturel doit permettre une meilleure prise en charge par les régions et le milieu. » (Santerre, 2000 : 49)

« Cette évolution [vers la démocratie culturelle] peut trouver des traductions concrètes dans l'analyse des modes de financement de la culture, allant du centre vers la périphérie dans le modèle de la démocratisation – ainsi, les Drac constituent le relais du ministère de la Culture en régions – ou, au contraire, partant des actions indépendantes d'échelons décentralisées, pouvant agir en réseaux dans le cas de la démocratie culturelle. L'Etat peut ainsi dégager un budget à cet effet, mais les villes sont au premier plan en soutenant les différentes structures associatives visant à coordonner action culturelle et cohésion sociale (friches culturelles, squats culturels...). » (Grefte et Pflieger, 2009 : 131)

Ces cinq caractéristiques que nous proposons pour définir la démocratie culturelle montrent bien en quoi elle se distingue de la démocratisation culturelle : localisme vs centralisme, universalité et hiérarchisation figée des œuvres vs relativisme pondéré, autonomie vs encastrement de la culture dans la société, définition restreinte vs définition élargie de la culture, reconnaissance exclusive aux professionnels vs valorisation des pratiques amateur. Ces différences impactent la place des publics, dont la démocratie culturelle met en avant les différences de goûts et pratiques, l'expression critique et les activités créatives, au sein de processus décentralisés et ascendants<sup>15</sup> de circulation de la culture.

Au sein de ces processus, le rôle des institutions culturelles ne semble donc plus de diffuser la culture savante mais d'identifier et de diffuser une culture plurielle à partir des tendances de l'ensemble de la population, qui alimentent la culture partagée.

Si l'on considère les organisations culturelles comme les représentantes en la matière du collectif formé par l'ensemble des groupes sociaux, on peut considérer que cette vision de la démocratie culturelle est le pendant de la notion de citoyenneté culturelle, elle-même proche de celle de droits culturels.

### **c. La citoyenneté et les droits culturels**

Si la notion de démocratisation culturelle s'est stabilisée dans les années 1950 et 1960 et que celle de démocratie culturelle s'est développée dans les années 1970 et 1980, les dernières

---

<sup>15</sup> Nous choisissons d'utiliser ici le terme ascendant pour marquer le changement de perspective par rapport à la doctrine de démocratisation culturelle mais cela constitue en partie un abus de langage car il peut s'agir plus de circularité ou de réciprocité que d'ascendance : circularité entre la population et les professionnels puisque les seconds recueillent les tendances portées par tout ou partie de la première pour les lui « renvoyer » dans une optique de diffusion élargie, réciprocité au sein même de la population, entre les différents sous-groupes qui la composent.

décennies voient quant à elles émerger la notion de citoyenneté culturelle et se renforcer celle de droits culturels.

Pour Christian Poirier et ses co-auteurs (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012), le concept de citoyenneté culturelle permet de dépasser des dichotomies intenable entre privé et public, individuel et collectif, culture et politique, quotidien et espaces institutionnels. Elle réunit en effet « *deux espaces bien distincts l'un de l'autre, impliquant également différentes pratiques et représentations. Si la culture possède un aspect éminemment individuel (choix culturels, pratiques culturelles, etc.), la citoyenneté est d'emblée associée à l'appartenance publique à une communauté politique donnée.* » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 525). Ils retiennent deux composantes de la citoyenneté culturelle :

- la première repose sur « *une définition de la culture conçue en termes d'identités et de différences culturelles. Un ensemble de groupes, qu'il s'agisse des autochtones, des femmes, des minorités linguistiques ou ethnoculturelles, des personnes gaies et lesbiennes, etc. ont, depuis les années 1970-1980, revendiqué une nouvelle légitimité sociale et politique fondée non plus sur la communauté nationale mais sur l'appartenance à un groupe culturel spécifique. La diversité culturelle "pluralise" de la sorte la notion traditionnellement singulière de citoyenneté. [...] [La] recherche d'un équilibre entre les pratiques culturelles minoritaires et la communauté élargie constitue d'ailleurs un défi majeur des sociétés contemporaines.* » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 527)
- La seconde composante considère l'utilisation des produits culturels comme des ressources pour la citoyenneté :

« *Contrairement à la perspective plus philosophique, ici la citoyenneté ne se réalise pas que dans les rapports aux institutions, mais dans la vie de tous les jours et dans – et par – la culture même, les produits culturels étant mobilisés comme ressources pour la citoyenneté. D'où l'importance de leur présence et de leur accessibilité.* » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 528)

Si la première composante inscrit la notion de citoyenneté culturelle dans une proximité avec celle de démocratie culturelle dans la mesure où toutes deux reconnaissent l'encastrement de la culture dans la société, la seconde correspond mieux aux notions d'art, de culture et de pratiques culturelles au sens restreint.



La suite du texte de Christian Poirier et de ses co-auteurs permet de mieux saisir ce qu'ils entendent par « *ressources pour la citoyenneté* ». Il s'agit de considérer que les produits culturels permettent d'accéder à ce qui fait citoyenneté culturelle<sup>16</sup> :

- Contrôle des codes symboliques (y compris ceux de domination) et pouvoir de construire du sens, que ce soit dans la direction d'un renforcement de l'idéologie dominante ou dans celle de représentations alternatives.
- Détachement de sa propre perspective et compréhension de celle de l'autre :
- Participation à la vie collective de la communauté d'appartenance, y compris dans ses dimensions oppositionnelles ou contestataires.

*« La culture permet de la sorte de transcender sa propre individualité et, par l'accès à une œuvre, de se mettre à la place d'autrui et ainsi d'entrer en dialogue. Les individus peuvent ainsi accéder à un espace public élargi, donc à la démocratie et au politique, c'est-à-dire la discussion et la délibération collective concernant le vivre-ensemble et ses valeurs. » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 529)*

Dans cette perspective, la citoyenneté culturelle passe par « *une appropriation, par les individus, des moyens adéquats de création, production, diffusion et consommation culturelles* » et le rôle des institutions est notamment « *d'établir les conditions propices à l'épanouissement culturel des individus* », dans « *une perspective allant du bas vers le haut* », qui « *tient compte des transformations du politique, comprenant non seulement les gouvernements et les partis politiques mais plus largement les citoyens et de nouveaux intermédiaires tels que les associations, les groupes d'intérêt, soit la société civile organisée composant la gouvernance culturelle et*

---

<sup>16</sup> La liste qui suit reprend les éléments du texte de Christian Poirier et de ses co-auteurs, qui s'appuient eux-mêmes sur des travaux antérieurs :

Miller T. 1998. *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Miller T. 1999. "Introducing... Cultural Citizenship." *Social Text*, n°69, p.1-5.

Miller T. 2007. *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age*. Philadelphia : Temple University Press.

Stevenson N. 1997. "Globalization, National Cultures and Cultural Citizenship." *The Sociological Quarterly*, Vol.38, n°1, p.41-66.

Stevenson N. 2003. *Cultural Citizenship: Cosmopolitan Questions*. Maidenhead : Open University Press

politique », qui « s'articule à une vision proactive plutôt que défensive ou « réactive » », et qui « conçoit la culture comme vecteur de lien social » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 531).

Considérées comme des vecteurs de citoyenneté culturelle, les institutions semblent dès lors devenir des lieux d'expression du collectif que constitue la société dans laquelle elles s'inscrivent. Ce collectif doit, pour pouvoir répondre aux garanties que représente la citoyenneté culturelle pour les individus, prendre une forme spécifique, celle d'une « *sphère publique plurielle et accessible sur le plan culturel* » (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 528), ouverte aux confirmations, questionnements et renouvellements de la tendance dominante, et constituant un lieu de consensus et débats sur le vivre ensemble et les valeurs. Dans ce contexte, les œuvres forment un support de ces consensus et débats.

Christian Poirier et ses co-auteurs considèrent que « *la citoyenneté culturelle peut être conçue comme une "quatrième" phase de l'évolution du concept de citoyenneté* », dont les trois premières séquences correspondent aux différentes générations de droits fondamentaux : droits civils (libertés de la personne), droits politiques (droit de participation à la sphère politique, en tant qu'électeur ou en tant qu'élu) et droits sociaux (liés à l'Etat-providence). Implicitement (et peut-être involontairement) ils évoquent ainsi le mouvement de défense des droits culturels qui se développe particulièrement depuis la déclaration de Fribourg, un texte rédigé par un groupe d'experts internationaux en 2007 (émanant par conséquent de la société civile mais dont l'UNESCO s'est ensuite inspirée (Fuchs, 2013)), qui « *rassemble et explicite les droits culturels qui sont déjà reconnus, mais de façon dispersée, dans de nombreux textes internationaux* » (Université de Fribourg, s. d.) :

« *Les droits culturels désignent les droits, libertés et responsabilités pour une personne, seule ou en commun, avec et pour autrui, de choisir et d'exprimer son identité, et d'accéder aux références culturelles, comme à autant de ressources qui sont nécessaires à son processus d'identification. Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en commun, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création. Les droits culturels constituent les capacités de lier le sujet à d'autres grâce aux savoirs portés par des personnes et déposés dans des œuvres<sup>17</sup> (choses et institutions) au sein de milieux dans lesquels il évolue.* » (Meyer-Bisch, 2008 : 5)

---

<sup>17</sup> Pour Patrice Meyer-Bisch, la notion d'œuvre culturelle est à considérer au sens large. Il ne s'agit pas exclusivement d'un objet artistique mais de « *savoirs (être, faire, transmettre) portés par des personnes, des choses ou des institutions (organisations ou communautés).* » (Meyer-Bisch, 2008 : 5) Par choses ou institutions, l'auteur entend « *modes de*

*« Les droits culturels visent à garantir à chacun la liberté de vivre son identité culturelle, comprise comme "l'ensemble des références culturelles par lesquelles une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité" (Groupe de Fribourg, 2007). » (Fuchs, 2013 : 10)*

Catégorie de droits fondamentaux (Romainville, 2013a), les droits culturels ne sont rattachés à aucune période politique spécifique, comme peuvent l'être dans une certaine mesure les notions de démocratisation et démocratie culturelle. Cependant, la façon dont ils sont entendus par les instances qui les définissent évolue avec les doctrines culturelles :

*« Il est vrai que, dans un premier temps, le droit de participer à la vie culturelle avait été réduit à la démocratisation des "œuvres capitales de l'Humanité". Mais sous l'influence de l'Unesco et de la littérature, le droit de participer à la vie culturelle s'est ensuite ouvert à la diversité des formes, des styles et des contenus culturels, quelle que soit leur origine. C'est ainsi que le droit de participer à la vie culturelle a conquis le terrain de la participation aux activités culturelles et s'est fait le relais des politiques de démocratie culturelle. » (Romainville, 2013a : 44)*

Le droit de participer à la vie culturelle évoqué ici par Céline Romainville est l'un des trois droits mentionnés par le pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, seul instrument de protection des droits fondamentaux citant explicitement les droits culturels (Romainville, 2013b, 2013a). Le texte mentionne :

*« le droit de participer à la vie culturelle, le droit de bénéficier du progrès scientifique et de ses applications, le droit de bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique et la liberté scientifique et culturelle. » (Romainville, 2013b : 14)*

Dans la littérature, d'autres droits sont qualifiés de culturels *« comme les droits linguistiques, le droit à l'éducation ou la liberté de culte. » (Romainville, 2013b : 14)*

Dans le contexte de ce travail, centré sur les organisations de diffusion artistique, c'est le droit de participer à la vie culturelle qui nous intéresse en priorité. Céline Romainville en propose une déclinaison en sept droits concrets (Romainville, 2013b : 14, 2013a : 50-51) :

- droit à la liberté artistique de création et de diffusion ;
- droit au maintien, à la sauvegarde et à la promotion de la diversité culturelle (cultures et patrimoines) ;
- droit d'accès à la culture tant dans une dimension matérielle que cognitive (dépassement des obstacles physiques, géographiques, financiers, temporels,... mais aussi psychologiques, symboliques, éducatifs, linguistiques,...) ;
- droit à l'expression artistique, critique et créative ;
- droit au libre choix dans la participation (choix des vies culturelles, choix de participer ou non) ;
- droit de participer à l'élaboration et la mise en œuvre des politiques culturelles et des décisions concrètes concernant le droit de participer à la vie culturelle ;
- droit à la non-discrimination dans l'exercice du droit de participer à la vie culturelle.

Nous voyons que même en ne considérant que le droit de participer à la vie culturelle, nous avons à faire à une notion très large, englobant des enjeux et domaines d'application multiples. Ajouté à ce que dans les textes « *l'ensemble des droits culturels ressemble à une sorte de nébuleuse de droits fondamentaux* » (Romainville, 2013a : 16), on pourrait être amené à affirmer « l'éparpillement » et l'hétérogénéité de ce que sont les droits culturels. Leur cohérence peut cependant venir, au moins en partie, de la place centrale qu'ils accordent à l'individu :

*« L'approche des droits culturels est dite "personnaliste" : elle place les personnes au centre et au-dessus du tout. Chaque droit est expressément individuel en même temps qu'il définit la relation à l'autre. Il met en correspondance une liberté et une responsabilité. Il constitue le mode d'emploi de la relation sociale et politique entre les personnes. » (Fuchs, 2013 : 10)*

*« L'identité culturelle concerne aussi bien les personnes que les communautés variées, mais cela ne signifie pas que les droits culturels soient individuels et collectifs, au même niveau. Le sujet est toujours la personne et l'exercice de ses droits, libertés et responsabilités se développe généralement "en commun" : chaque référence culturelle étant un lieu et un moyen de communication. Si les droits culturels permettent de préciser que le sujet des droits de l'homme échappe à l'alternative individu/collectivité, "tout personne, seule ou en commun" signifie une double affirmation.*

- *Le sujet est l'homme individuel inconditionnellement, mais pour réaliser ses droits il peut revendiquer l'appartenance à une ou plusieurs communautés, groupes ou collectifs institués.*
- *Une communauté peut être un espace précieux, voire nécessaire, à l'exercice des droits, libertés et responsabilités et mérite pour cela une protection, mais elle n'a de légitimité que conditionnellement, dans la mesure où elle est au service des personnes.*

*[...] Cette protection asymétrique des personnes et des communautés permet de souligner que les libertés culturelles s'exercent au sein de groupes ou face à eux, et donc que les communautés qui composent le tissu social sont à considérer comme essentielles pour la réalisation des droits, libertés et responsabilités culturels. Si ce rapport personne / communauté est, en fait, vérifiable pour tous les droits de l'homme, les droits culturels l'explicitent en tant que droits à interagir avec des références communes librement choisies. » (Meyer-Bisch, 2008 : 6)*

La prépondérance de l'individu est reconnue également dans la définition de la culture retenue notamment par la déclaration de Fribourg :

*« La définition large [de la culture] de 1982 [dans la déclaration de Mexico sur la politique culturelles adoptée par l'UNESCO] est difficilement contestable, mais elle a l'inconvénient d'être peu opérationnelle, c'est pourquoi, dans la déclaration de Fribourg, nous avons recentré la définition sur la personne : "le terme "culture" recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement" Selon cette acception, une activité culturelle touche aussi bien l'intimité des personnes, que ce qui constitue le "tissage" social. » (Meyer-Bisch, 2008 : 3)*

Accorder cette centralité à l'individu n'est pas sans conséquence sur les dynamiques politiques :

*« [Mettre la personne au centre des processus de production de l'action publique] suppose un véritable changement de paradigme quant à la manière de considérer la relation entre l'individu et le pouvoir public. Il faut sortir d'un modèle où l'Etat – et par extension les collectivités locales et leurs prestataires – sont les détenteurs exclusifs de l'expertise et les producteurs d'un service public destiné à être consommé par des "usagers". Ces derniers doivent au contraire être considérés comme des personnes porteuses de ressources propres, dépositaires d'une expertise partagée et capables de porter collectivement la communauté politique de manière active et responsable. » (Fuchs, 2013 : 11)*

*« Au niveau de la vie culturelle au sens plus étroit, ce n'est pas l'Etat qui peut garantir la vie culturelle à sa population. C'est sa population qui doit développer sa propre vie culturelle même si elle a besoin des acteurs publics. Mais la responsabilité est d'abord dans les mains des personnes et de tous les acteurs culturels de la société. » (Meyer-Bisch, 2013 : 13)*

Nous voyons ici que les notions de droits et citoyenneté culturelle se font bien écho par la place accordée à l'individu et le souci de garantir ses capacités à développer à la fois sa vie culturelle et celle de ses communautés. Les deux notions sont proches également par l'importance qu'elles accordent aux idées de sens et d'identité dans la définition de ce qui fait culture :

*« Le culturel, c'est la circulation des savoirs dans tous les domaines de la vie, tout ce qui donne du sens. La définition qu'on trouve dans la Déclaration de l'UNESCO de 2001 : une activité culturelle est une activité porteuse d'identité, de valeur et de sens. » (Meyer-Bisch, 2013 : 12)*

Cette définition des activités culturelles par leur capacité à alimenter l'identité des personnes et à les aider à construire du sens conduit, comme pour la démocratie culturelle, à un certain relativisme pondéré :

*« [L'objet du droit à participer à la vie culturelle] ne se cantonne désormais plus à la "haute culture" mais s'étend à la diversité des vies culturelles, c'est-à-dire à la diversité des œuvres, des méthodes, des lieux et des pratiques qui expriment, de manière critique et créative, ou sous la forme d'un héritage à transmettre, le travail sur le sens opéré par la culture entendue au sens large du terme. » (Romainville, 2013b : 15)*

*« [...] la définition de la culture telle qu'elle est abordée par l'approche des droits culturels nous suggère d'oublier toute rupture entre "culture savante" et "culture populaire" et d'envisager la culture comme un continuum englobant une diversité de références et de ressources qui sont autant d'expressions de notre humanité. Sans pour autant boudier la recherche de l'excellence, on peut considérer que toutes les références culturelles se valent dès lors qu'elles servent un processus d'identification qui respecte la dignité des personnes. » (Fuchs, 2013 : 11)*

Un autre point commun entre démocratie et droits culturels est la défense d'un encastrement de la culture dans la société :

*« Le cloisonnement sectoriel, en enfermant la culture dans une catégorie à part, nuit à la cohérence globale de l'action publique ; plus grave encore : il nie la dimension culturelle des autres secteurs de la vie publique et, partant, l'intégrité du citoyen en tant qu'acteur culturel capable de créer, porter et partager ses propres ressources et références culturelles. Il convient donc d'accompagner le développement d'interconnexions et d'interactions entre les secteurs d'intervention, les publics, les institutions, les disciplines culturelles, les milieux culturels, de manières à favoriser la connectivité des ressources et à faciliter ainsi la production et la circulation du sens. » (Fuchs, 2013 : 11)*

Encastrement de la culture dans la société, relativisme pondéré, centralité de l'individu qui amène une circularité de la culture : les droits et la citoyenneté culturels semblent bien faire

écho à la démocratie culturelle. Dès lors, les représentations des individus et des processus culturels que ces doctrines véhiculent convergent : valorisation des différences, recherche de l'expression critique, processus décentralisés et réciproques de circulation de la culture, institutions culturelles garantes de cette circulation et plus seulement de la diffusion d'une culture savante.

\*\*\*

Ces différents éléments de définition de l'éducation populaire et de la démocratie, la citoyenneté et les droits culturels nous permettent de mesurer les différences qui existent avec la doctrine de démocratisation culturelle quant aux représentations des publics : ils ne sont pas ici considérés comme des récepteurs passifs mais comme des individus actifs qui construisent leur identité culturelle de façon autonome et qui participent activement à la dynamique collective de leurs communautés d'appartenance, dont ils constituent les acteurs centraux. Ils s'engagent ainsi dans des activités de choix de leurs pratiques culturelles, de jugement critique des œuvres auxquelles ils sont confrontés et d'expression de leurs sensibilités au sein d'un dialogue permanent qui s'établit entre eux et d'autres individus de façon réciproque quels que soient les statuts de chacun. Là où la démocratisation amène un modèle centralisé et descendant de légitimation et diffusion des œuvres, éducation populaire, démocratie, citoyenneté et droits culturels défendent un fonctionnement ascendant ou circulaire, où la *contribution* de chaque individu est valorisée. Nous choisissons par conséquent de parler de doctrines contributives pour nommer ces différents courants simultanément.

Dans ce contexte, le rôle des organisations culturelles n'est plus seulement d'augmenter l'offre et d'en faciliter l'accès. Il s'agira également d'accompagner les individus dans l'acquisition des compétences et connaissances nécessaires à la construction autonome de leurs pratiques et à leur participation au dialogue avec d'autres individus. En tant que lieux d'expression et de réception artistiques, les organisations culturelles deviennent un espace privilégié de mise en œuvre de ce dialogue. Elles semblent ainsi appelées à en devenir des garantes, à veiller à ce que chaque personne qui le souhaite puisse y participer et à en incorporer la teneur dans leurs activités, notamment de programmation. Il ne s'agit plus d'adapter la demande à l'offre, mais bien de faire évoluer l'offre en fonction des évolutions de la demande. Cela ne signifie pas d'adopter une logique exclusive de marché ni de renoncer à la recherche de l'excellence mais

cela conduit d'une part à en questionner en permanence les critères, d'autre part à accorder une place, à côté d'œuvres de haute-culture (dont la catégorisation est mouvante) à des œuvres considérées comme plus « faciles » si elles sont porteuses de sens pour certains publics et permettent leur venue puis leur rencontre et l'établissement d'un dialogue avec d'autres publics.

## **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 2**

Ce retour sur les différentes doctrines de politique culturelle permet de mettre en évidence qu'il existe entre elles des différences importantes, notamment sur l'acceptation de la culture véhiculée, descendante vs ascendante, qui amène à discuter la définition que l'on retient du terme. Ce sera l'objet du premier point de cette conclusion de chapitre.

Pour autant, des points communs existent également entre ces différentes doctrines. Nous identifions en particulier que toutes semblent orientées vers trois enjeux similaires : défendre l'art, soutenir la construction de soi par les individus et développer la cohésion sociale. Les différentes acceptations de la culture sur lesquelles elles s'appuient pour poursuivre ces enjeux ne génèrent pas les mêmes rapports offre-demande. Ce sera l'objet du second point de cette conclusion de chapitre.

### **a. De quelle culture parle-t-on ?**

Les textes sur lesquels nous avons appuyé notre réflexion tout au long de ce chapitre proposent plusieurs définitions du terme culture. Céline Romainville rappelle que celle retenue pour qualifier « l'objet des droits dits "culturels" a fortement évolué ces dernières décennies, sous l'influence non seulement des évolutions du phénomène culturel de manière générale et des pratiques culturelles mais également des politiques culturelles en tant que telles. Si, lors de l'adoption de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1948 ou du Pacte relatif aux droits économiques, sociaux et culturels en 1966, la culture s'entendait principalement dans une conception matérielle, voire matérialiste et relativement élitiste, cette conception s'est étendue suite aux travaux de l'Unesco et des organes de contrôle de ces droits jusqu'à englober aujourd'hui un vaste ensemble de pratiques, d'œuvres, de traditions, de modes de vie. » (Romainville, 2013a : 22-23)



Plus loin dans le même ouvrage, elle identifie quatre registres de définition de la culture (Voir aussi Menger, 2001) :

*« Dans un premier sens, la culture est ce qui distingue l'Humanité de la nature. Dans un deuxième sens, la culture objective la condition humaine dans une société donnée et regroupe l'ensemble des institutions, des formes et des pratiques qui donnent du sens au monde, aux relations entre les individus et aux individus eux-mêmes. Dans un troisième sens, la culture désigne un des systèmes qui, à l'intérieur de la culture de la société, travaille particulièrement les significations, c'est-à-dire sur le sens des expériences humaines et sociales. Enfin, dans une quatrième acception, la culture désigne l'ensemble des expressions culturelles, des pratiques, des traditions et des œuvres qui singularisent et concrétisent particulièrement bien le travail sur les significations et l'ouverture à ce travail ainsi que les opérations intellectuelles de médiation, de familiarisation et d'apprentissage de ces expressions, pratiques, traditions et œuvres. La culture se confond alors avec la création et les patrimoines. Elle met en valeur deux dimensions : la posture critique et l'expressivité. » (Romainville, 2013a : 41)*

Nous retrouvons, de la même façon que dans la définition que nous avons présentée des droits culturels, l'importance accordée à la construction de sens, qui lie ici les quatre registres entre eux. Ainsi, même si dans notre travail, c'est le quatrième qui nous intéresse en particulier parce qu'il constitue le cœur d'activité des organisations de diffusion culturelle, il convient de garder à l'esprit qu'il permet l'expression concrète des trois autres.

Le sens est également ce qui fait la spécificité de la posture retenue par Christian Poirier et ses co-auteurs (Poirier, Desjardins, Martet, et al., 2012 : 8) par rapport à la culture, parmi les trois qu'ils identifient :

*« Nous définissons la culture comme la création et la circulation d'œuvres et de textes qui possèdent du sens, de la signification pour les individus en tant que créateurs, récepteurs et diffuseurs actifs culturellement. Cette définition, fortement inspirée des travaux pionniers de Raymond Williams (1969, 1976, 1981, 1990, 2001), s'éloigne de la chaîne dite "classique" et considère les individus dans la pluralité de leurs activités. De plus, elle intègre dans le champ culturel des éléments qui, bien que pouvant être situés a fortiori en dehors de son sein, sont qualifiés par leurs participants comme étant des pratiques culturelles en raison du sens culturel qu'ils donnent à ces activités (voir, par exemple, le tricot, le diabolo ou la céramique dans la présente recherche).*

*[...] Trois postures peuvent globalement être identifiées, et ce tant au sein des politiques adoptées que de la littérature scientifique : restreinte, intermédiaire, large. La posture restreinte demeure ciblée sur les catégories historiquement établies de définition des arts et de la culture, incluant les industries culturelles. La perspective large, quant à elle, propose une extension considérable de la notion. Comme on peut le constater avec notre définition de la*

*culture, nous privilégions dans cette recherche une posture intermédiaire qui tient compte de l'élargissement du domaine culturel mais qui demeure ciblée sur les activités artistiques et culturelles. Ainsi, par exemple, les activités associées aux jeux vidéo ou au Web sont considérées, de même que d'autres types d'activités, dans la mesure où elles impliquent pour les participants une composante artistique et culturelle.»*

Alors que la posture restreinte correspond à la définition de la culture portée par la démocratisation culturelle, les postures large<sup>18</sup> et intermédiaire sont celles adoptées par les doctrines contributives. Cette dernière posture est compatible avec le quatrième registre de définition de la culture identifié par Céline Romainville et est celle qui concilie à la fois un regard restreint aux activités des organisations de diffusion culturelle et une préoccupation pour les publics, la prise en compte de leurs apports et la reconnaissance du sens qu'ils accordent à leurs pratiques. C'est donc celle que nous retenons dans ce travail.

Ainsi notre approche de la culture concerne d'abord les œuvres d'art et les sensibilités artistiques dans la mesure où elles sont le cœur de métier des organisations que nous étudions. Il s'agit dès lors de considérer une acception restreinte dans laquelle *« la culture désigne l'ensemble des productions symboliques du domaine des arts et des lettres : ces biens et prestations sont destinés à satisfaire une demande sociale de délectation esthétique et d'épanouissement non utilitaire, et sont candidats au succès marchand et / ou à la reconnaissance publique de leur valeur et de leurs mérites. Ils sont conçus, évalués, sélectivement conservés et transmis selon les principes d'organisation d'un système de production spécifique. »* (Menger, 2001 : 180) Cependant la définition que nous retenons de la culture ne se réduit pas à cette acception restreinte et nous considérons ici ces productions symboliques comme le support central de nombreux autres éléments culturels tels que les interactions qu'ils suscitent et les normes et valeurs qu'ils véhiculent.

Nous reconnaissons ainsi de multiples facettes à l'activité des organisations que nous étudions, qui correspondent aux différentes missions que les doctrines politiques leur assignent : alors

---

<sup>18</sup> Même si la posture large n'est pas définie explicitement dans la citation mentionnée, on comprend qu'il s'agit de la définition anthropologique de la culture que nous avons évoquée précédemment et dont la définition la plus connue est celle fournie par l'UNESCO (1982) : *« dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances ».*

que la protection des œuvres d'art et des sensibilités artistiques correspond à une défense de l'art, les normes et valeurs dont elles sont porteuses et les échanges auxquels elles donnent lieu alimentent la construction de soi par les individus et la cohésion sociale.

**b. Trois enjeux communs aux différentes doctrines mais différentes acceptations de la culture qui induisent différents rapports offre-demande**

A travers leur souci de diffusion la plus large possible, tant démocratisation culturelle que doctrines contributives revendiquent une forme de défense de l'art. Elles se distinguent dans la nature de la diffusion mise en œuvre : privilège accordé à l'excellence artistique pour la première, à la diversité pour les secondes, en ce qu'elle permet d'une part de représenter l'ensemble des courants et sensibilités artistiques présents dans la société, et d'autre part de réunir dans un même lieu propositions de haute-culture<sup>19</sup> et publics qui ne la côtoient pas spontanément. En matière de démocratisation culturelle, la défense de l'art est aussi portée par la volonté de soutenir la création professionnelle<sup>20</sup>. Cet enjeu n'est pas exclu par les doctrines contributives même si elles ne le revendiquent pas explicitement, celui de soutenir la création par l'ensemble de la population y est quant à lui très présent. Il ne l'est cependant pas tant dans un souci de défense de l'art que dans celui d'accompagnement de la construction de soi par les individus, qui constitue la deuxième mission des diffuseurs culturels que nous identifions.

Il est extrêmement difficile de déterminer de quelle façon celle-ci est influencée par la réception des propositions artistiques car nous touchons là à l'intimité des personnes (Lucas, 2010). Pour autant, chacune des doctrines culturelles étudiées est porteuse de représentations en la matière. Il semble par exemple que dans une optique de démocratisation, l'accès aux œuvres d'art de qualité et leur fréquentation permettent l'épanouissement personnel par la sensibilité et la jouissance esthétiques, par le plaisir. Ce qui importe, c'est la rencontre et le sentiment esthétique, opposés à la compréhension au sens cognitif du terme. A travers la recherche de l'instruction et l'encastrement dans les enjeux de société, les notions de compréhension et de

---

<sup>19</sup> Quelle que soit la définition qui en est faite, dont nous avons vue qu'elle est mouvante dans le cadre du relativisme pondéré des doctrines contributives hors éducation populaire. Cette remarque est sous-jacente à l'usage que nous faisons du terme à partir de maintenant.

<sup>20</sup> Nous pourrions appliquer ici la même remarque que pour la haute-culture dans la mesure où c'est au moins en partie la qualité reconnue au travail d'un artiste qui en fait le caractère professionnel.

découverte sont à l'inverse fondamentales pour l'éducation populaire et les autres doctrines contributives, qui y voient un vecteur d'émancipation des citoyens. Si dans les deux cas, la construction de soi par les pratiques culturelles vient de ce qu'elles aident à « *se situer dans le monde* » pour reprendre les termes de Jacques Duhamel cités par Philippe Urfalino (2011 : 272-273), dans les doctrines contributives, la construction de soi est également indissociable d'une capacité à participer aux dynamiques collectives. Le développement de cette capacité comme celui d'un rapport autonome aux œuvres demandent l'acquisition de compétences spécifiques, que les institutions culturelles peuvent accompagner. Ainsi pour Patrice Meyer-Bisch (2008 : 4 puis 9) :

*« La réalisation des droits culturels permet au sujet :*

*1. De vivre librement son identité culturelle, ce qui implique :*

*2. L'accès à des œuvres culturelles, lequel suppose à son tour :*

*3. La capacité personnelle d'avoir des références, c'est-à-dire les savoirs nécessaires à l'accès aux savoirs disponibles à toutes sortes de ressources. »*

*« [...] l'accès à l'objet suppose une discipline. Chaque "objet culturel" - un savoir porté par une communauté, une tradition, un livre, une architecture - possède une cohérence qu'il convient d'apprendre à connaître, sans quoi ces objets sont inaccessibles ou non respectés. Une liberté devient culturelle lorsqu'elle est cultivée, c'est-à-dire qu'elle a su maîtriser une discipline et son langage, quitte à s'en affranchir ensuite. Sans recherche d'une vérité commune - celle du respect commun de la discipline partagée - les libertés des individus perdent leur sens et ne peuvent communiquer : elles sont abandonnées à l'arbitraire et à l'anarchie du relativisme culturel. »*

En complément de ces compétences de construction d'un rapport autonome aux œuvres, les doctrines contributives mettent en avant la nécessité que chaque individu puisse s'exprimer, à la fois artistiquement (pratiques amateur) et de manière critique (contribution à la hiérarchisation des œuvres). Il s'agit là d'une troisième dimension que nous retenons de la construction de soi.

En autorisant la participation de tous aux dynamiques collectives, la construction de soi par les individus alimente la cohésion sociale, troisième mission que nous identifions pour les organisations culturelles. Pour les doctrines contributives, la cohésion sociale naît de la reconnaissance mutuelle que permet la réciprocité entre individus, qui jouissent tous du même statut, celui de citoyen, et du même droit de s'exprimer dans l'espace public, notamment lors de temps d'échanges et de débats. Cette participation de tous favorisant une forme de paix sociale :

« Dans un numéro de *Futuribles* (Prospective, 1978) sur la "prospective du développement culturel", Jean-François Collinet plaide pour "la mobilisation des consciences qui permettrait progressivement l'accession à une civilisation de la qualité, de la participation et de la libre formation, autant de conditions nécessaires si l'on veut que le changement ne soit pas vécu comme un traumatisme collectif conduisant à la passivité mais comme un phénomène pris en charge par l'ensemble des acteurs de la vie sociale. Il faut susciter le développement d'une culture qui permette le passage d'une société de la majorité silencieuse à une société de la majorité de la prise de parole, d'une société du pouvoir abstrait et subi à une société du pouvoir vécu et compris" (p. 525). » (Collinet, 1978 ; cité par Moulinier, 2011 : 9-10)

Dans la démocratisation culturelle telle que définie par André Malraux, la cohésion sociale naît de ce que le partage des œuvres permet de construire une communauté spirituelle (et est susceptible en cela de suppléer les religions affaiblies) (Urfalino, 2011).

Ainsi, doctrines contributives et démocratisation culturelle, même si elles divergent quant aux façons de le faire, poursuivent des objectifs similaires de défense de l'art, accompagnement de la construction de soi par les individus et développement de la cohésion sociale. Dès lors et dans la mesure où les moyens mis en œuvre ne sont pas toujours incompatibles, les opposer systématiquement serait une erreur. Il s'agit bien plutôt de reconnaître la façon dont elles se complètent mutuellement tout en mesurant ce qui les sépare, comme nous y incitent plusieurs auteurs :

« Les deux logiques d'action que nous venons d'évoquer, celles de la démocratisation et de la démocratie culturelle, qui se sont succédé au cours des années soixante et soixante-dix sont moins concurrentes que complémentaires et leur coexistence dépend de l'ampleur des budgets disponibles (Wyszormirski, dans Mulcahy et Swaim, 1982 ; Menger, 1987). » (Moulin, 1992 : 92)

« L'évolution des politiques culturelles occidentales des 40 dernières années, au-delà des moyens d'action particuliers qui distinguent chaque nation, montre comment les pouvoirs publics s'orientent progressivement vers le modèle de la démocratie culturelle. Concrètement, les deux modèles se posent donc en continuité plus qu'en opposition, l'un s'appuyant sur les acquis de l'autre. » (Santerre, 2000 : 51)

« Une nouvelle page d'histoire de la citoyenneté culturelle est-elle en train de s'élaborer ? Dans le monde marchandisé, individué et accéléré qui est le nôtre, comment devons-nous nous mobiliser pour penser un nouvel acte culturel, qui fasse toute sa place au rêve et qui se méfie des illusions, des certitudes, des choix univoques et des anathèmes ? Pour avancer dans ce sens, la seule équation pertinente – nous l'affirmons ici comme une conviction – est celle qui cherche à concilier, conjuguer, hybrider des principes fondamentaux, parfois caricaturés ou opposés de manière simpliste : démocratisation et démocratie culturelle. » (Saez, 2012 : 2)

Malgré cette possible compatibilité, les moyens déployés pour construire les enjeux communs à toutes les doctrines de politiques culturelles refléteront, selon celle dans laquelle ils s'inscrivent principalement, des acceptations différentes de la culture et avec elles différents rapports offre-demande.

Ainsi, les représentations portées par la démocratisation culturelle mettent en avant une acceptation descendante de la culture dans laquelle une offre autonome prépondérante forme sa propre demande, en recourant éventuellement à des actions de médiation. Les représentations portées par les doctrines contributives correspondent plutôt à une acceptation ascendante de la culture, dans laquelle la prise en compte des spécificités de publics divers génère des interactions permanentes entre offre et demande (sollicitation et reconnaissance de la parole des individus, qui participent ainsi aux dynamiques collectives) qui s'inscrivent alors dans des évolutions partagées au sein d'une interrelation équilibrée.

La configuration évoquée au Chapitre 1 d'une offre à l'écoute de la demande mais dans une mesure qu'elle détermine seule s'inscrit à l'intermédiaire de ces deux acceptations. Nous considérerons donc la possibilité d'une acceptation mixte de la culture, ce qui est cohérent avec celle d'une compatibilité des moyens portés par les différentes doctrines culturelles pour construire les enjeux identifiés.

Remarquons ici une asymétrie dans les différentes acceptations de la culture et les rapports offre-demande qui y sont associés : alors que l'acceptation descendante génère une autonomie de l'offre, l'acceptation ascendante génère une interrelation offre-demande, et pas une autonomie de cette dernière. Cela vient que nos réflexions portent sur les OPPDC, de fait représentantes d'une offre culturelle. La possibilité théorique d'une autonomisation absolue de la demande, qui conduirait à une auto organisation complète du secteur culturel est ainsi par construction exclue de nos considérations. Cette posture est compatible avec les présentations que nous avons faites des différentes doctrines de politique culturelle. En effet, dans le cas d'une acceptation ascendante de la culture portée par les doctrines contributives, les OPPDC ne sont plus autonomes dans la définition d'une offre mais elles restent porteuses d'un rôle de centralisation, de synthèse et de restitution des dynamiques collectives qui justifie leur maintien.

\*\*\*

Avec ce deuxième chapitre, nous mesurons la façon dont les doctrines politiques et les représentations de l'activité des publics d'une part, du rôle des organisations culturelles d'autre part ont évolué en France depuis la seconde guerre mondiale. Alors que la démocratisation culturelle engage ces dernières à développer une offre exigeante et son accessibilité tant matérielle que sociale auprès d'un public relativement passif dont on suppose qu'il adhèrera sans réserve aux propositions qui lui sont faites en raison de leur capacité universelle de révélation, les doctrines que nous avons qualifiées de contributives reconnaissent et valorisent les activités de choix et de jugement critique des publics, inscrits dans un double processus de construction de leurs identités individuelles et de celles, collectives, de leurs communautés d'appartenance. Dans ce contexte, les organisations culturelles ne doivent plus seulement développer l'offre et son accessibilité, elles doivent aussi accompagner l'acquisition de compétences par les individus et la mise en œuvre d'espaces de dialogues qui conditionnent ce double processus.

Si deux pôles de doctrines politiques semblent ainsi se former, les opposer systématiquement serait une erreur dans la mesure où ils poursuivent des objectifs communs de façons différentes mais parfois conciliables :

- défense de l'art par l'exigence de qualité, la recherche de diversité et/ou l'encouragement de la création professionnelle ;
- accompagnement de la construction de soi par le développement de la sensibilité esthétique, le partage de clés de compréhension des œuvres et de participation aux dynamiques collectives, l'encouragement à la découverte de nouveaux horizons esthétiques et à la reconnaissance des autres dans une optique de réciprocité, et/ou le soutien aux pratiques en amateur ;
- développement de la cohésion sociale par la création de temps de communion par le sensible, par l'élargissement de la reconnaissance mutuelle et/ou par la protection de temps d'échange et de débats.

Par contre, cette poursuite d'enjeux communs est sous-tendue selon les doctrines culturelles prépondérantes par une acceptation différente de la culture, qui génère des rapports offre-demande eux aussi différents :

- acceptation descendante et offre entièrement autonome qui forme sa propre demande ;
- acceptation mixte et offre autonome mais influencée par la connaissance qu'elle a de la demande ;
- acceptation ascendante et interrelation entre offre et demande qui suscite des évolutions partagées.

L'analyse des doctrines de politique culturelles effectuée dans ce deuxième chapitre nous permet ainsi d'identifier trois modalités possibles du rapport offre-demande au sein des OPPDC et d'avoir une première intuition que la réalisation de ces modalités est liée à la participation des publics dans la mesure où cette dernière alimente la formation des dynamiques collectives. Nous ne disposons cependant pas d'éléments de compréhension de cette participation dans sa dimension opérationnelle, à l'échelle organisationnelle. Pour pallier cela, nous avons recours dans le Chapitre 3 à l'étude de deux champs théoriques ayant abordé la participation des individus aux dynamiques collectives : les théories de la participation citoyenne et le marketing participatif.





## **CHAPITRE 3 : LES TENDANCES PARTICIPATIVES AU-DELA DU SECTEUR CULTUREL.**

### **DIFFERENTES CARACTERISTIQUES POUR QUALIFIER LA PARTICIPATION DES PUBLICS**

Le Chapitre 2 a permis de mettre en avant les différences qui existent entre les doctrines de politiques culturelles quant aux représentations de l'activité des publics : alors que la démocratisation culturelle les place dans une relative passivité face à des chefs-d'œuvre universels auxquels on anticipe qu'ils adhéreront sans réserve, les doctrines contributives les placent dans une position de récepteur sélectif et critique dont les caractéristiques individuelles contribuent à déterminer les dynamiques collectives de leurs communautés d'appartenance. Le Chapitre 1 a quant à lui permis d'appréhender l'activité des publics en situation de réception à partir des résultats des sciences sociales, qui mettent en exergue l'existence de représentations et d'horizons d'attentes divers, de mécanismes d'appropriation, de formation du goût et de prescription, ainsi que d'interactions qui contribuent à construire les parcours individuels et les dynamiques collectives d'attribution de sens, de formation de l'opinion et de formulation d'attentes spécifiques. Il a également permis d'envisager des façons pour les organisations de diffusion culturelle de tenir compte de tous ces éléments de façon indirecte, c'est-à-dire en les étudiant mais sans besoin de solliciter explicitement les publics au-delà des protocoles d'enquêtes, et sans que les informations recueillies le soient nécessairement dans une perspective d'évolution des propositions ou fonctionnements organisationnels.

Cette possibilité d'une participation indirecte, si elle marque une certaine connaissance et reconnaissance des activités des publics, ne correspond que partiellement aux prescriptions des doctrines contributives au sein desquelles les notions de dialogue et d'échanges actifs entre les individus et les collectifs qu'ils composent sont mises en avant. La mise en œuvre de ces échanges semble concomitante d'une participation directe des publics aux dynamiques collectives liées aux organisations de diffusion culturelle. L'objet de ce troisième chapitre est de préciser, à partir des résultats théoriques disponibles, les modalités d'une telle participation.

Si la participation des publics aux activités culturelles est encore peu étudiée de façon spécifique, deux champs théoriques se penchent sur la participation des individus à des dynamiques collectives : celle du citoyen à la vie politique et celle du client à la vie organisationnelle. Ils feront chacun l'objet d'une sous-partie de ce chapitre.

## A. LES THEORIES DE LA PARTICIPATION CITOYENNE

Dans les années 1960 et 1970, les initiatives participatives des pays anglo-saxons et les travaux qui les ont étudiés étaient porteurs d'une vision sociale orientée vers les minorités, comme le rappellent Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse (2011 : 130) :

*« [participation] was widely interpreted at the time as a way to provide empowerment for low-income or minority populations »*

Aujourd'hui, la « volonté participative » s'est étendue à l'ensemble de l'administration publique :

*« There seems to be widespread agreement in the field of public administration, as well as popular support for, the idea of creating more avenues to develop and foster citizen participation in local government. » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 130)*

L'analyse théorique reflète cette évolution avec le développement et la cohabitation de trois types de perspectives au sein des théories de la délibération :

*« celles qui promeuvent une rationalisation de la décision ; celles qui se focalisent sur la transformation des acteurs de participation et visent avant toute chose leur socialisation politique sous des formes qui peuvent varier [...] ; celles qui préconisent enfin l'articulation de l'idéal participatif sur un idéal de justice sociale et font prévaloir la reconnaissance et l'inclusion dans la décision des points de vue des groupes les plus défavorisés. » (Blondiaux, 2008a : 141-142)*

Cette diversité des perspectives s'accompagne d'une diversité du vocabulaire mobilisé : participation, démocratie délibérative, démocratie participative, démocratie directe, *empowerment*,... Loïc Blondiaux (2004 : 9-10) remarque cependant qu'en France, les expériences démocratiques des collectivités locales sont majoritairement désignées par deux vocables seulement : démocratie représentative ou démocratie participative. Il ajoute que le discours partagé ne reflète pas pour autant une mise en pratique uniforme :

*« S'il existe un "fétichisme de la proximité" dans le discours politique français, la rhétorique de la participation n'a rien à lui envier. Nombreux sont les acteurs qui commencent au long de colloques, de séminaires et de discours autour de ce mot fétiche qu'est la participation. Bien peu la pratiquent réellement. A ce vocable se réfèrent des initiatives trop différentes pour que le terme ne finisse pas par être purement et simplement galvaudé. » (Blondiaux, 2004 : 10)*  
*« La référence à la notion générique de "démocratie participative", qui prédomine en France, apparaît particulièrement floue et offre un abri symbolique à des conceptions et des pratiques fortement hétérogènes. » (Blondiaux, 2008a : 132-133)*

Guillaume Gourgues effectue un constat similaire :

*« Si la multiplication des travaux, à l'échelle internationale, portant sur la "démocratie participative" ne devait livrer qu'un enseignement, il pourrait s'agir de celui-ci : au-delà de ses théories, de ses modèles et de ses slogans militants, la démocratie participative recouvre depuis une quinzaine d'années un ensemble hétérogène de dispositifs, concrètement à l'œuvre dans le gouvernement public. Par dispositif, on entend un ensemble de techniques et d'ingénieries destinées à articuler la participation (le plus grand nombre de participants) et la délibération (la plus haute qualité de débat) des populations dans le cadre de prises de décision collectives, se présentant alors comme autant de tentatives d'équilibre entre ces deux notions. » (Gourgues, 2012 : 5)*

Face à cette hétérogénéité des termes et des pratiques, le but de cette sous-partie est de mieux cerner les différentes facettes de la participation citoyenne. Nous considérerons pour cela dans un premier temps les objectifs, avantages et inconvénients qui lui sont associés ; dans un second temps les différentes formes que la participation citoyenne peut prendre ; et dans un troisième et dernier temps les éléments qui la conditionnent.

#### **a. Avantages et inconvénients de la participation citoyenne**

Si de nombreux arguments en faveur de la participation citoyenne à l'action publique sont normatifs (Vigoda, 2002 ; Blondiaux, 2004 ; Berner, Amos et Morse, 2011 ; Blondiaux et Fourniau, 2011), certains travaux ne considèrent pas (ou pas seulement) la participation comme une fin en soi et s'interrogent sur ses conséquences positives ou négatives (Irvin et Stansbury, 2004 ; Michels, 2011).

En ce qui concerne la participation considérée comme une fin en soi, Loïc Blondiaux note le développement d'une législation à ce sujet qui correspond à la défense de principes démocratiques en adéquation avec des aspirations contemporaines :

*« Le début des années quatre-vingt-dix a vu surgir une série de textes emblématiques [Loi d'Orientation sur la Ville en 1991, Loi sur l'administration territoriale de février 1992, Loi Barner du 2 février 1995] qui ont posé le principe de la consultation, de l'information et de la concertation avec les habitants. [...] La caractéristique principale de cette première vague législative est de se situer presque exclusivement au niveau des principes. Elle ne prévoit guère d'obligation formelle, sauf en matière de débat public. Le contenu réel de ce "droit" à la participation et à l'information reste indéniablement obscur.*

*Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, nous assistons à l'introduction, en droit positif, de mesures un peu plus contraignantes [Loi Voynet pour l'Aménagement du territoire et le développement durable de juin 1999, Loi sur la solidarité et le renouvellement urbain de*

décembre 2000, loi Vaillant du 27 février 2002]. [...] *L'ensemble de cette législation va dans le sens d'un renouvellement des formes de la démocratie contemporaine, qu'illustre également la multiplication des dispositifs de concertation qui se mettent en place aujourd'hui dans les collectivités locales ou tendent à accompagner de manière de plus en plus systématique les grands projets d'aménagement.* » (Blondiaux, 2004 : 2-3)

L'auteur ajoute que ce « renouvellement des formes démocratiques » entraîne des conséquences considérables, notamment en termes de légitimité des institutions et de leurs décisions :

*« A travers la généralisation de ce type de procédures, il est possible de faire l'hypothèse selon laquelle s'amorce un changement substantiel dans la conception de la légitimité qui prévaut dans nos sociétés politiques. La légitimité d'une mesure ne dépendrait plus seulement de la nature de l'autorité qui la prend mais de la manière dont elle est prise, de la procédure dans laquelle elle s'inscrit. »* (Blondiaux, 2004 : 8)

Ces propos sur la légitimité des autorités en lien avec la participation citoyenne reflètent des débats similaires à ceux qui ont lieu entre tenants de la démocratisation culturelle et d'une culture dite *légitime* dont sont garantes les autorités publiques via le Ministère et les collectivités locales, et tenants des doctrines contributives relativistes pour qui ce sont les goûts de la population qui déterminent ce qui fait culture.

Plusieurs auteurs mettent en avant l'impact de la participation citoyenne sur la légitimité de la décision et son acceptation par la population (Berner, Amos et Morse, 2011 ; Irvin et Stansbury, 2004 ; Michels et De Graaf, 2010). Ank Michels et Laurens de Graaf la lient avec une meilleure qualité de la décision grâce à une prise d'information plus large qui doit commencer en amont de l'implémentation des décisions :

*« Local governments may have various motives for introducing participatory policy making. The main argument is that involving stakeholders and (groups of) citizens at an early stage of the policy process rather than consulting them immediately before the implementation phase, can create a broader support for policy decisions and, therefore, make government policy more effective and legitimate (de Graaf, 2007). However, other arguments are also heard. Engaging citizens in policy making allows governments to tap into wider sources of information, perspectives and potential solutions, and improves the quality of the decisions reached. It also contributes to building public trust in government, raising the quality of democracy and strengthening civic capacity (OECD, 2001 : 11). In short, participatory policy making is expected to increase democratic legitimacy, narrow the gap between citizens and government, enlarge the problem-solving capacity, increase the support for policy and improve the quality of policy (Edelenbos, 2000). »* (Michels et De Graaf, 2010 : 481-482)

Une autre source d'amélioration de la qualité des décisions par la participation serait la confrontation des opinions au cours de délibérations lorsqu'elles favorisent une ouverture à l'opinion d'autrui voire une évolution de ses propres préférences :

*« Deliberative democrats, in particular, claim that citizen participation in deliberative settings may contribute to more rational decisions based on public reasoning. Deliberation, therefore, refers to the openness to exchange and willingness to listen to each other's arguments and do shift preferences. » (Michels et De Graaf, 2010 : 487)*

Cependant, les études de cas de processus participatifs menées par les auteurs à Eindhoven et Groningen (Pays-Bas) les amènent à identifier deux limitations à cette ouverture aux points de vue d'autrui susceptible de permettre un enrichissement de la réflexion collective : dans un cas, l'échange d'opinions n'est pas la motivation première des individus participant, qui conservent par conséquent leurs préférences initiales ; dans un autre cas, certains participants affichent une volonté d'écoute mutuelle pour construire une entente partagée mais beaucoup d'entre eux témoignent également d'un manque de confiance quant à leur rôle et leur contribution au processus qui les amènent à percevoir les participants plus expérimentés comme motivés par leur propre intérêt et n'étant pas disposés à revoir leur position.

Une autre réserve émise par Ank Michels et Laurens de Graaf quant aux avantages de la participation est le risque qu'ils soient contrebalancés par un fort écart entre les attentes des participants et le résultat final du processus :

*« Our results show that most citizens take part in participatory policy making projects with enthusiasm, buoyed by the feeling that they can contribute to improvement in their neighbourhood. A common pitfall is the disappointment that can ensue, due to excessively high expectations on the part of the participants, leading to citizens giving up during the process of deciding not to take part in future projects. A continuing involvement of citizens in participatory projects, therefore, requires governments to make balanced decisions on why and how they want to use the input of citizens and to make absolutely clear what contribution is expected from citizens and how this input will be used. » (Michels et De Graaf, 2010 : 489)*

Il convient en conséquence, pour une organisation mettant en œuvre des processus participatifs d'être particulièrement attentive au confort des participants et à son maintien, pour éviter leur essoufflement. Si ce confort dépend de l'adéquation entre les attentes des individus et la décision finale, non pas en termes de nature mais en termes d'importance, il dépend également des compétences des participants par rapport aux sujets des échanges et aux façons de les mener. Ces compétences sont susceptibles d'évoluer au cours du processus participatif :

*« la participation citoyenne a une influence positive sur le développement des connaissances, des compétences et des vertus, quelle que soit la forme de participation citoyenne examinée. » (Michels, 2011 : 293)*

*« networks of civic engagement also make citizens more competent. Those voluntary associations are schools for democracy where civic skills and civic duties are learned. Participants learn how to debate public issues and how to speak in public or to run a meeting. And, they become acquainted with civic virtues, such as active participation in public life, trustworthiness and reciprocity (giving and taking). » (Michels et De Graaf, 2010 : 480)*

Les auteurs affirment de plus, suite à leurs études de cas, que la participation développe aussi la volonté de réitérer l'expérience et d'engager d'autres personnes à le faire.

Renée Irvin et John Stansbury (2004) notent également que la participation est un vecteur d'éducation des citoyens mais ils ajoutent qu'elle l'est aussi des décideurs, qui ont ainsi un accès direct à la parole citoyenne.

Loïc Blondiaux rappelle quant à lui que les compétences des citoyens sont d'une autre nature que celles habituellement mises en avant dans les sphères politico-administratives, ce qui est susceptible d'engendrer des difficultés, notamment en termes de temps. L'auteur met en avant le risque d'utiliser cela comme une barrière à la participation :

*« Au regard des élus et des techniciens, la participation des habitants se heurte d'emblée à un obstacle : celui de l'incompétence redoutée, présumée ou avérée de ces habitants en matière technique ou politique. L'intervention de ces derniers met en jeu leur conception de la rationalité, de l'efficacité, de l'expertise. Donner la parole aux habitants c'est aussi reconnaître des formes de savoir et d'argumentation d'une autre nature que celles qui prévalent dans l'univers politique et administratif. S'engager à prendre en compte l'avis des habitants oblige notamment à perdre du temps, à multiplier les allers retours entre les arènes de discussion et les services technico-administratifs, à prendre en compte les affects, les fantasmes et les sentiments d'injustice d'une population souvent incapable de reconnaître d'emblée les vertus des solutions "optimales" dégagées par les experts. L'une des manières de contourner le problème, souvent envisagée, consiste à faire peser sur les citoyens une exigence d'information que seuls des "habitants professionnels", devenus à leurs tours experts, pourront relever, au*

*risque de faire perdre à ces dispositifs leur capacité à impliquer les “citoyens ordinaires” » (Blondiaux, 2004 : 18)*

Il semble donc qu'une organisation souhaitant développer des processus participatifs doive s'interroger sur les compétences nécessaires pour y prendre part et sur les façons dont elle peut accompagner ces compétences au sein même du processus, contribuant éventuellement ainsi à dépasser un paradoxe identifié par Loïc Blondiaux (2008a : 136) :

*« [La démocratie délibérative] se donnerait d'abord pour objectif de fabriquer de meilleurs citoyens, plus éclairés, plus vertueux, plus empathiques, alors même que les critères qui s'imposent à la discussion les supposent au préalable. Dans ces conditions, cette démocratie délibérative créerait de l'exclusion dès lors que certains groupes ou certains individus ne remplissent pas ces critères. »*

Un exemple d'accompagnement de la montée en compétence des participants pourrait être le développement de temps et outils spécifiques de clarification des enjeux de la participation et de leurs tenants et aboutissants déjà identifiés. Loïc Blondiaux liste d'autres propositions issues d'auteurs critiques anglo-saxons :

*« Aussi ce modèle de participation délibérative serait-il à la fois irréaliste et inacceptable pour ceux qu'il contraint d'une manière excessive. On comprend mieux dans ces conditions pourquoi les auteurs de cette critique proposent différentes échappatoires aux groupes marginalisés : s'atteler à réduire au préalable les inégalités structurelles qui prédéterminent la discussion ; subvertir ces dispositifs par la contestation des règles qui les régissent ; former des contre-publics et autres lieux alternatifs ; y faire reconnaître d'autres formes de communication, moins contraintes et plus ouvertes... » (Blondiaux, 2008a : 137)*

Cette nécessité de prêter une attention particulière aux compétences des individus et la possibilité mentionnée qu'ils prennent le pouvoir sur l'objet que constitue le processus participatif en questionnant les règles qui le régissent forment des éléments communs avec les mécanismes d'appropriation que nous avons abordés au Chapitre 1 : il s'agira cette fois pour l'organisation de considérer en particulier les conditions d'appropriation du processus participatif qu'elle propose.

Outre l'adéquation entre leurs attentes et les objets du processus et le développement de leurs compétences, le confort des participants au sein des processus participatifs dépend des contraintes avec lesquelles ils doivent composer telles que leurs obligations familiales et de travail (Irvin et Stansbury, 2004). Plusieurs auteurs soulignent que les processus participatifs sont consommateurs de ressources, tant pour les organisateurs que pour les participants, ce qui



les rend potentiellement moins efficaces que d'autres formes de décisions. Renée Irvin et John Stansbury (2004) mettent ainsi en exergue le risque pour les décideurs de devoir assumer une décision qu'ils considèrent comme mauvaise. Eran Vigoda rappelle quant à lui qu'il existe un courant de recherches qui considère l'écoute des citoyens par les administrations publiques (*responsiveness* ou réactivité, voir une définition plus précise en deuxième sous-partie ci-dessous) comme un vecteur d'affaiblissement de la qualité de la décision en raison d'une survalorisation des enjeux de court-terme d'une part, de l'influence d'individus non représentatifs d'autre part :

*« According to this line of research, responsiveness contradicts the value of professionalism in G&PA because it forces public servants to satisfy citizens even when such actions run counter to the required public interest. In the name of democracy, professionals are almost obliged to satisfy a vague public will. Short-term considerations and popular decisions are put forward, while other long-term issues receive little and unsatisfactory attention. In addition, there is a risk that powerful influences of some may ring out loudly and wrongly pretend to represent the opinion of many. Such influences can result in an antidemocratic decision-making pattern and simply may not represent the true voice of majority. » (Vigoda, 2002, p. 528)*

Le risque d'une mauvaise décision est également mentionné par les élus interviewés par Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse au cours de leur travail empirique, en lien avec celui de donner plus d'importance aux individus qui parlent le mieux et le plus fort :

*« Several official in each city interviewed discussed the notion of “the squeaky wheel gets the grease” and that this is not the best way to conduct business of the government. They see some citizens as believing that those who scream the loudest, are the best organized, and have the most money and resources should get the response or needed resources from the government. Most officials believe that they try to take a more holistic approach to governance. “We are elected to do the will of the people and to represent their interests.” » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 142)*

Pour ces élus, la participation citoyenne, lorsqu'elle n'est pas correctement conçue en termes de représentativité, menace la primauté de l'intérêt collectif au profit des intérêts individuels. Les auteurs notent que dans ce cas, l'inconvénient dénoncé ne l'est pas tant en regard de la participation en soi mais de la façon dont elle peut être menée.

Deux solutions peuvent être envisagées face à cela : la première est d'utiliser une combinaison de participation directe et indirecte pour que cette dernière permette d'avoir une visibilité sur les intérêts des personnes qui ne sont pas impliquées dans le processus ou le sont moins ; la seconde solution est constituée par le processus participatif en lui-même, qui peut favoriser la

reconnaissance par chacun des intérêts d'autrui, menant par là-même à une meilleure intégration des individus :

*« A [...] positive effect of participatory policy making is that it encourages people to listen to a diversity of opinions and thus promotes mutual understanding, which, however, does not automatically imply that they are also willing to shift preferences » (Michels et De Graaf, 2010 : 489)*

Pour les auteurs, la participation permet aux individus de mieux reconnaître l'intérêt d'autrui, mais aussi de se sentir plus engagés auprès de la communauté et de l'action publique :

*« Participation contributes to citizens' feeling of being are public citizens, part of their community. As a consequence, they may also feel more responsible personally for public decisions. » (Michels et De Graaf, 2010 : 480)*

Loïc Blondiaux mentionne également cette ambition d'intégration, comme une explication à la diffusion des processus participatifs. Il note qu'elle concerne aussi la relation entre citoyens et élus :

*« Nombreux sont les élus en France qui n'hésitent pas à afficher des objectifs sociaux et politiques infiniment plus ambitieux et moins réalistes [que les objectifs managériaux]. Selon une thématique très répandue dans la politique de la ville, la participation aurait vocation à créer du "lien social", à animer les quartiers, à rapprocher les citoyens entre eux. Selon d'autres discours, la participation aurait vocation à lutter contre la "crise de la représentation" en rapprochant cette fois les élus du citoyen. Pour d'autres enfin, la discussion démocratique serait susceptible de fabriquer de "meilleurs citoyens", selon l'expression de Jane Mansbridge (1999a). » (Blondiaux, 2004 : 14)*

Le conditionnel utilisé par l'auteur montre que malgré le développement de travaux visant à estimer les conséquences effectives de la participation (Michels, 2011 ; Thomas, 1990 ; Yang et Pandey, 2011), les connaissances en la matière peuvent encore être approfondies et que les justifications des actions menées ressemblent parfois à des incantations. En matière d'intégration notamment, il ne s'agit pas de considérer que les processus participatifs permettent de fait de l'améliorer mais d'être attentif aux conditions qui le permettront. Notons que cette préoccupation pour l'intégration des citoyens au collectif via la participation, avec une prise en compte des différences entre individus, correspond aux ambitions des doctrines contributives et à l'importance qui y est accordée aux échanges et discussions permettant à la fois le débat et/ou le consensus.

Le premier est susceptible de mener à des conflits dont Loïc Blondiaux (2008a) étudie la place qu'ils occupent dans les processus participatifs. Il remarque que les règles qui régissent les dispositifs délibératifs sont majoritairement fixées par les autorités à l'origine de la procédure, dont un des objectifs prioritaires est souvent la gestion des conflits. Il constate également une institutionnalisation et une standardisation des pratiques participatives, se demande « *dans quelle mesure ces dispositifs institutionnalisés ne contribuent-ils pas à produire des exercices de participation totalement artificiels, détachés de toute réalité et portée effectives* » et répond en identifiant des risques spécifiques de dérive des processus participatifs en fonction de la forme des dispositifs :

*« Dans le cas, par exemple, des procédures visant à solliciter la participation des habitants à l'échelle locale (conseils de quartier, budgets participatifs), le risque est celui d'une maîtrise totale des autorités publiques sur le cadre et l'animation des échanges (Blondiaux et Lévêque, 1998). Dans le cas de procédures comme celles des conférences de citoyens ou des sondages délibératifs, le risque tient cette fois au caractère quasi-expérimental de ces dispositifs dont la finalité est de construire à la demande un public, sous la forme d'un panel de citoyens, hors de toute attache avec des organisations ou des luttes réelles, dans ce qui s'apparente à une démocratie de laboratoire, assistée par les sciences sociales (Blondiaux, 2008b). Dans le cas enfin des dispositifs qui visent, à l'instar de la Commission nationale du débat public ou de l'enquête publique à faire participer le public à l'élaboration ou à l'évaluation de projets d'aménagement, le risque principal est celui d'une déconnexion entre la discussion avec le public et la décision. La parole du public peut, dans ce cas, être ouverte mais dénuée d'effets (Revel, Blatrix, Blondiaux, et al., 2007). » (Blondiaux, 2008a : 139-140)*

Face à ces risques et à partir de travaux critiques anglo-saxons, Loïc Blondiaux propose plusieurs attitudes à adopter :

- Ouvrir la délibération à d'autres formes que l'argumentation rationnelles, telles que les témoignages (Young, 2000) ;
- Valoriser les conflits, même (voire surtout) très intenses, comme des sources de dépassement du *statu quo*, de redistribution de la parole au profit de groupes dominés (Mansbridge, 1999b) et d'exploration d'un monde commun tenant compte de la diversité des points de vue (Callon, Lascoumes et Barthe, 2001) ;
- Porter une attention particulière au renforcement du pouvoir des acteurs fragiles par l'exercice effectif de la participation.

Ces considérations sur la place du conflit et les risques inhérents aux dispositifs délibératifs montrent que la forme que prend la participation citoyenne influence sa portée et son

effectivité. Plus largement, on peut supposer que la forme que prend la participation citoyenne influence l'ampleur des avantages et inconvénients que nous avons présentés et dont nous proposons une synthèse dans le Tableau 1 p.108. Il convient donc de considérer les différentes formes possibles de la participation, c'est l'objet de la seconde sous-partie de notre propos sur la participation citoyenne.

**Tableau 1 : Synthèse des avantages et inconvénients de la participation citoyenne**

<b>Avantages de la participation citoyenne</b>	<b>Conditions de réalisation</b>
Légitimité de la décision : procédurale plutôt que liée à la nature de l'autorité.	
Qualité et ampleur de l'information mobilisée	Faire intervenir les citoyens tôt dans le processus politique plutôt que les consulter immédiatement avant la phase d'implémentation.
Renforcement de la relation entre citoyens et entre citoyens et autorités publiques, notamment sa dimension de confiance	
Développement des compétences participatives et thématiques des citoyens et des autorités publiques	

<b>Inconvénients de la participation citoyenne</b>	<b>Moyens d'évitement</b>
Déceptions dues aux écarts entre les attentes et les résultats	Clarifier la contribution attendue et la façon dont elle sera mobilisée
Processus susceptible de mettre en exergue une remise en cause des solutions considérées comme optimales par les experts	Exiger un fort niveau d'information de la part des citoyens → Comment éviter l'exclusion des citoyens néophytes et accompagner l'acquisition de compétences ? Comment soigner l'appropriation des processus participatifs par les individus ?
Processus long et contraignant susceptible d'aboutir à une mauvaise décision : - lorsqu'une domination de certains individus ou groupes (parlant mieux et plus fort que les autres) apparaît - lorsque le court terme est préféré au long terme	Recourir à la participation indirecte pour tenir compte des individus et groupes les moins entendus Accompagner la montée en compétences participatives et techniques des individus et groupes les moins entendus Veiller à ce que le processus participatif développe les capacités d'écoute mutuelle des participants
Abolition artificielle des conflits et exclusion de certains groupes par les exigences de fonctionnement	Lorsque les différences entre les intérêts défendus sont trop radicales, recours aux dispositifs représentatifs traditionnels Rendre possible la discussion sur les règles mêmes des processus délibératifs Favoriser une multiplicité des formes de communication et d'expression et accepter les conflits dans les processus participatifs comme un moyen d'exploration de mondes communs

## b. Formes et niveaux de la participation citoyenne

De nombreux travaux sur la participation citoyenne proposent une typologie des formes qu'elle peut prendre. L'une des références les plus mentionnées en la matière est le travail de Sherry Arnstein, qui distingue trois niveaux et huit échelons de participation<sup>21</sup> :

- la non-participation, qui inclut l'échelon de la manipulation et celui de la thérapie ;
- la coopération symbolique, qui inclut les échelons de l'information, de la consultation et de la réassurance ;
- le pouvoir effectif des citoyens, qui inclut les échelons du partenariat, de la délégation de pouvoir et du contrôle citoyen.

Pour Sherry Arnstein, seul le dernier niveau correspond à une réelle participation citoyenne avec pouvoir décisionnaire ; alors que le second niveau reflète une décision unilatérale par les administrateurs, après dispense et recueil d'information auprès des citoyens ; et que le premier niveau correspond à une situation de décision prise *a priori* et légitimée *a posteriori* par une communication à sens unique depuis les administrateurs vers les citoyens. Sherry Arnstein utilise donc comme critère de catégorisation la portée de la participation citoyenne sur la décision finale, autrement dit, le pouvoir des participants.

C'est également ce que fait Carole Pateman en distinguant participation partielle, avec laquelle la décision revient, après concertation, à une seule des parties ; et participation complète, avec laquelle chacune des parties a le même pouvoir sur la décision finale :

*« [Carole Pateman défines] partial participation as "a process in which two or more parties influence each other in the making of decisions but the final power to decide rests with one party only" (Pateman, 1970 : 70), and full participation as "a process where each individual member of a decision-making body has equal power to determine the outcome of decisions" (Pateman, 1970 : 71) » (Carpentier, 2012 : 167)*

Ainsi définie, la participation partielle correspondrait sur l'échelle de Sherry Arnstein aux échelons de consultation et réassurance de la coopération symbolique alors que la participation complète correspondrait à l'échelon de partenariat (puisque les représentants des autorités publiques gardent un droit de vote) du niveau de pouvoir effectif.

En s'appuyant notamment sur ces définitions proposées par Carole Pateman, Nico Carpentier, dans un travail à partir des médias mais à portée généraliste, considère également que le

---

<sup>21</sup> Nous reprenons ici la traduction de Jacques Donzelot et Renaud Epstein (2006).

pouvoir des participants sur la décision finale est un critère fondamental, qui permet de distinguer la participation (au sens maximaliste) d'une part de la représentation et d'autre part de l'accès (au sens de mise en présence) et de l'interaction<sup>22</sup>. En approfondissant son raisonnement sur le critère du pouvoir de décision comme déterminant de la participation, Nico Carpentier apporte (sans le mentionner, ce lien entre les auteurs est proposé par nous) un début de réponse à une critique adressée par Loïc Blondiaux à l'échelle de Sherry Arnstein :

*« [L'échelle d'Arnstein] n'est pas des plus stables conceptuellement. Les catégories en sont floues et ne possèdent aucune valeur juridique ou normative. Cette échelle n'a pas fait non plus l'objet d'un travail de conceptualisation politique véritable, qui permettrait de dégager clairement les critères d'une bonne concertation ou d'une véritable co-décision, par exemple. » (Blondiaux, 2004 : 10)*

Ainsi, Nico Carpentier affirme que la représentation est une forme minimaliste de participation dans la mesure où elle éloigne les citoyens représentés du cœur des décisions, qui sont prises par des élites ayant combattu pour obtenir le pouvoir politique, alors que dans un contexte maximaliste de participation, celle-ci est élargie au-delà du vote d'élection de représentants :

*« Different democratic models (of democratic theory and practice) attribute different balances between these concepts of representation and participation. When the political is defined, following Schumpeter (1976), for instance, as the privilege of specific competing elites, thus reducing the political role of the citizenry to participation in the election process, the balance shifts towards representation and the delegation of power. In this minimalist model, the societal decision-making remains centralized and participation remains limited (in space and time). In contrast, in other democratic models (e.g., participatory or radical democracy – see below), participation plays a more substantial and continuous role and does not remain restricted to the 'mere' election of representatives. These democratic models with more decentralized societal decision-making and a stronger role of participation (in relation to representation) are considered here to be maximalist forms of democratic participation. » (Carpentier, 2012 : 166)*

---

<sup>22</sup> Voir en Annexe 1 page 265 le modèle auquel Nico Carpentier aboutit à partir de la distinction entre accès, interaction et participation.

De la même façon, c'est la place du pouvoir de décision qui distingue une situation d'accès ou d'interaction d'une situation de participation, la réalisation des deux premières étant nécessaire mais pas suffisante à la réalisation de la troisième. L'accès signifie une possibilité de mise en présence et l'interaction une relation effective d'usage ou d'échange, les deux étant applicables à la fois à des technologies, des contenus, des personnes ou des organisations :

*« Access and interaction remain important conditions of possibility of participation, but they cannot be equated with participation. The concept of access is based on presence, in many different forms: for instance, presence in an organizational structure or a community, or presence within the operational reach of media production technologies. Interaction is a second condition of possibility, which emphasizes the social-communicative relationship that is established, with other humans or objects. Although these relationships have a power dimension, this dimension is not translated into a decision-making process. My argument here is that, through this juxtaposition to access and interaction, participation becomes defined as a political – in the broad meaning of the concept of the political – process where the actors involved in decision-making processes are positioned towards each other through power relationships that are (to an extent) egalitarian. » (Carpentier, 2012 : 175)*

Outre l'importance du pouvoir de la participation sur le processus de décision comme critère de distinction de ce qui relève d'une participation nommée (la représentation, l'accès ou l'interaction) et de ce qui relève d'une participation effective, les propos de Nico Carpentier mettent en avant une multiplicité d'objets de la participation : les technologies, les contenus, les personnes et les organisations ; dans un processus de production ou dans un processus de réception<sup>23</sup>. En appliquant son raisonnement aux médias, l'auteur distingue ainsi la participation portant sur les contenus de la participation portant sur les structures :

*« Furthermore, the distinction between content-related participation and structural participation can then be used to point to different spheres of decision-making. First, there are decision-making processes related to media content production, which might also involve other people and (proto-)machines, and which might take place within the context of media organizations. Second, there is the structural participation in the management and policies of media organizations; also technology-producing organizations can be added in this model,*

---

<sup>23</sup> Dans l'article cité l'auteur reste très évasif sur la distinction entre production et réception : *« At the level of reception, many of the processes are categorized as interaction, but as there are still (implicit) decision-making processes and power dynamics involved, the reception sphere should still be mentioned here [when considering participation] as well, although the main emphasis is placed on the production sphere. » (Carpentier, 2012 : 174)*

Les développements proposés dans le tableau reproduit en Annexe 1 page 265 et leurs commentaires permettent de supposer que Nico Carpentier considère la réception dans un contexte participatif principalement en lien avec l'interprétation des contenus par les individus et avec le partage de cette interprétation (*feedback*).



*allowing for the inclusion of practices that can be found in, for instance, the free software and open source movement(s). » (Carpentier, 2012 : 174)*

Il convient de noter ici que Nico Carpentier considère la production et la co-production de contenu comme une situation d'interaction alors qu'une situation de participation a lieu lors d'une co-décision « sur/avec les contenus ». L'auteur ne définit pas dans l'article cité ce que cette expression signifie pour lui et il n'y associe aucun exemple. Nous envisageons qu'une co-décision sur les contenus porte sur une orientation générale alors que la production ou co-production porte sur une réalisation précise. Par exemple dans le cas d'une organisation culturelle, une co-décision sur les contenus pourrait être de développer un courant ou un genre artistique spécifique (un musée de peinture qui décide d'accorder une plus grande place aux impressionnistes français, un théâtre qui décide de faire entrer à son répertoire des propositions gestuelles,...) alors que la production ou la co-production signifierait que les individus produisent ou co-produisent une œuvre spécifique. Dans ce cadre, les pratiques amateur et les œuvres participatives constituent donc des interactions plutôt qu'une forme de participation. En matière de réception, la participation sur les contenus semble pouvoir consister en une co-détermination formelle de l'interprétation qui en est retenue à un niveau collectif (en lien avec la notion de formation de l'opinion publique évoquée au Chapitre 1).

Nico Carpentier ajoute à ces considérations sur ce qui définit la participation par rapport à des concepts proches deux remarques :

- la participation effective n'est pas conditionnée par une égalité totale des pouvoirs des individus au détriment des différences hiérarchiques qui conduirait à une disparition des élites. La participation effective est plutôt conditionnée par un niveau élevé (mais pas total) de partage des pouvoirs entre les élites et les autres :

*« Models that support stronger forms of participation (even the most maximalist versions) do not aim for the (symbolic) annihilation of elite roles, but try to transform these roles in order to allow for power-sharing between privileged and non-privileged (or elite and non-elite) actors. For instance, the positions that defend strong forms of media participation do not necessarily focus on the elimination of the media professional (or the journalist), but attempt to diversify and open up this societal identity so that the processes and outcomes of media production do not remain the privileged territory of media professionals and media industries. » (Carpentier, 2012 : 172)*

Cette remarque est à rapprocher de celle que fait Eran Vigoda lors d'une réflexion sur le rôle des autorités publiques dans un contexte de coopération avec les citoyens. Il affirme

en effet que la position des premières n'est alors plus de contrôler les organisations publiques mais de conseiller, aider et coordonner les citoyens dans la poursuite de leurs propres initiatives (ainsi, elle n'est pas menacée mais modifiée) :

« *[In a situation of collaboration], public-service practitioners will fulfill their duties by becoming citizens'honest advisers and helpers rather than controllers of public organizations (Box, 1998, 1999; Rimmerman, 1997). [...] Governments will also be responsible for coordinating cooperation among different voluntary groups and institution. [...] G&PA will maintain its advisory position, providing citizens with sufficient conditions and experience to work out their spontaneous ideas.* » (Vigoda, 2002 : 536)

L'auteur ajoute que l'action des autorités publiques ne doit pas être coercitive, ce qui rejoint la seconde remarque de Nico Carpentier.

- la participation effective n'est pas contrainte :

« *Even the contemporary maximalist participatory models only rarely aim to impose participation. Their necessary embeddedness in a democratic culture protects against a post-political reduction of participation to a mere technique, but also against the enforcement of participation.* » (Carpentier, 2012 : 172)

A nouveau, une correspondance peut être établie avec les propos d'Eran Vigoda, qui mentionne une typologie des citoyens en fonction de leur propension à s'impliquer (sans contrainte extérieure formelle) pour influencer l'action des autorités publiques et les processus politiques :

« *Box (1998 : 73-74) identifies three types of citizens, classified along a continuum of their desire to affect rulers' actions and public policy processes. (1) "Freeriders" are considered consumers of public services who receive public goods gratis and let others do the work of citizenship; (2) "activists", by contrast, are deeply involved in public life and in citizenship actions for the community; and (3) "watchdogs", in the middle of the continuum, are involved only in key issues that are relevant to themselves personally.* » (Vigoda, 2002 : 536)

De ces deux remarques, nous déduisons la nécessaire cohabitation au sein d'une seule société, même dans les modèles maximalistes de participation, de plusieurs niveaux de participation : dans certaines situations le rôle et le pouvoir des élites seront très relativisés alors que dans d'autres il sera beaucoup plus reconnu ; chaque individu pourra s'orienter, en fonction de ses préférences du moment, vers des situations très participatives ou d'autres qui ne le sont pas du tout. Une telle cohabitation des niveaux de participation est reproductible à l'échelle organisationnelle et cohérente avec l'idée précédemment proposée de combiner participation directe et indirecte.

Cette distinction entre participation indirecte et participation directe est proche de celle faite par Eran Vigoda entre réactivité (*responsiveness*) et coopération (*collaboration*) dans le cadre de l'action publique. La première correspond à une forme d'écoute des citoyens par les praticiens, qui en tiennent compte ensuite dans la détermination et la mise en œuvre de leurs actions, dans un objectif de réponse à une demande (explicite ou ressentie) comme dans un contexte de marché avec des clients ; la seconde correspond à un plus grand partage du pouvoir et des ressources (notamment informationnelles) dans une optique de partenariat entre citoyens et praticiens :

*« [...] responsiveness is based on the marketplace view of better service for citizens as clients or customers. Answering their needs is seen as vital for government and public administration (G&PA) systems that seek extensive legitimization and high performance. On the other hand, collaboration highlights a moral value of genuine cooperation and teamwork between citizens and G&PAs where each party is neither a pure servant nor the master, but a social player in the theatre of state. » (Vigoda, 2002 : 527)*

*« [In an approach that considers responsiveness as a positive characteristic, a] responsive politician or bureaucrat must be reactive, sympathetic, sensitive, and capable of feeling the public's needs and opinions. » (Vigoda, 2002 : 528)*

Dans une optique d'opérationnalisation, la réactivité est constituée, pour Eran Vigoda, de deux composantes : la vitesse et la pertinence d'une réponse apportée à la demande d'un ou plusieurs citoyens :

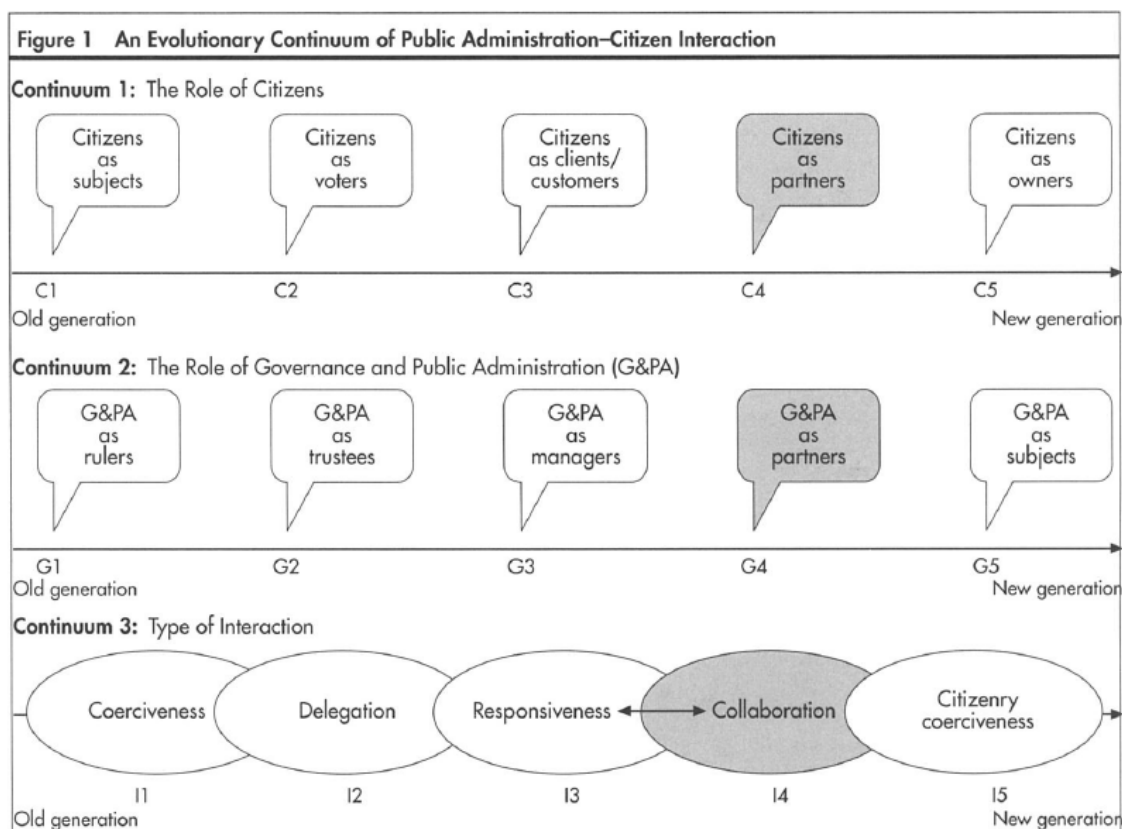
*« In essence, responsiveness generally denotes the speed and accuracy with which a service provider responds to request for action or information. According to this definition, speed may refer to the waiting time between a citizen's request for action and the reply of the public agency or the public servant. Accuracy means the extent to which the provider's response meets the needs or wishes of the service user. » (Vigoda, 2002 : 529)*

Dans cette optique, la réactivité semble concerner principalement des actions menées en direction d'un seul citoyen qui a préalablement manifesté une demande. C'est donc une situation différente d'une interrogation collective des activités organisationnelles et de leur orientation. Pour autant, les critères de pertinence et de rapidité semblent pouvoir être pris en compte dans les deux cas.

Eran Vigoda considère que l'assimilation des citoyens à des clients marque leur passivité face à des praticiens actifs pour satisfaire leurs besoins et que cette configuration crée une dépendance qui obstrue les réformes des agences publiques et ralentit l'émergence d'un meilleur service public. Il en déduit la nécessité de résoudre le paradoxe entre réactivité et

collaboration pour construire des organisations publiques hautement performantes. Selon lui cela passe par la reconnaissance d'un continuum qui va de la coercivité des autorités publiques à la coercivité des citoyens (voir Figure 1 p.115). La réactivité se situe au centre de ce continuum et la collaboration entre la réactivité et la coercivité par les citoyens.

**Figure 1 : Reproduction du continuum de Vigoda (2002 : 531) des formes d'interaction entre citoyens et administrations publiques**



Eran Vigoda affirme que globalement les autorités publiques avancent le long du continuum avec le temps même si à l'échelle organisationnelle chacune a un positionnement propre (lui aussi variable dans le temps). Il estime qu'actuellement elles se situent au niveau de la réactivité et évoluent vers une combinaison des trois derniers niveaux : réactivité, collaboration et coercivité des citoyens.

Nous retrouvons ici l'idée d'une simultanéité de plusieurs niveaux de participation. Le choix de l'un ou de l'autre peut dépendre de l'échelle à laquelle on se situe :

« [Crawford Macpherson (1977)] describes the (first) model of participatory democracy, which he develops in the Life and Times of Liberal Democracy, as follows: One would start with direct democracy at the neighbourhood or factory level – actual face-to-face discussion

*and decision by consensus or majority, and election of delegates who would make up a council at the next more inclusive level, say a city borough or ward or a township. [...] So it would go up to the top level, which would be a national council for matters of national concern, and local and regional councils for matters or less than nation concern» (Carpentier, 2012 : 168)*

La question d'échelle est de fait primordiale en matière de participation puisqu'elle en conditionne la faisabilité :

*« An absolute democracy, in which every citizen is equally responsible for every single decision of the state, cannot practically survive and function in growing, expanding, and fast-moving societies (as opposed to the limited nature of the Greeks' polis). » (Vigoda, 2002 : 534)*

Cette impossibilité d'une participation à grande échelle est sous-tendue par une contradiction entre deux grands principes constituant avec la transparence les fondements de la démocratie délibérative telle que définie par les courants anglo-saxons (Blondiaux, 2004) : l'inclusion et l'argumentation. Cette dernière, opposée à la négociation, signifie que *« le débat démocratique doit consister avant tout en un échange de raisons. C'est la force du meilleur argument qui doit prévaloir. [...] Il convient dès lors d'organiser des procédures qui permettront de faire surgir les meilleurs arguments et permettront de s'éloigner d'une conception exclusivement agrégative de la légitimité. »* (Blondiaux, 2004 : 10). L'inclusion signifie quant à elle que *« la discussion doit être ouverte au plus grand nombre, et dans l'idéal à tous ceux qui sont susceptibles d'être affectés par la décision. [...] Il faut rechercher dans la mesure du possible les conditions d'une discussion égalitaire, libre, non violente et ouverte. »* (Blondiaux, 2004 : 11).

Inclusion et argumentation ne sont pas toujours compatibles parce qu'une augmentation du nombre d'individus délibérant est susceptible de réduire la qualité de l'argumentation, notamment avec l'entrée dans le processus de personnes ne partageant pas ce critère de décision :

*« Tout en reprochant aux autres théoriciens de la délibération de n'avoir pas suffisamment été attentifs à la manière dont les normes de la discussion contribuaient à marginaliser les individus et les groupes les plus faibles de la société, Iris Young propose de promouvoir, au sein de ces espaces de délibération, des formes de communication autres que la seule argumentation rationnelle, à l'instar du témoignage (Young, 2000). Jane Mansbridge en appelle à une redéfinition des critères d'évaluation de la bonne délibération. Elle plaide pour une discussion qui tolère les formes d'expression les plus conflictuelle et les "moins civiles" en soulignant que "parfois seule l'intensité de l'opposition peut abattre les barrières du statu quo" et forcer les groupes dominants à écouter (Mansbridge, 1999b). » (Blondiaux, 2008a : 140-141)*

En réponse à la difficulté de maintenir les principes de la participation lorsque les décisions à prendre le sont à grande échelle ou entre de trop nombreuses personnes, Nico Carpentier reprend les propos de Chantal Mouffe et note l'importance d'élargir le champ de la participation au-delà des sphères politiques institutionnelles, à l'ensemble des sphères sociales où l'ordre sédimenté des pratiques peut être questionné (ainsi, la grande échelle ne passe plus par une institutionnalisation unique mais par la simultanéité de plusieurs foyers plus réduits de participation) :

*« [...] a considerable number of authors who tend towards the more maximalist versions of democratic participation have sought (and found) solutions to the scale problem in large democracies by reverting to civil society, the economy and the family as sites of political practice. Here, Mouffe's (2000 : 101) concept of the political, as the "dimension of antagonism that is inherent in human relations", can be used to argue that the political touches upon our entire world, and cannot be confined to institutionalized politics. [...] To use her words:*

*The political is linked to the acts of hegemonic institution. It is in this sense that one has to differentiate the social from the political. The social is the realm of sedimented practices, that is, practices that conceal the originary acts of their contingent political institution and which are taken for granted, as if they were selfgrounded. Sedimented social practices are a constitutive part of any possible society; not all social bonds are put into question at the same time (Mouffe, 2005 : 17). » (Carpentier, 2012 : 169-170)*

A partir de ces considérations menant à inclure dans le champ de la participation l'ensemble des sphères sociales où l'hégémonie des pratiques sédimentées est susceptible d'être questionnée, problématisée et rendue politique, nous pouvons nous interroger sur la façon dont le secteur culturel correspond à cette situation : nous avons vu dans le Chapitre 2 que les pratiques qui y ont cours actuellement sont issues d'une doctrine politique de démocratisation culturelle mais que cette doctrine et ces pratiques sont interrogées au profit de doctrines contributives qui appellent à attribuer un rôle et une place nouvelle aux publics, considérés comme des citoyens participants. Ces questionnements semblent bien correspondre à une remise en cause, une problématisation et une politisation de l'ordre sédimenté des pratiques à travers notamment la question de la définition de ce qui fait art dans un contexte de diffusion publique ou para-publique.

Loïc Blondiaux s'interroge également sur l'institutionnalisation des pratiques participatives en matière d'action publique et note la place importante qu'occupent les conflits dans les dispositifs participatifs :

« [...] il est même possible de formuler l'hypothèse selon laquelle ces dispositifs n'ont de chance d'exister politiquement que s'il existe un conflit préalable ou que s'ils parviennent à susciter par eux-mêmes de la conflictualisation. [...] l'existence d'une controverse ou d'un conflit préalable garantit en effet une participation minimale du public. La mise en place d'une procédure participative hors de tout objet de controverse, comme cela arrive souvent, aboutit généralement à des niveaux de mobilisation très faibles. [...]

Au final, et dans des proportions différentes selon le type de dispositif envisagé, les dispositifs participatifs et délibératifs contemporains constituent autant des lieux de polarisation et de conflit que d'apaisement et de consensus. S'y exprime toujours, comme dans les théories de la délibération, une tension entre des forces politiques adverses. » (Blondiaux, 2008a : 144)

L'auteur remarque également que lorsque les dispositifs sont déconnectés de la décision finale (situation de consultation), c'est le conflit et la mobilisation qui en découlent qui vont leur conférer un pouvoir d'influence. Il affirme en conséquence que « c'est à la capacité de la délibération ainsi construite de structurer la controverse et de refléter fidèlement les positions en conflit, qu'il convient de juger ces dispositifs participatifs. » (Blondiaux, 2008a : 144)

Dans cette perspective, pour Loïc Blondiaux (2004 : 7), les dispositifs pérennes cherchant à institutionnaliser la participation ou la délibération « sur le long terme, dans la durée et hors de toute perspective d'action » risquent de perdre de leur sens. Il met donc l'accent sur l'importance d'un projet, d'une controverse ou d'un conflit particulier sur lesquels appuyer ces dispositifs.

D'autres auteurs étudient d'autres conditions de la participation citoyenne, que nous abordons dans une troisième sous-partie. Auparavant, nous sommes en mesure de proposer deux remarques :

- des travaux que nous avons mentionnés semblent émerger quatre critères de catégorisation des formes de participation : le niveau de pouvoir dont les participants disposent sur la décision (aucun pouvoir, pouvoir d'influence, pouvoir de décision) ; l'objet auquel s'applique la participation (contenu spécifique d'une action, orientation à suivre ou structure générale du collectif et du processus participatif) ; l'échelle considérée (locale, régionale, nationale voire internationale) ; la sphère concernée (politique ou sociale) ; la temporalité de la participation (ponctuelle autour d'un projet ou conflit spécifique, pérenne) ;
- les réflexions de Sherry Arnstein, Eran Vigoda ou Nico Carpentier amènent à tenir compte en premier lieu du critère de pouvoir, qui permet d'inscrire les différentes situations sur un continuum allant de la non-participation à la participation complète et

qui est présenté dans le Tableau 2 p.120. Chacune des formes considérées étant elle-même susceptible de s'appliquer à des objets différents, à différentes échelles, dans une sphère politique institutionnelle ou dans l'ensemble des sphères sociales, avec une temporalité ponctuelle ou pérenne en fonction du contexte et des initiateurs de la participation.

En cohérence avec cette deuxième remarque, nous retiendrons, à partir des différents niveaux du continuum considérés au sein de ces travaux indépendants les uns des autres, trois principaux niveaux de participation correspondant aux différents pouvoirs dont disposent les citoyens :

- non-participation lorsqu'ils ne disposent d'aucun pouvoir sur les décisions (cela inclut les situations de vote à échéance régulière dans la mesure où pour toutes les décisions autres que l'élection, les citoyens n'ont pas de pouvoir direct) ;
- participation indirecte par le pouvoir d'influence lorsque la prise en compte des points de vue des citoyens dépend des dispositions des élus ou praticiens ;
- participation directe par le pouvoir de décision lorsque les citoyens ont une prise immédiate et formelle sur les décisions.

Ces différents niveaux et la façon dont les propos de chaque auteur s'y inscrivent sont synthétisés dans le Tableau 2 ci-dessous.

Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse notent à partir de leurs études de cas une correspondance entre la vision de la participation selon le statut (élu, praticien ou citoyen) et les étapes du continuum telles que présentées par Eran Vigoda :

*« The elected official view corresponds with the citizen as voter, government and public administration (G&PA) as trustee point of view. Managers, as we might expect, correspond with the view of citizens as clients and G&PA as managers (emphasizing responsiveness to client needs). The citizen view corresponds with the partnership point-of-view, which itself is where Vigoda sees the future of the field and which corresponds with the turn toward collaborative governance generally (Sirianni, 2009). » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 157)*

Ce constat permet de mieux saisir une des difficultés à déployer des processus participatifs : la divergence des représentations, qui menace l'existence d'une volonté et d'une orientation partagées, considérées par plusieurs des auteurs déjà cités comme une des conditions de la réalisation d'une participation effective. Nous allons maintenant nous intéresser à l'ensemble de ces conditions, telles qu'identifiées dans la littérature.



**Tableau 2 : Synthèse des niveaux de la participation citoyenne**

	<b>Vocabulaire mobilisé par les auteurs désignant des niveaux de participation</b>	<b>Dispositifs et situations décrits correspondant à des formes de participation</b>
<b>Non-participation</b>	Coercivité (absence de participation) (Vigoda, 2002)	L'administration avant tout comme bras droit des politiciens
	Non-participation (Arnstein, 1969)	Manipulation et thérapie : « <i>Their real objective is not to enable people to participate in planning or conducting programs, but to enable powerholders to "educate" or "cure" the participants.</i> » (p.217)
	Représentation (Carpentier, 2012)	Nomination des représentants Election des représentants
	Délégation (Vigoda, 2002)	Citoyens-électeurs : Election de représentants, pas d'influence formelle sur les décisions et l'action entre deux votes → développement de groupes d'intérêts et de partis politiques dont l'influence sur les autorités publiques reste cependant réduite
<b>Participation par pouvoir d'influence</b>	Responsiveness (Vigoda, 2002)	Citoyens-clients et <i>new public management</i> : souci de l'efficacité de l'action en termes de rapidité et de pertinence du traitement des demandes manifestées par les citoyens ; les praticiens des administrations publiques doivent savoir percevoir ces demandes. Les citoyens sont placés dans une position de passivité, avec un pouvoir de fuite ( <i>exit</i> ) mais pas de parole ( <i>voice</i> ).
	Partial participation (Pateman, 1970)	Les citoyens et les autorités publiques échangent et les premiers expriment leurs points de vue, la décision est entièrement entre les mains des seconds
	Coopération symbolique ( <i>Tokenism</i> ) (Arnstein, 1969)	Information et consultation : « <i>When they are proffered by powerholders as the total extent of participation, citizens may indeed hear and be heard. But under these conditions they lack the power to insure that their views will be heeded by the powerful. When participation is restricted to these levels, there is no followthrough, no "muscle," hence no assurance of changing the status quo.</i> » (p.217) Réassurance : « <i>[it] is simply higher level tokenism because the groundrules allow have-nots to advise, but retain for the powerholders the continued right to decide.</i> » (p.217)
<b>Participation par pouvoir de décision</b>	Collaboration (Vigoda, 2002)	Les citoyens comme des partenaires de l'administration, individuellement ou collectivement via des groupes informels ou formés par le tiers secteur
	Pouvoir effectif ( <i>Citizen power</i> ) (Arnstein, 1969)	Partenariat : « <i>[it] enable [citizens] to negotiate and engage in trade-offs with traditional powerholders</i> » (p.217) Délégation de pouvoir et contrôle citoyen : « <i>have-not citizens obtain the majority of decision-making seats, or full managerial power</i> » (p.217)
	Full participation (Pateman, 1970)	Les citoyens et les autorités publiques échangent et les premiers expriment leurs points de vue, la décision est partagée.

### c. Les conditions de la participation citoyenne

Nous avons abordé dans les premières sous-parties des conditions de réalisation de certaines formes de participation. Ainsi, nous avons vu que Loïc Blondiaux considère d'une part l'exigence de compétences adressée aux citoyens et d'autre part qu'il est difficile de maintenir des dispositifs participatifs s'ils ne sont pas rattachés à un projet, une controverse ou un conflit identifié(e). Nous avons également vu qu'il existe a priori une diversité des représentations, que nous avons considérée comme un frein à la bonne tenue des processus participatifs dans la mesure où elle menace l'existence d'une volonté et d'une orientations partagées, elles-mêmes conditions d'une participation effective d'après Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse :

*« [Judy Rosener (1978)] focuses on creating [an ideal environment for citizen participation] by assuring stakeholder agreement on goals, objectives and the definition of "effectiveness" before embarking on a participatory process. » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 131)*

*« Citizens indicated that in order to have an effective citizen participation process, city staff and elected officials must first set objectives, as to what type of input they are looking to gain. One citizen summed it up by saying:*

*"I they (staff and elected officials) clearly identify objectives, and clearly define all aspects of what they are hoping for, so that all citizens know what is going on, then the key seems to be communication. [Staff and local leaders] must identify needs or the purposes to undertake the initiative, to communicate those needs, develop the process and procedures relative to objectives, to ensure citizens are aware of the process and in the end the citizen receive feedback from the staff or elected officials." » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 148)*

Ainsi, nous identifions ici deux conditions de la participation : la définition précise des objectifs et modalités du processus participatifs ainsi que leur communication auprès des participants (potentiels ou réels). Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse ajoutent que de la précision de cette définition dépend en partie la perception des résultats du processus par les participants, une communication détaillée permettant de réduire les écarts entre leurs attentes et ce qui se met en place, limitant ainsi les risques qu'un sentiment de frustration apparaisse.

Une fois définie une orientation partagée des élus, praticiens et citoyens vers des objectifs communs, la poursuite de cette orientation au sein d'un processus participatif interroge les rôles de chacun, particulièrement lorsqu'un pouvoir décisionnaire est reconnu aux citoyens. Une redéfinition des rôles, vers une plus grande ouverture des actions des praticiens et des élus à leur environnement et vers une plus grande activité des citoyens, conditionne alors la réussite du processus participatif mais peut se heurter aux habitudes déjà en place. C'est ce que nous rappellent les mêmes auteurs, reprenant les propos de Mark Holzer et Kathryn Kloby :

*« Citizen participation requires managers to adopt mechanisms and strategies capable of balancing day-to-day operations and meaningful interaction with the external environment in order to prescribe solutions and remedies that address diverse needs (Roberts, 1997; King, Feltey et Susel, 1998). These mechanisms are difficult to implement because the inclusion of citizens in the process of government often clashes with a specialized, routine-oriented, hierarchical, and impersonal bureaucracy (Callahan, 2004). » (Holzer et Kloby, 2005 : 2 ; cités par Berner, Amos et Morse, 2011 : 135)*

Loïc Blondiaux, plus concentré sur le cadre français, remarque également la nécessité d'une évolution des rôles pour que des processus participatifs se développent :

*« Dans le cadre français, tout particulièrement, [un renouvellement des formes démocratiques au profit d'une vision procédurale de la légitimité et d'une conception diverse de l'utilité collective] implique une transformation des attitudes et des procédures qui ne peut qu'avoir des répercussions importantes sur l'ensemble des acteurs concernés par l'action publique. Les experts, à commencer par les services techniques des municipalités, ont l'obligation aujourd'hui de se justifier, d'argumenter à nouveaux frais, de se confronter aux habitants et d'intégrer dans leurs choix des craintes jugées autrefois "irrationnelles". Au regard des habitants, ceux-ci sont l'objet d'une "injonction participative" qui contraste pour le moins avec le rôle presque exclusivement passif qui leur a été dévolu depuis plus de deux siècles dans nos systèmes politiques où une stricte division du travail politique entre gouvernants et gouvernés a toujours été respectée. [...] C'est enfin notre conception du rôle de l' élu qui pourrait à terme changer : peut-il se contenter d'être un chef d'orchestre, un animateur de procédure de débat public, ou reste-t-il pleinement maître de la décision ? Lui aussi se trouve contraint de changer ses manières de faire, d'argumenter, de s'exposer au risque de la confrontation dans un processus de justification et de confrontation qui est désormais public et ne se limite plus seulement à l'élection. » (Blondiaux, 2004 : 8-9)*

Eran Vigoda s'interroge sur la faisabilité d'une telle évolution dans la mesure où les élus et praticiens ont beaucoup à perdre en termes de pouvoir et peuvent percevoir la participation des citoyens comme une perturbation de leur travail et non comme un apport positif. Il note qu'un plus grand partage du pouvoir entre élus, praticiens et citoyens est une caractéristique essentielle des ambitions de démocratie directe, qui les différencie de celles de démocratie représentative :

*« It seems odd to ask for genuine collaboration between those in power and those who delegate power. In many respects, growing citizen involvement by interest groups, political parties, courts, and other democratic institutions may only bother politicians in office and state administrators. Too broad an involvement, in the eyes of elected politicians and appointed public officers, may be perceived as interfering with their administrative work. The freedom of public voice is thus limited and obscured by the need of administrators and politicians to govern. Consequently, the public lacks sufficient freedom of voice and influence.*

*While mechanisms of direct democracy are designed to show such impediment the door, modern representative democracy lets them in through the rear entrance. Representative democracy frequently diminishes the motives for partnership with governance.» (Vigoda, 2002 : 530)*

Ainsi, on peut s'attendre à ce que la mise en œuvre de processus participatifs soit revendiquée avant tout par des citoyens réclamant plus de pouvoir dans la prise de décision et se heurte aux réticences d'élus et praticiens cherchant à protéger leur propre pouvoir. Les observations des chercheurs montrent pourtant d'une part que les initiatives participatives découlent le plus souvent des élus ou praticiens (Michels et De Graaf, 2010), d'autre part que les citoyens disposés à s'impliquer, ceux que Richard Box et Eran Vigoda appellent les activistes (voir ci-avant), sont très minoritaires dans la population :

*« Practically and theoretically, G&PA mostly encourages the freeriders and perhaps some of the watch dogs. They do not, however, elaborate on the significance of activists, who are the most natural partners in launching high-quality administrative endeavors. Nonetheless, activists are a few in modern societies. Even the most optimistic estimates by scholars in the field of participatory democracy affirm that their proportion is less than 10 percent of the population (Almond et Verba, 1963 ; Verba, Schlozman et Brady, 1995). » (Vigoda, 2002 : 536)*

Notons qu'Eran Vigoda ajoute à cette remarque celle que, malgré leur faible nombre, l'influence politique et sociale des citoyens activistes est grande et ne doit pas être sous-estimée, d'autant qu'elle constitue une avant-garde des changements et peut contribuer à inciter d'autres parties de la population à plus participer aux décisions collectives.

Cette situation étonnante, où ce sont ceux qui ont le plus à y perdre qui mettent en place des processus participatifs et où ceux qui ont le plus à y gagner ne s'y investissent que modérément peut être associée à plusieurs explications, notamment celle d'un trop fort écart entre les discours tenus et les actions menées ; et celle de contraintes internes ou externes aux dispositifs trop fortes. Loïc Blondiaux note l'importance des premières :

*« Dans la pratique, la plupart des expériences mises en œuvre aujourd'hui en France placent les habitants auxquels elles s'adressent dans une série de double-bind, de doubles contraintes qui au final justifient leurs déceptions et alimentent leurs soupçons envers ce type de démarche. On leur demande ainsi de s'exprimer mais dès qu'ils le font un peu trop fort, la parole leur est retirée. On leur demande d'être des citoyens ordinaires mais aussi de connaître parfaitement les dossiers et d'être informés des arcanes de la législation et de l'action publique. On leur demande enfin de s'investir pour leur cité mais tout en faisant abstraction de leurs intérêts particuliers et sans être le moins du monde rémunérés ! On comprend mieux ainsi pourquoi la plupart des expériences qui cherchent à institutionnaliser la participation des*

*“simples citoyens” dans la durée échouent, faute de combattants, par désertion pure et simple de leur public. » (Blondiaux, 2004 : 15)*

Par cette affirmation, l’auteur dénonce l’écart qui existe parfois entre les intentions participatives affichées par les autorités publiques et la réalité de leur concrétisation. Plusieurs configurations apparaissent :

- l’expression des citoyens est déconnectée de la décision, menant à une situation de participation par influence ou de non-participation qui peut être décourageante ;
- l’expression des citoyens n’est reconnue que si l’argumentation qui la sous-tend correspond aux canons de l’expertise, qu’un individu n’est en mesure de respecter que s’il dispose d’un minimum de connaissances sur le sujet en débat et de compétences pour partager son raisonnement
- l’expression des citoyens est rendue difficile par les ressources qu’elle exige en disponibilité (avoir du temps libre, pouvoir faire garder ses enfants lors des rencontres), en capacité de transport, en accès à l’information,...

Pour compenser ces trois obstacles à la participation, plusieurs conditions de mise en œuvre apparaissent : outre la volonté des autorités publiques à partager effectivement leur pouvoir de décision avec les citoyens, nous voyons apparaître la nécessité d’une configuration des dispositifs participatifs qui minimise les ressources nécessaires pour y prendre part ; ainsi qu’une montée des participants en compétences théoriques et argumentatives d’une part, une reconnaissance et prise en compte des apports s’éloignant de l’argumentation rationnelle d’autre part.

Pour tenir ces deux dernières conditions, Maureen Berner, Justin Amos et Ricardo Morse marquent l’importance d’une communication à double sens, qui permette d’informer en amont les citoyens sur les éléments complexes et de leur montrer en aval que leur participation a été entendue :

*« First, to be effective, citizen input must be followed by feedback from staff or local leaders. In this sense, everyone agreed that input cannot be merely symbolic. For example, effective participation could not be measured only in terms of the ability to satisfy the citizen’s need to speak. Effective participation is not just letting someone say something or submit opinions or attend meeting. It is not one-sided. To be effective, the participation must initiate a reaction or response showing that the information was heard. » (Berner, Amos et Morse, 2011 : 151)*

Ce “feedback” sur la participation des citoyens semble inclure à la fois une évolution des décisions en fonction de leurs apports, et une explicitation de cette évolution (ou le cas échéant une justification de son absence), dans une logique de reddition de comptes. Autrement dit, tout dispositif participatif semble devoir comporter à la fois des canaux d’information depuis les citoyens vers les autorités publiques et des canaux d’information depuis les autorités publiques vers les citoyens, tant en amont de la participation (montée en compétences des participants sur le sujet traité) qu’en aval (reddition de comptes quant à l’interprétation et la prise en compte de leur participation).

La logique de reddition de compte, proche de celle d’évaluation, peut amener à faire intervenir un tiers, garant du bon déroulé de la démarche participative (et en particulier, pour Loïc Blondiaux, d’une attention portée aux revendications des plus faibles) :

*« L’intervention d’un tiers[, “d’un pouvoir arbitral et neutre, placé à équidistance entre les différents acteurs en présence, autonome par rapport au décideur et capable de faire respecter les règles du jeu de la concertation”,] opère [...] un changement décisif dans l’organisation même de la discussion. Elle introduit un acteur dont la seule finalité d’action est la conduite d’un débat respectueux des principes qu’il se donne. Elle peut, dans le meilleur des cas, contribuer à contrecarrer l’asymétrie d’information et d’influence qui caractérise habituellement de tels dispositifs. Elle déjoue généralement les tentatives d’instrumentalisation les plus grossières.*

*[...] Il faut [...] se demander si, en l’absence d’un tel pilotage indépendant, les conditions d’une véritable délibération démocratique peuvent être réunies, si le face-à-face entre l’autorité élue et le public peut en tenir lieu. » (Blondiaux, 2008a : 145-146)*

En ce qui concerne la question de la montée en compétences, notons que c’est une condition qui ne s’applique pas uniquement aux citoyens : déployer des dispositifs participatifs nécessite également des compétences que les autorités publiques doivent acquérir :

*« Managers themselves need the training necessary to effectively survey and engage citizens, collect data and translate findings into meaningful statements to support informed deliberation. In many cases training employees for the skills necessary to support citizen participation is costly (Roberts, 1997; Weeks, 2000). » (Holzer et Kloby, 2005 : 2; cités par Berner, Amos et Morse, 2011 : 135)*

Une telle montée en compétences demande des moyens de formation ou d’embauche. De plus, les processus participatifs se déroulent dans un temps long, qui implique d’être en mesure de pouvoir faire patienter la prise de décision et mobiliser des moyens sur toute la période nécessaire. A défaut de moyens financiers et humains suffisants, les dispositifs participatifs

risquent de perdre de leur sens et de rester en marge des processus décisionnels, quelle que soit leur place dans les discours :

*« Cette rhétorique de la participation, largement pratiquée par les élus, contraste le plus souvent avec les moyens réels qui sont mis à la disposition de ces structures ne serait-ce qu'au niveau municipal. Sans moyens matériels ni possibilité d'action juridique, souvent confiés à des médiateurs contractuels ou à des emplois jeunes, relevant de délégations dévalorisées au sein des conseils municipaux, sans véritable poids politique les instances participatives font figure d'institutions pauvres dans les structures politiques municipales. » (Blondiaux, 2004 : 7-8)*

Ces considérations sur les conditions de la participation citoyenne nous permettent d'en proposer une liste synthétique présentée dans le Tableau 3 page 127.

\*\*\*

Au terme de cette première partie sur la participation citoyenne, nous sommes en mesure de mieux en cerner les avantages, inconvénients, formes et conditions d'effectivité pour alimenter notre réflexion sur la participation des publics aux activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle. Un autre champ théorique est susceptible de nous éclairer en la matière : celui, en marketing, de la participation du client aux activités des organisations. Son étude est l'objet de la deuxième partie de ce chapitre sur la participation des individus aux dynamiques collectives.

**Tableau 3 : Synthèse des conditions de la participation citoyenne**

Conditions de développement d'un processus participatif	Exemples d'action à mener pour favoriser leur existence
Existence d'une volonté et d'une orientation partagées	De la part des autorités publiques : <ul style="list-style-type: none"> <li>- configurer très précisément le dispositif et expliciter ce qui en est attendu et l'usage qui sera fait des résultats en amont de sa mise en œuvre ;</li> <li>- Ou prévoir au début de processus un temps de configuration partagé avec les premiers participants.</li> </ul>
Rattachement à un conflit, une controverse ou un projet précis(e)	Expliciter précisément l'objet auquel le processus est rattaché. Dans le cas d'une participation pérenne, identifier un objet qui l'est aussi ou qui est récurrent. Par exemple pour une organisation culturelle : <ul style="list-style-type: none"> <li>- tout ou partie de la programmation d'une saison (participation pérenne si le temps d'échange et de réflexion est long et le délai de récurrence est court);</li> <li>- tout ou partie du projet pluriannuel de l'établissement (ponctuel).</li> </ul>
Communication amont (information) et aval (reddition de comptes)	Développement de supports et de temps dédiés.
Redéfinition des rôles et sollicitation d'un tiers	Pour les autorités publiques : renoncer à une partie de leur pouvoir de décision et faire évoluer leurs routines. Pour les citoyens : adopter un positionnement d'interactions avec les autorités (pas seulement par le vote) Pour un tiers : ne pas être lié au processus autrement que par l'engagement d'arbitrage, disposer d'un pouvoir d'invalidation des décisions en cas de non-respect des modalités du processus participatif, avoir (fait) déterminer au préalable ces modalités, être en mesure d'identifier les informations essentielles, d'y avoir accès et de les partager avec l'ensemble des participants. Si ce tiers est financé par l'une des parties, des garanties de pérennité de son financement sont nécessaires.
Evolution des compétences	Développement d'outils, de temps et de moyens dédiés au partage et à l'acquisition des compétences (par les autorités publiques et par les citoyens). Suivi et capitalisation réguliers voire permanents des compétences nécessaires à chaque profil de participants au fur et à mesure que le processus se déroule (enjeu éventuel d'inclusion de nouveaux-venus au cours du processus et d'adaptabilité aux directions qu'il peut prendre en fonction des premières décisions ou orientations).
Minimisation des contraintes internes et externes au dispositif	Contraintes internes : <ul style="list-style-type: none"> <li>- Inclure les apports autres qu'argumentatifs (outils et temps de recueil et d'analyse),</li> <li>- Faciliter (et accompagner) autant que possible l'acquisition de compétences tant participatives que spécifiques à l'objet de participation</li> <li>- Favoriser le partage des points de vue pour que chaque participant ait l'occasion d'exprimer le sien et conscience de ceux des autres (exploration d'un monde commun)</li> </ul> Contraintes externes : en fonction des participants cibles, adapter les dispositifs à leurs conditions et rythmes de vie (choix et mise à disposition des supports et outils de communication, adaptation des horaires, facilités de transports ou de garde d'enfants,...).



## B. LE MARKETING PARTICIPATIF

Un autre domaine académique évolue vers des conclusions similaires à celles des théories de la participation citoyenne : le marketing, et plus précisément participatif (Divard, 2010). Dans ce contexte, la participation expressive peut avoir lieu par une orientation client de l'organisation, que nous présenterons en première sous-partie. Nous nous pencherons en seconde sous-partie sur la participation des clients à travers la co-crédation de valeur. Enfin, la troisième sous-partie met en avant le rôle des communautés dans les relations qui s'établissent entre organisations et individus.

### a. L'orientation marché

L'orientation marché correspond à une attention particulière portée par l'organisation aux besoins des clients et aux façons d'y répondre. Elle se distingue notamment d'une orientation produit dans laquelle l'organisation reste centrée sur son expertise technique pour développer son activité, avec une supposition implicite que les produits générés trouveront des clients aux besoins desquels ils correspondent. Deux approches concurrentes de l'orientation marché se sont développées dans les années 1990 (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 47) :

*« Selon l'approche comportementale, l'orientation marché désigne "la production par l'organisation d'informations sur les besoins actuels et futurs des consommateurs, la diffusion de ces informations dans les différents départements de l'organisation, et la réaction de l'organisation à ces informations" (Kohli et Jaworski, 1990 : 6). [...] »*

*Selon l'approche culturelle de l'orientation marché, le concept désigne "la culture organisationnelle qui induit les comportements nécessaires pour proposer une valeur supérieure aux clients" (Narver et Slater, 1990 : 21) »*

Dans les deux cas, l'enjeu est de mieux comprendre les clients et leurs besoins (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 47) :

*« Plus précisément, la production d'informations désigne l'ensemble "des activités qui visent à développer la compréhension des besoins actuels et futurs des clients, ainsi que des facteurs qui les affectent" (Kohli et Jaworski, 1990 : 3) [...] »*

*Narver et Slater (1990) précisent que la volonté de "proposer une valeur supérieure aux clients" induit trois comportements organisationnels [dont celui] de "compréhension des besoins des clients" (p.21) »*

L'éventuelle attention portée par les OPPDC aux résultats des travaux de sciences sociales ou la duplication des études menées que nous avons évoquées au Chapitre 1 correspondent selon ces définitions à une orientation marché. La participation des publics y prend la forme d'une consultation (par questionnaire ou entretien) ou d'un recueil de données disponibles (par exemple, l'historique des abonnements pour une analyse de l'évolution des pratiques).

Ces deux visions concurrentes sont intégrées à la fin de la décennie 1990 par la considération que « *la culture d'orientation marché est antécédente des comportements relevant de l'orientation marché, dont ils sont les manifestations* » (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 49). Une distinction apparaît par la suite entre orientation marché réactive et orientation marché proactive. La première correspond à une réaction aux attentes identifiées des clients :

*« L'orientation marché réactive est définie comme la recherche de la satisfaction des besoins exprimés par les clients de l'entreprise. Elle est décrite comme la recherche, à travers des focus groups, des enquêtes ou des partenariats avec des clients importants, de besoins non complètement satisfaits auxquels l'entreprise s'efforce de faire correspondre une offre adaptée. Réactive par nature, elle implique une vision à court terme de la demande, à laquelle elle s'adapte de manière incrémentale et vis-à-vis de laquelle elle est relativement passive. »* (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 52)

Alors que la seconde conduit à une anticipation de ces besoins :

*« A l'inverse, l'orientation marché proactive vise à découvrir et à travailler à la satisfaction des besoins latents des clients, afin d'anticiper à plus long terme leurs réactions à l'introduction de nouveaux produits. Les besoins latents sont ceux dont les clients n'ont eux-mêmes pas conscience. De ce fait, les méthodes courantes de recueil d'information énoncées plus haut sont peu aptes à les faire émerger. Des méthodes alternatives doivent être mises en œuvre, comme par exemple l'observation, l'analyse des réclamations ou l'identification de clients pilotes (von Hippel, 1978, 1986) dont l'intérêt a été mis en évidence dans ce cas précis (Leonard-Barton, 1995). »* (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 52-53)

Les pistes d'adaptation de l'offre des OPPDC en fonction des connaissances acquises sur la demande grâce aux méthodologies des sciences sociales que nous avons mentionnées correspondent majoritairement à une orientation marché réactive. Des possibilités d'orientation marché proactive sont cependant envisageables par exemple grâce à l'observation systématique des réactions des publics lors de la réception des œuvres, que ce soit en salle ou hors-les-murs, ce dernier cas étant susceptible de fournir des informations sur des publics que l'organisation essaie de conquérir et qui ne se déplacent pas jusqu'à elle ; ou encore lors des temps d'échanges entre publics, tels que ceux que nous avons suggérés de rencontre entre

publics novices et publics experts. Une analyse prospective des horizons d'attentes et des carrières de spectateurs, dont les résultats permettraient d'anticiper la progression des attentes des publics de l'organisation en fonction de leur profil correspondrait également à une orientation marché proactive.

Orientation marché réactive et orientation marché proactive sont compatibles voire complémentaires, comme le rappellent Gotteland, Haon et Gauthier (2007 : 53) :

*« Le propos de Slater et Narver n'est pas de prôner une démarche uniquement proactive. Il ne s'agit pas en effet d'ignorer les besoins exprimés par les clients, mais plutôt d'éviter qu'ils ne deviennent la seule préoccupation de l'organisation. Ainsi, celle-ci doit s'intéresser aux besoins à la fois exprimés et latents de ses clients, actuels et futurs, afin d'assurer sa performance à court terme, et le renouvellement de ses avantages concurrentiels, ceux-ci fondant sa performance à long terme. »*

Les travaux théoriques montrent que l'orientation marché permet d'améliorer la performance des organisations, malgré une hétérogénéité quant aux définitions utilisées pour appréhender cette dernière (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007). Le caractère non lucratif du secteur culturel public et para-public, présente ici une spécificité supplémentaire. En cohérence avec les enjeux de politique culturelle que nous avons présentés au Chapitre 2, nous considérons qu'une orientation marché, appuyée d'une part sur un recueil de données ou des dispositifs d'observation (participation présentielle des publics), d'autre part sur des dispositifs de consultation (participation expressive), peut notamment être développée par les OPPDC dans les buts suivants (non exclusifs les uns des autres) : augmenter leur fréquentation, diversifier le profil sociologique de leurs publics, améliorer l'appropriation de leur offre.

Les mécanismes d'orientation marché ne suscitent pas en eux-mêmes de participation décisionnelle des publics et l'organisation qui les met en place ne s'engage pas pour autant à tenir compte des informations recueillies par une adaptation de son offre. Une autre évolution du marketing, vers la co-crédation de la valeur, va plus dans ce sens.

#### **b. La co-crédation de valeur**

La perspective de co-crédation de valeur entre le client et l'organisation correspond, comme l'orientation marché, à une situation dans laquelle le client (et non le produit) devient la préoccupation centrale de l'organisation. La différence réside dans le fait que ce dernier est considéré non pas comme le destinataire final d'une offre qui serait intrinsèquement porteuse

de valeur mais comme le co-producteur de cette valeur (qui n'existe pas sans lui), à l'occasion d'un processus d'échanges d'informations qui constitue un service rendu par l'organisation au client :

*« From a service-centered view of marketing with a heavy focus on continuous processes, the consumer is always involved in the production of value. Even with tangible goods, production does not end with the manufacturing process ; production is an intermediary process. As we have noted, goods are appliances that provide services for and in conjunction with the consumer. However, for these services to be delivered, the customer still must learn to use, maintain, repair, and adapt the appliance to his or her unique needs, usage situation, and behaviors. In summary, in using a product, the customer is continuing the marketing, consumption, and value-creation and delivery process. » (Vargo et Lusch, 2004 : 11)*

*« [Les actions de marketing participatif] font intervenir de manière active, volontaire et consciente des consommateurs dans la définition et la mise en œuvre du marketing de l'entreprise. [On peut définir le domaine du marketing participatif] comme un ensemble de techniques marketing visant à impliquer les consommateurs dans la définition et la diffusion de l'offre de l'entreprise. [...]*

*Si le marketing reste dans son essence le processus qui permet de créer de la valeur au travers de l'échange, dans le marketing participatif, la valeur n'est plus créée uniquement par l'entreprise avant d'être délivrée aux consommateurs. Elle est co-crée par l'entreprise et les consommateurs qui participent directement à l'élaboration et l'application du marketing de l'entreprise. » (Divard, 2010 : V)*

Co-crédation de valeur et orientation marchéd ne sont pas incompatibles au contraire : la première ne peut exister sans la seconde. Par contre l'inverse est faux et une organisation orientée marchéd ne considère pas pour autant que ses clients sont co-producteurs de valeur :

*« The service-centered view of marketing is customer-centric (Sheth, Sisodia et Sharma, 2000) and market driven (Day, 1999). This means more than simply being consumer oriented ; it means collaborating with and learning from customers and being adaptive to their individual and dynamic needs. A service-centered dominant logic implies that value is defined by and cocreated with the consumer rather than embedded in output. Haeckel (1999) observes successful firms moving from practicing a "make-and-sell" strategy to a "sense-and-respond" strategy. Day (1999 : 70) argues for thinking in terms of self-reinforcing "value cycles" rather than linear value chains. In the service-centered view of marketing, firms are in a process of continual hypothesis generation and testing. Outcomes (e.g., financial) are not something to be maximised but something to learn from as firms try to serve customers better and improve their performance. Thus, a market-oriented and learning organization (Slater et Narver, 1995) is compatible with, if not implied by, the service-centered model.» (Vargo et Lusch, 2004 : 6)*

Outre l'orientation marché, une autre composante fondamentale de la co-crédation de valeur est sa dimension relationnelle. C'est dans les échanges réguliers avec les consommateurs, aussi bien en amont qu'en aval de la transaction que la valeur se construit, grâce à un processus itératif d'apprentissage partagé :

*« In a service-centered model, humans both are at the center and are active participants in the exchange process. What precedes and what follows the transaction as the firm engages in a relationship (short- or long-term) with customers is more important than the transaction itself. Because a service-centered view is participatory and dynamic, service provision is maximized through an iterative learning process on the part of both the enterprise and the consumer. The view necessarily assumes the existence of emergent relationships and evolving structure (e.g., relational norms of exchange learned through reinforcement over time ; see Heide and John (1992)). The service-centered view is inherently both consumer-centric and relational. » (Vargo et Lusch, 2004 : 12)*

Cette inscription de la relation durable dans les préoccupations organisationnelles fait écho à la notion de carrière de spectateur présentée au Chapitre 1 : la co-crédation de valeur entre l'organisation et les membres de ses publics semble en effet susceptible de contribuer à la construction des parcours individuels et à celle du sens qu'y prendra l'offre organisationnelle. En retour, une meilleure conscience de la façon dont ses propositions s'insèrent dans les carrières de spectateur peut permettre à l'organisation de les faire évoluer en conséquence.

Une conséquence du déplacement depuis une perspective centrée sur le produit vers une perspective centrée sur le client est l'évolution du rôle attribué à ce dernier. Il devient porteur du sens que prendront les propositions qui lui sont adressées :

*« The consumer can therefore be regarded as a master of meaning at the micro level, the one that has the responsibility and the capabilities of "producing" the value of the products he/she owns and uses. » (Cova et Dalli, 2009 : 13)*

Et il alimente activement le processus de création de l'offre :

*« Customers, like resources, became something to be captured or acted on, as English vocabulary would eventually suggest; we "segment" the market, "penetrate" the market, and "promote to" the market all in hope of attracting customers » (Vargo et Lusch, 2004 : 2)*

L'idée présentée ici est que dans une approche par la co-crédation de valeur les consommateurs ne sont pas des cibles mais des ressources à mobiliser tout au long des processus de création de produits pour construire une valeur plus grande car mieux adaptée. Dans cette perspective, la démarche peut permettre d'adapter l'offre à des personnes qui n'étaient pas encore

consommateurs. Pour une OPPDC, cela signifierait d'impliquer l'ensemble de la population (et pas seulement les publics) dans le processus de co-création de valeur, dans l'objectif de conquérir et fidéliser de nouveaux publics.

Pour qu'une organisation puisse collaborer avec de nouveaux clients, ou d'une nouvelle façon avec d'anciens clients, un processus de socialisation doit se mettre en place :

*« Finally, co-production may demand cultural and behavioral adjustments from consumers, including what Kelley et al. (1990) define as the organizational socialization process and the need to adjust to the cultures of the co-production partnering firms. » (Etgar, 2008 : 103)*

Lorsqu'il est abouti, les clients occupent un rôle proche de celui d'employés. Bernard Cova et Daniele Dalli mettent en garde contre une sur-sollicitation des clients qui correspondrait à une double exploitation (puisqu'ils devraient acheter un produit qu'ils ont contribué à définir) :

*« In sum, customer's active role in the service encounter provides value for both them and the service provider. As evidenced by Manolis et al. (2001), such interaction can lead to consumer integration through participation. Consumers (as individuals and as a group of interacting subjects) become partial employees and employees become partial consumers.» (Cova et Dalli, 2009 : 8)*

*"If companies believe in collaborative marketing and related practices, they should consider the negative side effects (feeling of exploitation) of inappropriate "market with" approaches." (Cova et Dalli, 2009 : 31)*

Une façon d'éviter qu'un sentiment d'exploitation n'apparaisse est de permettre aux consommateurs de choisir le niveau d'implication qui leur convient. L'offre de l'organisation semble donc devoir être multiple en termes de caractéristiques de la participation possible. Ronan Divard (2010) identifie cinq dimensions de catégorisation :

- L'étape à laquelle intervient le consommateur (conception, sélection, amélioration des produits et services ; détermination des prix ; communication ; communication relayée ; vente ; après-vente et gestion de la relation clients) ;
- Le degré de participation recherché (que nous assimilons à ce que nous avons appelé niveau : participation présentielle, expressive ou décisionnelle) ;
- Le caractère ponctuel, récurrent ou durable de l'action (qui influence à la fois les effets dans le temps de la participation des publics, ces derniers étant amenés à s'estomper si elle est ponctuelle et les publics en mesure de participer puisque seuls ceux disponibles au moment d'une participation ponctuelle ou lors des phases récurrentes seront en mesure de le faire là où une action durable ne génère pas cette contrainte) ;

- Le caractère systématique ou partiel de l'application du marketing participatif à l'entreprise. Nous comprenons cette dimension comme l'existence ou non d'une itération entre les informations recueillies grâce au marketing participatif et les propositions organisationnelles ;
- Le nombre et la nature des participants.

Les différentes combinaisons possibles de ces caractéristiques dessinent un large éventail de participation possible, sur lequel une organisation peut adopter un positionnement multiple. Ainsi, les évolutions depuis une orientation produit vers une orientation marché et une perspective de co-création de valeur viennent compléter plus que remplacer les anciens fonctionnements organisationnels.

Un de ces compléments est la redéfinition du rôle des services marketing :

*« Achrol and Kotler (1999) extend this service perspective by suggesting that the marketing function may become a customer-consulting function. The marketer would become the buying agent on a long-term, relational basis to source, evaluate and purchase the skills (either as intangibles or embedded in tangible matter) that the customer needs, wants, or desires. » (Vargo et Lusch, 2004 : 13)*

Les auteurs font ici la même distinction que celle effectuée par François Colbert (1993) pour le contexte culturel, et que nous avons évoquée en Introduction, entre marketing de l'offre et marketing de la demande : alors que le premier cherche des acheteurs à un produit préconçu, le deuxième cherche une proposition permettant de satisfaire des besoins préexistants. Un enjeu de management serait donc de combiner les deux formes de marketing pour s'adapter au mieux aux caractéristiques de la demande et à celles de l'offre. Dans le cas du secteur culturel, cela signifie interroger l'autonomie de l'offre pour étudier les possibilités d'interactions avec la demande.

Au-delà de modifier leur orientation, les services marketing inscrits dans le développement de processus de co-création de valeur avec les clients doivent renforcer leur place au sein de l'organisation, pour que le processus irrigue l'ensemble des services :

*« As Srivastava, Shervani, and Fahey (1999) suggest, marketing must play a critical role in ensuring that product development management, supply chain management, and customer relationship management processes are all customer-centric and market driven. » (Vargo et Lusch, 2004 : 13)*

Cette remarque fait écho à celle formulée par Ank Michels et Lauren de Graaf (2010) en matière de participation citoyenne : si l'intervention du client arrive trop tard dans le processus de définition de l'offre, ses effets sont limités et la co-crédation de valeur l'est tout autant.

Un deuxième complément aux fonctionnements organisationnels nécessaire pour mettre en œuvre une démarche de co-crédation de valeur est l'adaptation du système d'information, pour pouvoir capitaliser les informations recueillies au fil des interactions avec les clients, que celles-ci aient lieu à leur initiative ou à celle de l'organisation, et en tenir compte par la suite :

*« Historically, most communication with the market can be characterized as one-way, mass communication that flows from the offering firm to the market or to segments of markets. A service-centered view of exchange suggests that individual customers increasingly specialize and turn to their domesticated market relationships for services outside of their own competences. Therefore, promotion will need to become a communication process characterized by dialogue, asking and answering questions. Prahalad and Ramaswamy (2000) argue that consumers rather than corporations are increasingly initiating and controlling this dialogue. » (Vargo et Lusch, 2004 : 13)*

Sans un système d'information adapté, la participation des clients risque de rester sans conséquences : faute d'outillage, l'organisation ne sera pas en mesure d'en garder une trace ni de l'inclure (sous forme synthétique si nécessaire) dans ses réflexions lors du développement de nouvelles propositions.

Cette double nécessité, d'évolution du rôle du marketing et de configuration spécifique du système d'information, montre qu'un changement de perspective depuis une orientation produit vers une démarche de co-crédation de valeur tenant compte de la participation des clients ne peut se faire sans une adaptation du fonctionnement et de l'outillage organisationnels. Comme pour l'orientation marché, l'évolution des pratiques semble devoir passer par une évolution de la culture organisationnelle.

En plus de ces changements organisationnels, la mise en place d'une co-production de valeur peut s'appuyer, lorsque celle-ci existe, sur une communauté de clients reliés les uns aux autres par leur attrait pour la marque portée par l'organisation. Si cette communauté n'existe pas, elle est à l'inverse susceptible d'émerger grâce aux processus de co-crédation de valeur.



### c. Le développement d'une communauté

Nous avons défini la co-création de valeur comme un processus d'échanges entre l'organisation et ses clients qui permet de construire l'offre. Ces échanges s'appuient notamment sur des liens interpersonnels et peuvent avoir lieu entre les clients eux-mêmes :

*"The future of competition, however, lies in an altogether new approach to value creation, based on an individual-centered co-creation of value between consumers and companies. Armed with new connective tools, consumers want to interact and co-create value, not just with one firm but with whole communities of professionals, service providers, and other consumers. The co-creation experience depends highly on individuals. Each person's uniqueness affects the co-creation process as well as the co-creation experience. A firm cannot create anything of value without the engagement of individuals. Co-creation supplants the exchange process." (Prahalad et Ramaswamy, 2004a : 5)*

Lorsque des clients se regroupent autour d'une marque ou d'une organisation, une communauté émerge, qui peut être source de plusieurs bénéfices pour ses membres :

*« Pour Salerno (2001), au fur et à mesure des interactions, les participants retirent des bénéfices qui les motivent à intervenir et à développer leurs statuts dans la communauté. [...] Nous retenons deux grands types de bénéfices qui ont été validés dans des communautés virtuelles de support : les bénéfices cognitifs qui sont relatifs, d'une part, aux bénéfices d'utilité et d'autre part aux bénéfices de qualité ; et les bénéfices de valorisation sociale (Ben Yahia, 2009). Les bénéfices d'utilité sont relatifs à l'entraide et au partage d'expériences avec les autres membres. Ils se réfèrent aussi à la résolution des problèmes et à l'échange d'astuces. Les bénéfices de qualité sont liés à la qualité de l'information retirée de la communauté (pertinente, efficace, pratique) et à la qualité des membres (experts, sérieux, serviables, présents...). Les bénéfices de valorisation sociale, quant à eux, sont relatifs à la notoriété du membre dans la communauté et aux différents privilèges obtenus de la part de l'entreprise (statuts reconnus, traitement préférentiel,...). » (Yahia et Guiot, 2010 : 115)*

Nous retrouvons ici l'idée d'entraide entre publics présentée au Chapitre 1 en ce qui concerne les échanges entre publics experts et publics novices, ainsi que celle de publics constitués susceptibles d'influencer l'offre présentée également au Chapitre 1.

Dans une telle configuration, une communauté formée autour de l'organisation facilite les échanges qui constituent une forme de médiation horizontale, entre publics. Cette médiation peut faciliter l'appropriation de l'offre par différents publics. L'organisation peut donc trouver elle aussi des avantages au développement d'une communauté. Outre l'appropriation de l'offre via une médiation horizontale, nous pouvons penser au recueil d'informations :

*« Une entreprise qui souhaite tirer parti du potentiel créatif que recèle une communauté de passionnés peut se contenter d'étudier cette communauté (analyse des échanges au sein de la communauté, observation participante du type netographie (La netographie est une méthode d'étude des communautés virtuelle inspirée de l'ethnographie et qui suppose l'immersion de l'analyste dans la communauté suffisamment longtemps pour pouvoir se familiariser avec sa culture : valeurs, normes, langage, rituels... Le pionnier dans ce domaine est le chercheur américain Robert Kozinets.)) ou opter pour une approche coopérative qui implique activement au moins certains de ses membres. » (Divard, 2010 : 29)*

En la matière, le développement des technologies numériques ouvre des nouvelles potentialités d'accès aux données et d'analyse, tant descriptives (informations sur les profils numériques des membres de la communauté et sur leurs échanges en ligne) que prospectives :

*« The major contribution of technological changes is their ability to allow rapid and low cost interactions between consumers and supplier and among consumers themselves leading to tremendous reduction in the economic costs, time and effort required for consumer participation in value creation (Walker et al. 2006). » (Etgar, 2008 : 99)*

*« La montée en puissance du marketing digital et le développement des réseaux sociaux permettent au manager de créer des plates-formes interactives qui sont un creuset privilégié pour observer, tester, développer avec les clients de la marque de nouvelles propositions de valeur : "Dès lors que la valeur provient de l'expérience, le marché devient un forum pour des conversations et interactions entre les consommateurs, les communautés et l'entreprise. Ce dialogue, accessible et transparent, la compréhension des risques et des bénéfices sont centraux pour la mise en œuvre de la création de valeur" (Prahalad et Ramaswamy, 2004b) » (Vermette et Tissier-Desbordes, 2012 : 5)*

*« S'il est possible aux entreprises de s'appuyer sur des outils tels que des forums classiques pour susciter avis et génération d'idées créatives, les plateformes collaboratives constituent l'option la plus aboutie.*

*Il s'agit en quelque sorte d'un compromis virtuel entre le remue-méninges et la boîte à suggestions afin de conjuguer conversations en continu et travail collaboratif (les idées sont commentées, évaluées, enrichies dans un processus itératif permanent). Il ne s'agit donc pas de chercher des solutions à des problèmes existants comme dans le cas du recours à des places de marché comme InnoCentive ou Crowdspring, mais de faire émerger des suggestions, de les évaluer et de les faire évoluer pour qu'elles puissent in fine être mises en application par l'entreprise. » (Divard, 2010 : 57)*

Nous voyons ici les liens étroits d'alimentation réciproque qui peuvent exister entre développement d'une communauté de consommateurs autour de l'organisation et orientation marché (recueil d'information) ou co-crédation de valeur (mise en place de processus participatifs décisionnels). L'intensité de ces liens dépend notamment de la place que

l'organisation occupe au sein de la communauté de consommateurs : en est-elle à l'origine ? Y intervient-elle ou se contente-t-elle d'observer ? Quels dispositifs de sollicitation et de recueil d'informations mobilise-t-elle ? Les auteurs observent en la matière une hétérogénéité des comportements organisationnels :

*« Certains managers choisissent de limiter leur présence dans leurs communautés afin d'éviter que leurs interventions soient associées par les membres à une tentative de contrôle ou à une action commerciale. D'autres entreprises, par contre, interviennent activement dans les activités de leurs communautés et collaborent avec les membres. » (Yahia et Guiot, 2010 : 114)*

En matière de diffusion culturelle, un enjeu d'intervention de l'organisation dans sa communauté pourra ainsi être de trouver un équilibre entre médiation plutôt descendante et attention portée aux propos des membres, la cohabitation des deux au sein d'un même espace numérique étant susceptible de faciliter une évolution mutuelle.

\*\*\*

Les tendances actuelles en marketing pointent donc vers une réorientation des représentations proche des interrogations propres au secteur culturel, depuis un marketing de l'offre vers un marketing de la demande. Ce dernier pouvant s'appuyer soit sur une orientation client par laquelle l'organisation porte une attention spécifique aux informations dont elle dispose sur ses clients, soit sur une démarche de co-création qui sollicite leur participation active dans l'élaboration des produits et la construction de la valeur.

### **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 3**

Théories de la participation citoyenne et marketing participatif convergent par leur objectif de développement d'une participation plus grande des individus (citoyens ou clients) aux dynamiques collectives (action publique ou des entreprises). Leurs réflexions éclairent les nôtres en nous amenant à considérer la participation des publics comme un outil de construction du rapport offre-demande effectif, et à identifier des indicateurs sur lesquels appuyer nos observations.

**a. La participation des publics comme outil de construction du rapport offre-demande effectif**

Nous avons vu que si la participation des citoyens est considérée comme une fin en soi en vertu de son caractère démocratique par certains auteurs, d'autres ont étudié les avantages qu'elle présente et conclu à une meilleure adéquation des décisions prises en raison de la qualité et de l'ampleur de l'information mobilisée. De plus, en marketing participatif, l'intervention des clients, qu'elle soit indirecte dans une optique d'orientation marché ou directe dans une optique de co-production, est considérée comme à la source même de la construction de la valeur liée à l'offre. La participation des publics autre que présenteielle apparaît donc comme un outil d'adaptation de l'offre et par là même de construction d'un rapport offre-demande spécifique.

De plus, les théories de la participation citoyenne notent qu'elle génère une évolution des compétences de chacun, représentants de l'offre comme représentants de la demande. Nous y voyons le signe d'une adaptation mutuelle : l'offre change en tenant compte des informations dont elle dispose sur la demande mais celle-ci évolue également à la suite de son implication dans la détermination de l'offre. Un processus itératif d'adaptation mutuelle semble appelé à se mettre en place.

Notons ici que l'ampleur de ces adaptations mutuelles est susceptible de dépendre des caractéristiques de la participation. Par exemple une implication des publics dans des mécanismes de décision partagée génère un enjeu de prise en compte des points de vue des autres participants et de l'organisation (donc de modification du sien) qui n'est pas présent dans les mécanismes de consultation. De même l'adaptation de l'offre dépendra des possibilités d'itération des informations recueillies dans la mise en œuvre des activités organisationnelles. En conséquence de ces distinctions, nous parlerons d'interrelation offre-demande pour désigner la possibilité d'un processus itératif d'adaptation mutuelle, différente d'une situation d'offre à l'écoute de la demande (sans implication d'une évolution de cette dernière), et d'une situation d'offre entièrement autonome, fondée sur une valeur intrinsèque des propositions légitimées par des experts. Nous voyons apparaître ici trois rapports offre-demande différents correspondant aux acceptions de la culture ascendante, mixte et descendante identifiées au Chapitre 2 mais portés cette fois non pas (seulement) par les doctrines politiques sous-jacentes, mais par les différentes configurations possibles de participation des publics

Ces différentes configurations dépendent de plusieurs caractéristiques que les théories de la participation citoyenne et le marketing participatif nous permettent d'identifier.

**b. Des caractéristiques de la participation des publics dont l'analyse doit tenir compte**

Les conclusions des auteurs de la théorie de la participation citoyenne sont cohérentes avec l'identification que nous avons proposée en introduction de trois niveaux de participation : la participation présentielle correspond à ce qui apparaît dans le Tableau 2 page 120 comme de la non-participation (les publics reçoivent les œuvres mais leurs interactions avec l'organisation ne sont pas prises en compte dans une perspective d'évolution de l'offre) ; la participation expressive comme une participation par pouvoir d'influence ; et la participation décisionnelle comme une participation par pouvoir de décision. Nous validons donc l'utilisation de ce critère pour caractériser la participation des publics. C'est celui qui va déterminer la façon dont ces derniers seront sollicités, autrement dit la forme que prendra, pour eux la participation. En conséquence nous le retenons comme indicateur de la forme de la participation.

La place de la participation correspondra quant à elle à l'ampleur des activités organisationnelles qu'elle atteint : est-elle constitutive de la dynamique collective ou inscrite en marge de cette dernière ? Les travaux présentés dans ce chapitre permettent d'identifier plusieurs éléments pour caractériser la place de la participation, notamment à partir de la liste établie par Ronan Divard (2010) et présentée page 133 :

- L'objet auquel elle s'applique. Il s'agit là de la distinction effectuée par Nico Carpentier (2012) entre structure et contenu, mais également entre les différents contenus possibles. Dans le cas d'une OPPDC, la participation des publics concerne-t-elle le projet organisationnel au sens large, la programmation, un ensemble d'œuvre ou une seule œuvre ?
- L'étape du processus à laquelle elle intervient. Dans le cadre d'une OPPDC, ces étapes concernent à la fois les œuvres et le projet organisationnel : conception à la fois au moment de l'orientation générale et du design plus spécifique, qui inclut les étapes de sélection [des œuvres] et de détermination des prix mentionnées par Ronan Divard ; exécution et contrôle (qui inclut une phase d'identification des améliorations des produits et services), auxquels s'ajoutent spécifiquement pour les OPPDC des étapes de médiation et de réception (dans lesquelles s'inscrivent la communication et la communication relayée) ;

- La temporalité ponctuelle, récurrente ou durable de l'action. Nous préférons la notion de permanence à celle de durabilité pour marquer qu'un dispositif récurrent peut s'inscrire dans le temps long et être par conséquent lui aussi durable ;
- La mise en place ou non d'une itération permettant l'adaptation de l'offre aux informations acquises sur la demande ;
- Le nombre et la nature des participants.

Nous obtenons ainsi des éléments d'opérationnalisation des notions de rapport offre-demande et de participation au sein des OPPDC nous permettant de les appréhender sur le terrain.

\*\*\*

A l'issue de ce chapitre, nous disposons donc d'éléments de compréhension de la participation des individus aux dynamiques collectives à partir desquels nous retenons des indicateurs pour appréhender les formes et places de la participations des publics dans les activités des OPPDC et le rapport offre-demande qu'elles véhiculent. Complété par les éléments d'analyse du rapport offre-demande présentés au Chapitre 2, cet outillage nous permet d'aborder notre travail d'observation.



## **CHAPITRE 4 : COMPRENDRE LES LIENS ENTRE PARTICIPATION DES PUBLICS ET RAPPORT OFFRE-DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE. DEMARCHE DE RECHERCHE**

Les chapitres précédents nous ont permis de mieux comprendre le contexte dans lequel participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC s'inscrivent (représentations portées par les doctrines de politique culturelle et prolongement des activités de réception). Ils nous ont également permis de mieux comprendre les avantages, inconvénients, conditions et formes de la participation des publics ainsi que les usages possibles en la matière dans les organisations au-delà du secteur culturel. Ces éléments nous permettent de proposer dans une première partie de ce chapitre des grilles de lecture pour saisir le rapport offre-demande et la participation des publics au sein des OPPDC. Nous présentons dans une seconde partie notre positionnement de chercheur et la méthodologie que nous avons appliquée pour observer trois terrains différents.

### **A. DES OUTILS AD HOC DE STRUCTURATION DES DONNEES**

Pour comprendre les liens entre participation des publics aux activités des OPPDC et rapport offre-demande qui s'établit en leur sein nous avons retenu trois questions de recherche :

- Quel rapport offre-demande s'établit au sein des OPPDC ?
- Quelle place y occupe la participation des publics ?
- Quelles formes prend-elle ?

La première partie de ce travail nous a permis de préciser les éléments sur lesquels centrer notre analyse pour répondre à ces questions, en nous concentrant dans un premier temps sur le rapport offre-demande porté par les OPPDC puis sur la participation des publics suscitée par leurs activités.

#### **a. Grille d'analyse du rapport-offre demande**

Ainsi, pour qualifier le rapport offre-demande, nous avons retenu son caractère plus ou moins descendant (indépendance et domination fortes de l'offre) ou ascendant (demande



déterminante de l'offre). Nous avons également vu que ce caractère est lié à la façon dont sont traduits les enjeux de l'action culturelle tels que définis par les doctrines politiques : une acception descendante mettant en avant l'importance de l'exigence de qualité et de la référence professionnelle ; une acception ascendante plaçant les publics et la reconnaissance de leurs caractéristiques et attentes au cœur du projet organisationnel.

L'attachement de ces éléments à des doctrines politiques en marque la dimension discursive : ils correspondent à des principes revendiqués ou non par les OPPDC pour définir leurs orientations et missions, transposées par la suite à l'échelon opérationnel. En conséquence, nous choisissons ici d'aborder ces éléments à travers les projets politiques affichés par nos terrains, pour les resituer phrase par phrase dans une grille de lecture issue de notre cadre théorique et permettant de considérer les différents enjeux de politique culturelle en les caractérisant selon qu'ils reflètent une acception majoritairement descendante, majoritairement ascendante ou relativement équilibrée. Rappelons ici l'asymétrie identifiée page 93 en conclusion du Chapitre 2 entre acception descendante et acception ascendante : alors que la première correspond au niveau théorique à une indépendance absolue de l'offre qui en conséquence détermine entièrement la demande, la seconde correspond à une dépendance mutuelle de l'offre et de la demande se déterminant l'une l'autre. Une situation intermédiaire correspond donc à une indépendance de l'offre tempérée par une attention spécifique portée à la demande.

La grille d'analyse appliquée aux projets politiques des OPPDC étudiées en cohérence avec le cadre théorique détaillé précédemment, notamment au Chapitre 2, est présentée dans le Tableau 4 page 145. Si elle permet d'appréhender le rapport offre-demande qui sous-tend les projets politiques de nos terrains, elle ne concerne pas leur transposition au niveau opérationnel et n'éclaire donc pas nos deuxième et troisième questions de recherche portant sur la place que la participation des publics occupe au sein des OPPDC et les formes qu'elle prend. Nous abordons ces deux éléments à travers deux autres grilles d'analyse présentées en deuxième sous-partie, elles aussi issues du cadre théorique présenté précédemment, et plus spécifiquement au Chapitre 3.

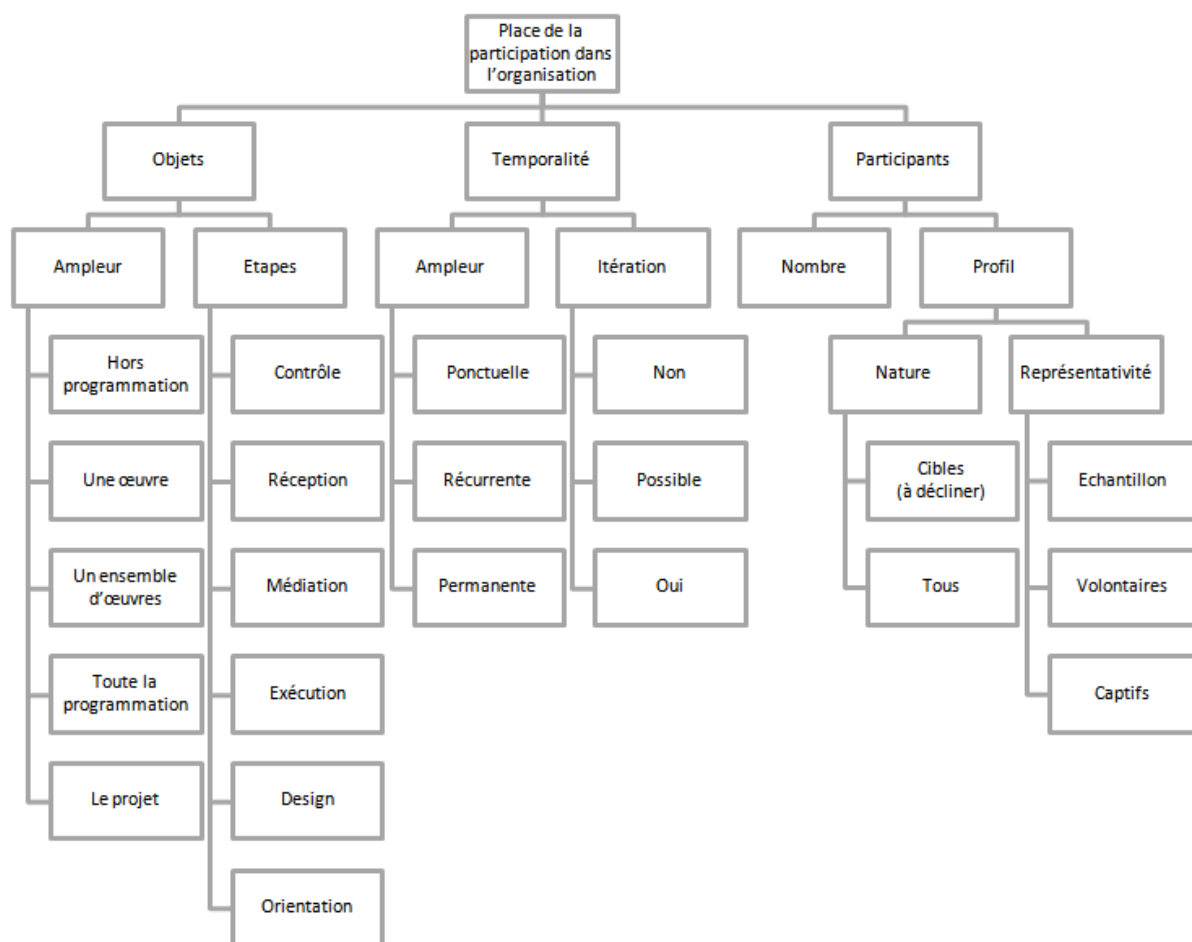
**Tableau 4 : Grille d'analyse du rapport offre-demande tel que présenté dans les projets politiques des OPPDC**

		Acceptation descendante dominante	Acceptations descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acceptation ascendante dominante
<b>Défense de l'art</b>	<b>Excellence</b>			
	<b>Diversité</b>			
	<b>Création</b>			
<b>Construction de soi</b>	<b>Accès aux œuvres et sensibilité esthétique</b>			
	<b>Compréhension et découverte</b>			
	<b>Expression</b>			
<b>Cohésion sociale</b>	<b>Communion</b>			
	<b>Reconnaissance mutuelle</b>			
	<b>Echanges et débats</b>			

**b. Grilles d'analyse des formes et places de la participation des publics.**

Nous avons vu au Chapitre 3 que la participation des publics se caractérise selon plusieurs éléments : sa temporalité, l'objet sur lequel elle porte et le profil des participants permettant d'appréhender son impact sur les activités organisationnelles, son niveau permettant quant à lui d'anticiper son impact sur la forme des activités des publics sollicités, qui seront éventuellement amenés à tenir un discours critique ou artistique, ou à contribuer directement à une prise de décision. Nous utilisons en conséquence ce dernier critère pour qualifier la forme que prend la participation des publics au sein des OPPDC et les précédents pour qualifier la place qu'elle y occupe. Plusieurs indicateurs de la place de la participation sont ainsi retenus, avec pour chacun les modalités présentées dans la Figure 2 ci-dessous.

**Figure 2 : Indicateurs et modalités possibles de la place de la participation des publics dans les activités des OPPDC**



Ces modalités correspondent à celles présentées page 140 en conclusion du Chapitre 3, complétées par certaines apparues lors de la confrontation avec les terrains (présentée plus en détails dans le Chapitre 5) : la possibilité d'objets de participation extérieurs à la programmation de l'organisation (accompagnement à la création amateur sans inclusion dans les œuvres diffusées par l'organisation) ; la notion d'itération possible grâce à une formalisation des savoirs recueillis mais sans qu'elle soit orientée vers une prise en compte par l'organisation (c'est notamment le cas d'une partie des matériaux recueillis et analysés dans le cadre de ce travail) ; publics captifs correspondant à des œuvres présentées sur des temps de classe (collégiens ou étudiants universitaires).

Le nombre des caractéristiques prises en compte rend difficile une appréhension globale immédiate de la situation de chaque organisation. Pour pallier cela, nous avons recours à une représentation graphique centrée sur les indicateurs de temporalité : chaque activité considérée est représentée par une bulle placée sur un graphique différent selon qu'elle correspond à une participation ponctuelle, récurrente ou permanente des publics. Les abscisses des bulles correspondent au niveau d'itération lié à l'activité considérée (inexistante ou intuitive, possible, annoncée) et leurs ordonnées à l'étape du processus à partir de laquelle la participation intervient. Ces trois indicateurs ont été retenus pour structurer les graphiques en raison de l'hypothèse issue du Chapitre 3 selon laquelle ce sont les plus déterminants quant à la prise en compte effective de la participation des publics dans l'évolution des activités de l'organisation. Les indicateurs restants (objet d'application de la participation et profil des participants) sont visibles dans le format des bulles (intensité, couleur<sup>24</sup>). Les graphiques auxquels cela permet d'aboutir sont présentés au chapitre suivant, en Figure 5, Figure 7 et Figure 9 pages 209, 217 et 222.

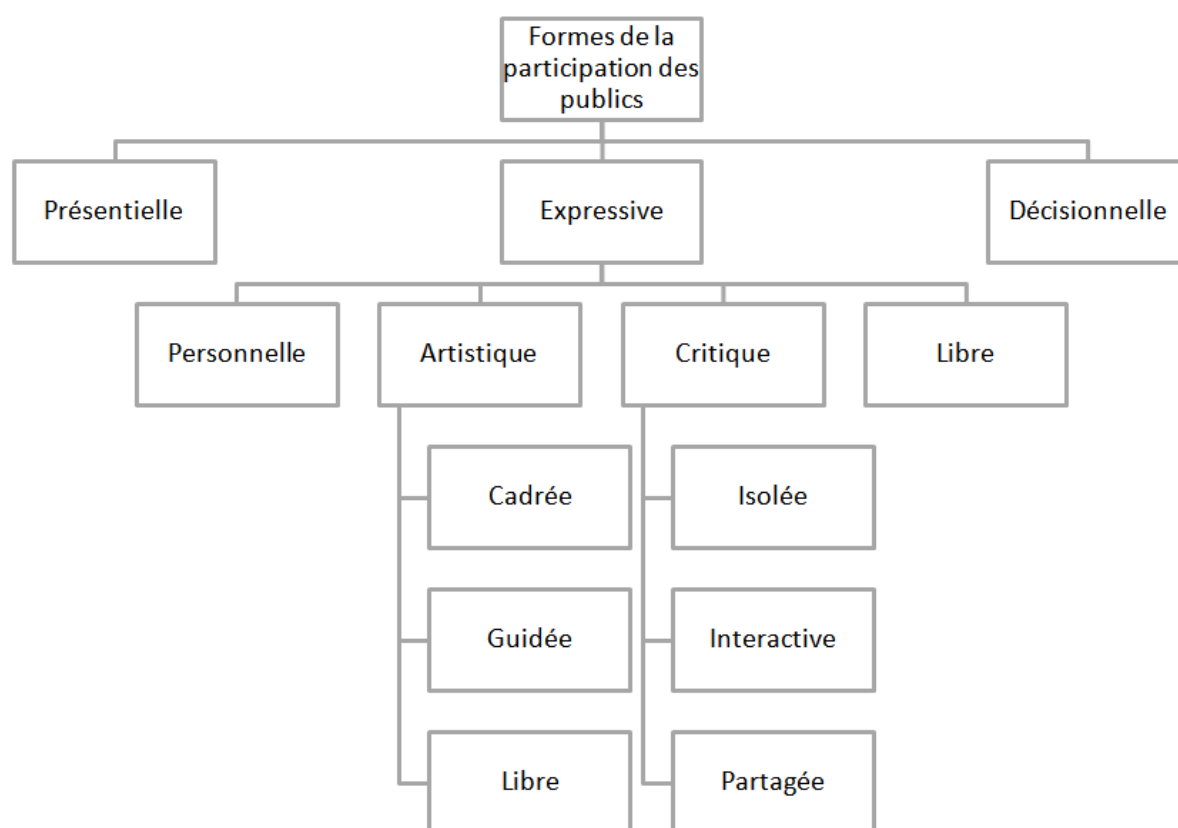
En ce qui concerne la forme que la participation des publics revêt, le cadre théorique nous a permis de distinguer trois niveaux possibles : participative, expressive ou décisionnelle. Il nous a également permis de voir que la participation expressive correspond à plusieurs situations selon qu'il s'agit de participation expressive artistique ou de participation expressive critique et selon que cette dernière se fait isolément (courriers, consultation par questionnaires), en interaction avec un représentant de l'organisation (temps de rencontres avec des artistes ou des

---

<sup>24</sup> La prise en compte du nombre des participants amènerait dans cette représentation visuelle une taille variable des bulles. Cependant nous ne disposons pas sur nos terrains des données nous permettant d'en tenir compte. Nous n'avons par conséquent pas inclus la caractéristique du nombre de participants dans nos schémas.

praticiens, consultations par entretiens) ou en interaction avec le collectif formé par l'organisation et ses publics (temps d'échanges entre publics, avec ou sans la présence d'artistes et de praticiens). La confrontation avec nos terrains nous conduit cette fois à ajouter à ces modalités celles de participation expressive libre (occasions d'expression des publics qui ne sont pas spécifiquement orientées vers la création ou une consultation) et de participation expressive personnelle (recueil d'informations biographiques auprès des publics, qui viendront alimenter le propos des œuvres). Elle nous conduit également à distinguer la participation artistique selon qu'elle est cadrée, guidée ou libre (chacune de ces modalités correspondant à une influence plus ou moins importante de l'intervention des publics sur l'esthétique de l'œuvre finale). La Figure 3 page 148 synthétise ces éléments.

**Figure 3 : Modalités possibles de la forme de la participation des publics aux activités des OPPDC**



La caractéristique étudiée pour qualifier la forme de la participation des publics étant unidimensionnelle, nous l'appréhendons visuellement à l'aide d'un histogramme. Ceux

concernant nos terrains d'étude sont présentés au Chapitre suivant en Figure 4, Figure 6 et Figure 8 pages 205, 215 et 221.

\*\*\*

Nous disposons ainsi d'outils de structuration des données pour porter l'analyse que nous souhaitons faire du rapport offre-demande et de la participation des publics dans les OPPDC. Nous nous appuyons pour construire cette analyse sur une démarche de recherche abductive et une collaboration avec quatre OPPDL au sein de trois terrains.

## **B. L'ETUDE DE QUATRE ORGANISATIONS PUBLIQUES OU PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE AU SEIN DE TROIS TERRAINS**

Pour mieux saisir les liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC, nous confrontons les grilles présentées en partie précédente à la réalité de trois terrains. L'épistémologie retenue pour ce faire est développée dans une première sous-partie. Nous présentons en seconde sous-partie nos trois terrains d'observation et la façon dont nous y avons collecté des données.

### **a. Epistémologie interprétativiste**

L'objectif de ce travail est de saisir les liens entre rapport offre-demande au sein des OPPDC et participation des publics au sein des OPPDC, en écho à l'ambition portée par certaines doctrines de politique culturelle.

Nous avons pu mesurer avec le Chapitre 2 l'inscription de ces interrogations dans des enjeux politiques qui ont trait notamment aux dynamiques collectives, donc aux façons de faire société, et aux façons pour chaque individu de contribuer à ces dynamiques. Nous avons vu dans le même chapitre qu'en la matière plusieurs représentations se confrontent, qui s'appuient sur des hypothèses différentes quant à ce qui fait construction de soi et cohésion sociale. Notre objet de recherche est donc particulièrement dépendant du « *contexte d'interactions des acteurs* » qui « *créent leur environnement par leur pensée et leurs actions, guidés par leurs finalités* » (Perret et Séville, 2007 : 18-20). Nous nous inscrivons dès lors dans une vision intentionnelle du monde

social selon laquelle « *tout est possible, [...] rien n'est déterminé et [...] l'homme peut choisir (Le Moigne, 1994)* » (Perret et Séville, 2007 : 20).

Cette intentionnalité des acteurs qui donnent corps aux phénomènes que nous souhaitons observer inscrit notre travail dans un ensemble d'interactions fortement modelées par les subjectivités à l'œuvre, à l'influence desquelles nous ne pouvons prétendre échapper complètement et ce d'autant moins que notre accès au terrain est dépendant de l'expression, au cours de nos échanges avec les acteurs en présence, de ces subjectivités. Autrement dit nous renonçons à « *la possibilité d'accéder à un point de vue extérieur au langage et aux croyances [qui affirmerait] l'objectivité et l'extériorité du fait* » (Girod-Seville et Perret, 2002 : 7). De plus, nos échanges avec les acteurs de terrains qui construisent notre objet de recherche, les liens entre rapport offre-demande et participation des publics, sont susceptibles d'influencer leur propre vision de la situation, leur propre subjectivité. Nous admettons donc principe d'interaction sujet/objet que nous considérons comme constitutif de la construction de la connaissance (Girod-Seville et Perret, 2002 ; citant Le Moigne, 1990). Ceci est renforcé par l'ambition d'une diffusion ou d'un partage universels des cultures mis en avant par les différentes doctrines culturelles. Elle nous amène en effet à affirmer que chaque individu est susceptible d'être considéré comme appartenant aux publics cibles des diffuseurs culturels. Dès lors, nos interrogations de chercheur font écho avec notre statut de citoyen susceptible de contribuer aux dynamiques collectives à l'œuvre, et la situation d'interdépendance avec notre objet de recherche est d'autant plus marquée.

Vision intentionnelle du monde social et interdépendance du sujet et de l'objet de connaissance inscrivent notre travail dans une épistémologie relativiste telle que définie par Martine Girod-Séville et Véronique Perret (Girod-Seville et Perret, 2002 ; Perret et Séville, 2007), et opposée à une épistémologie positiviste qui postule une essence propre de la réalité inscrite dans une vision déterminée du monde social et dont découle une indépendance entre sujet et objet.

Au sein des épistémologies relativistes, ces auteurs distinguent constructivisme et interprétativisme :

*« Pour l'interprétativisme le processus de création de connaissance passe par la compréhension du sens que les acteurs donnent à la réalité. Il ne s'agit plus d'expliquer cette réalité mais de la comprendre au travers des interprétations qu'en font les acteurs. [...] Comprendre, c'est-à-dire donner des interprétations aux comportements, implique nécessairement de retrouver les significations locales que les acteurs en donnent, c'est-à-dire des significations situées (dans l'espace) et datées (dans le temps). [...] »*

*Chez les interprétativistes, la démarche de compréhension consiste avant tout à “donner à voir” la réalité des acteurs étudiés. En revanche, pour le constructivisme, la démarche de compréhension participe à la construction de la réalité des acteurs étudiés. » (Perret et Séville, 2007 : 23-24)*

Au regard de ces nuances, nous nous inscrivons plutôt dans une épistémologie interprétativiste. En effet, notre finalité première est d'observer les liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC pour questionner la viabilité des représentations usuelles en marketing culturel d'une offre prépondérante et autonome qui suscite sa propre demande. Il s'agit bien de « donner à voir » la réalité des acteurs étudiés plutôt que d'essayer explicitement de la construire avec eux, même si nos interactions sont susceptibles d'influencer leurs représentations. En outre, les entretiens que nous avons menés, en raison du statut que nous leur donnons d'éclairage sur le sens attribué par les personnes interviewées aux projets politiques et aux actions des OPPDC auxquelles elles appartiennent, constituent bien un élément de compréhension des motivations et intentions de ces acteurs et de la signification qu'ils attachent à la réalité, ce qui correspond à la définition donnée du paradigme interprétativiste.

Cependant, l'inscription de notre travail dans l'analyse des doctrines de politique culturelle met en avant l'enjeu démocratique d'un développement de la participation des publics perçue comme une fin en soi. De plus, les conclusions des théories de la participation citoyenne et du marketing participatif nous ont amenée à considérer qu'elle peut également constituer le moyen de construire une meilleure adéquation entre offre et demande au sein des OPPDC, donnant ainsi une plus grande légitimité à l'action culturelle publique. Nous abordons ainsi dans le dernier chapitre de ce travail des recommandations managériales visant au développement de la participation des publics. Ces considérations positionnent notre travail dans une ambition normative de contribuer, par la connaissance générée sur les activités des diffuseurs culturels en matière de participation des publics, à « *la production d'un monde meilleur* » (Girod-Seville et Perret, 2002 : 20). Nous adoptons ainsi une vision pragmatiste de la connaissance, telle que présentée par Martine Girod-Seville et Véronique Perret, selon laquelle le chercheur est invité à « *produire une connaissance qui change le monde plutôt qu'une connaissance qui le décrit* » (Girod-Seville et Perret, 2002 : 20).

Dans cette vision, la validité des connaissances produites se mesure avec le temps et la pratique : « *Comme le soulignent Wicks et Freeman (1998 : 136), les pragmatistes nous rappellent seulement “que les théories académiques et les connaissances spéculatives doivent*



*ultimement, pas nécessairement à court ou à moyen terme, être utilisées dans la manière dont les hommes vivent leur vie". Dans une conception pragmatique, la pratique et le temps se combinent pour aider à établir la valeur d'une théorie.* » (Girod-Seville et Perret, 2002 : 19). Il semble dès lors difficile d'affirmer d'emblée la validité de connaissances lorsqu'elles en sont encore, même si elles se sont construites en interaction avec les acteurs à l'usage desquels elles sont destinées, aux prémices de leur présentation. Nous remarquons tout de même que la disposition à collaborer à notre recherche des organisations que nous avons sollicitées (4 acceptations pour 2 refus dont un justifié par une volonté de ne pas exposer des conflits internes à un regard extérieur) semble marquer une reconnaissance de la correspondance entre nos thèmes de travail et les préoccupations des praticiens mais que des confrontations plus approfondies avec des contextes plus divers sont encore nécessaires pour déterminer complètement dans quelle mesure ce travail répond au critère de validité de l'utilité.

Ce d'autant plus que nous poursuivons une démarche d'abduction telle que définie par Koenig (1993 : 7 ; cité par Charreire-Petit et Durieux, 2007 : 62) : « *L'abduction est l'opération qui, n'appartenant pas à la logique, permet d'échapper à la perception chaotique que l'on a du monde réel par un essai de conjecture sur les relations qu'entretiennent effectivement les choses [...]. L'abduction consiste à tirer de l'observation des conjectures qu'il convient ensuite de tester et de discuter* ». Notre point de départ est la description d'une situation et d'un contexte spécifiques (Chapitres 1 à 3) que la diversité et la polysémie des termes et les différentes orientations des acteurs rendent complexes et que nous cherchons à explorer et à mieux connaître par une démarche empirique d'interactions avec les terrains, qui appelle à sa suite une phase de test et de discussion pour établir la pertinence des connaissances produites. Nous reconnaissons ainsi avec Hervé Dumez (2013 : 22-23) que « *ce n'est qu'au travers d'un test via l'usage de méthodes quantitatives que [les idées créées par abduction à partir d'un seul cas] acquerront ou non une validité scientifique réelle* ». Le travail présenté ici annonce donc la tenue de cette phase de test mais ne l'inclut pas et s'arrête à la proposition d'hypothèses issues de l'abduction (David, 2000).

Outre l'utilité dans une visée pragmatique, les critères de validité des connaissances dans un paradigme interprétativiste sont le caractère idiographique des recherches et les capacités d'empathie du chercheur :

*« Une recherche présente un caractère idiographique si les phénomènes sont étudiés en situations. La compréhension d'un phénomène est alors dérivée du contexte. La connaissance produite doit intégrer une description détaillée du phénomène étudié, incluant ses aspects historiques et contextuels. [...]*

*L'empathie est la faculté de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent. Le chercheur, pour développer une compréhension des réalités sociales qu'il observe, doit s'appropriier le langage et les terminologies propres aux acteurs. Il devra développer une capacité d'empathie afin d'atteindre les réalités telles qu'elles sont vécues par les acteurs. La valeur d'une recherche sera mesurée au regard de sa dimension empathique, c'est-à-dire de sa capacité à mettre à jour et à travailler non plus uniquement sur les faits mais sur la façon dont ceux-ci sont interprétés par les acteurs. » (Perret et Séville, 2007 : 29)*

Le temps que nous avons passé sur chacun de nos terrains, la possibilité que nous avons eue d'assister ou de participer à des réunions de travail et, en tant que public, à certaines propositions (voir les listes en Annexe 2 page 269 et en Annexe 6 page 281) nous a permis d'étudier effectivement en situation les phénomènes que nous avons observés et que l'étude des doctrines de politique culturelle et de l'évolution des acquis des sciences sociales en matière de réception nous a permis de resituer dans l'histoire du secteur culturel public et parapublic français.

Ce temps de présence, complété dans le cas d'un des terrains par une participation en tant que membre, nous a également permis de nous approprier le langage et les terminologies des acteurs. Les entretiens que nous avons menés avec nos principaux interlocuteurs (voir la liste en Annexe 2 page 269) nous ont quant à eux permis d'accéder à la façon dont ces acteurs interprètent les faits que nous avons pu observer. Plusieurs temps formels et informels de restitution de nos réflexions à nos interlocuteurs nous permettent de renforcer cette affirmation puisqu'aucun désaccord de fond quant à leurs interprétations n'est apparu lors de ces échanges. Lorsque des désaccords plus légers se sont fait jour, leur explicitation nous a permis de corriger le point de vue que nous avions des interprétations des faits par nos interlocuteurs. Notre recherche apparaît donc bien idiographique et empathique, en cohérence avec les critères de validité d'une connaissance fondée sur une épistémologie interprétativiste.

S'il n'y a pas de correspondance systématique entre positionnement épistémologique et méthodologie (Charreire-Petit et Durieux, 2007 ; Baumard et Ibert, 2007), l'approche qualitative répond particulièrement bien à la perspective interprétativiste et à la démarche d'exploration empirique, notamment parce qu'elle facilite la prise en compte des différentes subjectivités à l'œuvre, des interactions sujet/objet et de la multiplicité des réalités (Baumard et Ibert, 2007 : 102) en permettant au chercheur de « *ne pas trop structurer sa stratégie pour conserver une capacité à [...] pouvoir changer de direction, le cas échéant* » (Baumard et Ibert, 2007 : 103). C'est donc l'approche que nous avons retenue, via une étude de plusieurs cas.

Au fur et à mesure de la construction de notre réflexion, il nous a été permis d'entrer en contact avec plusieurs OPPDC dont les questionnements rejoignent les nôtres dans la mesure où tous avaient en commun d'interroger leur politique des publics et de rechercher leur participation sous une forme autre que présentielle. Parmi elles, quatre ont accepté, à notre initiative, une collaboration de recherche. Elles constituent ainsi des cas heuristiques tels que présentés par Hervé Dumez (2013) : ils permettent potentiellement, par une démarche abductive, d'enrichir la théorie existante, ici la compréhension du rapport offre-demande en marketing culturel et ses liens avec la participation des publics. Deux des organisations étudiées sont liées à une seule étude de cas, centrée sur une résidence artistique. Notre travail est donc alimenté par trois terrains :

- *L'association du Panier Culture*. Elle est née d'une volonté d'entraide entre artistes qui rencontraient des difficultés à financer et administrer leur activité. Le Panier Culture est un projet de circuit-court de la culture construit sur le modèle des AMAP<sup>25</sup> : des « contributeurs » (les personnes souscrivant aux paniers) achètent à l'avance 4 paniers contenant chacun 4 propositions culturelles diverses tant sur le genre (musique, littérature, arts plastiques, théâtre,...) que sur l'esthétique et sur la forme (bien physique, spectacle vivant, co-création, atelier de découverte,...). L'association proprement dite a été constituée en septembre 2011 par toutes les personnes (artistes, représentants d'association ou citoyens) intéressées par le projet et souhaitant y participer. Sur le principe d'un fonctionnement démocratique, des groupes de travail ouverts à tous les membres ont été établis, avec des missions précises : trouver des participants supplémentaires ; contractualiser les engagements respectifs des artistes et des récepteurs ; choisir le contenu des paniers et mettre en œuvre leur distribution ; coordonner l'ensemble de la vie associative. Les distributions des paniers de la première saison ont eu lieu entre avril 2011 et avril 2013<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Associations de Maintien d'une Agriculture Paysanne, dont l'objectif est de pérenniser les revenus des exploitants agricoles, de mutualiser le risque de mauvaise récolte, de favoriser les petites exploitations locales biologiques et de sensibiliser les consommateurs aux conditions de production. Leur fonctionnement est le suivant : un groupe de consommateurs achète à l'avance à un producteur local des paniers de fruits et légumes qui seront distribués au rythme de un par semaine pendant un an et dont le contenu dépendra de la récolte du producteur (tant en variétés qu'en qualité et quantité).

<sup>26</sup> Au total les contributeurs ont reçu : 2 CD (Chanson française, chanson métissée), 5 livres (BD, poésie, nouvelles, théâtre), 6 spectacles vivants (théâtre, concert, concerts-conférences), 1 conférence, 2 objets photographiques, 1

- *La Direction de la Culture et des Initiatives (DCI) de l'université de Nantes.* Il s'agit d'un service de l'Université de Nantes qui applique le projet politique de l'établissement. Ce dernier met en avant la créativité des étudiants et des personnels et se donne pour mission de l'accompagner. Pour cela, la DCI organise chaque semestre des ateliers de pratique dans différents domaines, menés par des artistes professionnels. Des résidences participatives de longue durée sont également proposées de façon récurrente. D'autre part la DCI apporte un soutien (logistique, de formation,...) aux projets artistiques personnels des membres de la communauté universitaire. Cela complète une programmation plus classique qui se déroule à la fois dans une salle dédiée et hors-les-murs, à différents endroits des campus. De plus, la DCI contribue à la visibilité du tissu associatif de l'université, lui-même force de très nombreuses propositions, en éditant notamment un agenda bimestriel.
- *La résidence Dale Recuerdos XXIII je pense à vous,* un spectacle participatif développé de février à avril 2013 sur la Communauté de Communes de la Région de Nozay (CCRN). Le metteur en scène a rencontré 7 personnes âgées de la région pour recueillir leurs souvenirs, à partir desquels il a monté une pièce que ces mêmes personnes ont elles-mêmes représentée, après deux semaines de répétitions. Le spectacle a donné lieu à trois représentations, qui étaient incluses dans la programmation culturelle de deux des institutions le finançant : la Communauté de Communes de la Région de Nozay et le Grand T, scène nantaise conventionnée par le conseil général de Loire-Atlantique<sup>27</sup>. Plusieurs événements ont été organisés en lien avec la thématique du spectacle, notamment dans les collèges et le réseau des bibliothèques de la communauté de commune.

---

atelier découverte de la sérigraphie et 1 atelier de co-création pluridisciplinaire (la somme est supérieure à 16 en raison de propositions hybrides). A chaque fois les distributions de paniers et les propositions de sortie ont été présentées dans un nouveau lieu de l'agglomération nantaise, permettant donc de découvrir également le territoire.

<sup>27</sup> Ancienne maison de la culture de Loire Atlantique, l'établissement est parmi nos terrains celui dont le profil correspond le plus à celui des institutions issues de la politique de démocratisation culturelle des années 1960 et 1970, dont beaucoup sont devenues depuis scènes nationales : « *Les scènes nationales regroupent les maisons de la culture, les centres d'action culturelle et ceux de développement culturel. Leur évolution (1 898 000 entrées annuelles en 1997 contre 2 300 000 en 2005) est sans doute à associer à leur programmation diversifiée (théâtre, danse, musique). Elles peuvent offrir des spectacles "transversaux", intégrant plusieurs disciplines et associant les nouvelles technologies (cinéma, vidéo...), ce qui propose au spectateur une version vivante de plusieurs formes artistiques dans un cadre de création contemporaine.* » (Bourgeon-Renault, 2009 : 144)

Ces présentations permettent de mesurer que chacune des quatre OPPDC avec lesquelles nous avons travaillé présente un profil très différent de celui des trois autres, en particulier quant à son statut et au domaine d'appartenance de sa tutelle ou de son référent externe principal : association subventionnée par la branche économie sociale et solidaire de la métropole pour le Panier Culture, service universitaire dépendant de la présidence de l'établissement pour la DCI, association (devenue depuis EPCC) et communauté de communes conventionnées par le conseil général au nom de la compétence culturelle pour le Grand T et la CCRN. Dans le cadre d'une démarche exploratoire cette diversité aide à faire émerger des points saillants en permettant potentiellement d'identifier plus immédiatement parmi les caractéristiques étudiées lesquelles sont le plus sensibles au contexte et lesquelles le sont le moins.

#### **b. Différents contextes et stratégies d'accès aux données**

Si cette diversité des organisations étudiées favorise l'ampleur de notre regard et alimente ainsi la dynamique exploratoire de notre travail, cette dernière repose également sur une connaissance approfondie de chacun des terrains. Or Sandra Charreire-Petit et Florence Durieux (2007 : 89) rappellent, que le statut de chercheur n'est pas neutre et peut compliquer l'accès aux informations :

*« Comme l'a fort justement écrit Girin, la "matière" étudiée en management est non seulement "mouvante" mais "elle pense". "C'est très embêtant, parce que la matière pense notamment à nous. Elle nous attribue des intentions qui, peut-être, ne sont pas les nôtres, mais qui vont conditionner la manière dont elle va nous parler, ce qu'elle va choisir de nous montrer ou de nous cacher." (Girin, 1989 : 3) » (Charreire-Petit et Durieux, 2007 : 89)*

Ainsi, le rapport établi entre le chercheur et les personnes qu'il rencontre sur le terrain est fondamental et conditionne l'approche qu'il peut avoir de sa problématique. Il est en conséquence primordial de rendre compte de la façon dont il s'est construit. Là encore, chacun de nos trois terrains présente des spécificités.

Lorsque nous avons établi un premier contact avec des personnes du Panier Culture le 24 février 2011, celui-ci n'existait pas encore. Des artistes de différentes disciplines, des porteurs de projets et des représentants d'associations, fédérés par l'association Trempolino qui a pour mission de soutenir le développement des musiques actuelles en région Pays de la Loire, se regroupaient régulièrement pour élaborer un dispositif d'entraide et de coopération entre artistes mais aussi avec d'autres personnes.

Nous avons assisté à l'une de ces réunions, à laquelle nous nous sommes présentée comme une doctorante travaillant sur la mise en œuvre de la démocratie culturelle, à l'invitation d'un salarié de Trempolino représentant l'association au sein du projet de recherche « Valeur(s) et utilité(s) de la culture » dont nous sommes également membre. A cette période, l'idée d'un Panier Culture reproduisant en l'adaptant le modèle des AMAP était déjà ancrée dans les réflexions du groupe qui entamait sa formalisation et affichait sa volonté d'impliquer activement toute personne intéressée par le projet. En conséquence, lorsque la phase de discussions a laissé place à une phase de concrétisation (déclaration des statuts en préfecture, convocation d'une réunion publique d'information pour recruter des personnes intéressées et préparation des souscriptions au panier), nous avons été explicitement sollicitée pour y participer en tant que membre à part entière de l'association. Il nous a semblé à ce moment que maintenir une position d'observation distante aurait été excluant et aurait diminué voire complètement empêché notre accès aux temps d'échange et aux documents internes de l'association (échanges de mails, comptes rendus de réunions, brouillons des documents formels tels que les contrats de souscription ou ceux de ventes d'œuvres d'art,...). En conséquence de cela, nous avons accepté de participer au premier bureau de l'association (déclarée en Préfecture le 5 septembre 2001) en tant que trésorière puis lorsque des groupes de travail pour la mise en œuvre des paniers se sont constitués (lors d'une réunion publique de lancement, le 20 septembre 2011), nous avons contribué à celui en charge de la coordination des actions (les trois autres groupes créés étant en charge de faire connaître le projet et trouver des participants supplémentaires, de contractualiser les engagements respectifs des artistes et des récepteurs et de choisir le contenu des paniers et mettre en œuvre leur distribution). Par la suite, le bureau de l'association a été renouvelé (assemblée générale extraordinaire du 27 février 2012) et élargi pour fusionner avec le groupe coordination. Nous y avons occupé le poste de trésorière adjointe jusqu'à la fin de la première saison de distributions de paniers à l'été 2013.

En plus de cette participation à la gestion de l'association, nous avons acheté un abonnement aux paniers et assisté à la majorité des distributions et événements qui y correspondaient.

Cette implication au sein de l'association nous a permis d'avoir une visibilité sur sa dynamique globale et un accès à la majorité des échanges et documents écrits (échanges réguliers avec des membres de tous les groupes de travail et accès à leurs comptes rendus pour la coordination et le suivi de la trésorerie). En contrepartie, elle nous a parfois amenée à devoir défendre le projet auprès de son environnement extérieur (personnes intéressées, médias, institutions

susceptibles de le subventionner,...) et à prendre part aux tensions inhérentes à la vie de toute association. Dans une telle situation, le risque est accru de perdre le recul critique nécessaire à tout travail de recherche. Pour éviter cela, nous avons veillé à confronter régulièrement notre travail aux regards d'autres chercheurs, extérieurs au terrain, que ce soit en colloques ou lors de présentations auprès de différentes équipes (voir liste en Annexe 8 page 297). De plus une distanciation formelle du terrain a eu lieu avec notre départ de l'association par non renouvellement de notre adhésion en juin 2013. Une grande partie de l'analyse présentée ici a eu lieu plusieurs mois plus tard, pour favoriser le détachement propre à une démarche rigoureuse.

Notre relation avec la DCI de l'université de Nantes a quant à elle commencé pratiquement en même temps que ce travail de thèse, puisque Danielle Pailler qui le co-dirige est également Vice-Présidente culture de l'établissement<sup>28</sup>. Nos visites à son bureau étaient autant d'occasions de rencontrer les trois salariés qui forment avec elle le service. Une collaboration plus formelle s'est établie lorsque nous avons rédigé, au cours de l'année académique 2010-2011, à la co-demande de la DCI et de la DRAC des Pays de la Loire, une étude sur les pratiques culturelles et les représentations mentales des étudiants de l'université de Nantes. Après cette étude, la DCI nous a associée au suivi des ateliers semestriels de pratiques culturelles qu'elle mettait en place sous la forme de tables rondes auxquelles tous les participants aux ateliers étaient invités. En complément de ces temps de recueil auprès des publics, nous avons eu accès, outre aux documents publics, à plusieurs documents internes et à des temps d'entretiens avec les membres de la DCI. Bien que toujours existants, les contacts que nous avons avec la DCI et ses membres se sont raréfiés avec la fin de notre contrat doctoral et notre départ de l'université de Nantes en tant que salariée en août 2013.

Nous sommes restée à la DCI, dans une posture d'observation non participante. En conséquence, la nécessité d'un temps de distanciation n'était pas aussi prégnante qu'avec le Panier Culture. Par contre la double casquette de Danielle Pailler, co-directrice de ce travail de thèse et responsable de la DCI en tant que Vice-Présidente culture de l'université de Nantes, était susceptible de limiter la liberté de notre analyse, par un risque d'autocensure ou d'évitement du conflit. Le principal élément permettant d'éviter que ce risque se réalise a été la

---

<sup>28</sup> En raison de ce double statut spécifique et pour plus de clarté, nous choisissons de mentionner nommément Danielle Pailler dans nos descriptions de terrain, là où nous privilégions pour les autres acteurs une mention par le statut.

co-direction de ce travail de thèse par Frédéric Kletz, chercheur entièrement extérieur à l'université de Nantes<sup>29</sup> et avec lequel nous avons pu échanger chaque fois que nécessaire sur l'ensemble de nos terrains et réflexions. S'y ajoute, comme pour le Panier Culture, la confrontation fréquente de nos analyses aux regards de plusieurs communautés de chercheurs. Le risque d'une autocensure de notre part a également été limité par les membres de la DCI, qui se sont toujours montrés ouverts à la discussion et à la critique, qu'elle soit positive ou négative, et n'ont jamais manifesté d'agacement, de contrariété ou de volonté d'orienter l'analyse que nous faisons de leur organisation.

En ce qui concerne la résidence *Dale Recuerdos XXIII*, c'est par le Grand T que nous en avons eu connaissance. Nous avons rencontré le 24 mai 2011 la directrice de l'établissement pour savoir si une collaboration sur la thématique du développement de la démocratie culturelle serait susceptible de l'intéresser. Elle a répondu favorablement à cette demande en nous orientant immédiatement vers les projets culturels de territoires, présentés comme particulièrement représentatifs des efforts de l'organisation pour développer ses relations avec de nouveaux publics et renouveler les façons de les aborder. Nous avons donc assisté aux réunions de rencontre, au Grand T, entre les artistes participant à ces projets et les représentants des territoires susceptibles de les accueillir. Cela nous a permis d'établir un contact privilégié avec les chargées de développement culturel de deux communautés de communes impliquées, celle du Pays d'Ancenis et celle de la Région de Nozay. Si la première a par la suite rapidement mis un terme à nos échanges en raison de tensions internes qu'elle ne souhaitait pas exposer à notre regard, la seconde est devenue notre référent sur place, nous permettant de construire une relation autonome de celle que nous avons avec le Grand T. Notre travail d'observation s'est donc poursuivi dans une double direction : d'une part un suivi de la résidence *Dale Recuerdos XXIII* sur la CCRN par des temps d'observation, des recueils de questionnaires, des entretiens et un accès aux documents publics et à certains documents internes ; d'autre part, une compréhension du fonctionnement du Grand T et des projets culturels de territoire par des entretiens avec des salariés de l'organisation et avec des salariés du conseil général en tant que co-financeur.

Cette partie de nos observations a été la plus difficile à mettre en place. En effet, la relation avec le Grand T s'étant établie à notre demande puis orientée vers une configuration d'observation

---

<sup>29</sup> Danielle Pailler et lui ne se connaissaient pas mutuellement avant le début de ce travail doctoral et n'ont pas interagi dans d'autres contextes depuis.



non participante, notre projet de recherche en était le seul support. L'intensité de nos échanges était dès lors exclusivement nourrie par notre capacité à établir la confiance et maintenir un contact nous permettant de faire accepter notre présence, d'être informée des événements et d'accéder aux documents internes pertinents ; le tout dans un contexte de disponibilité contrainte de nos interlocuteurs, quel que soit leur état d'esprit par rapport à nos interactions. En la matière, l'hétérogénéité était de mise : alors que certains d'entre eux étaient plutôt demandeurs d'un regard extérieur et de temps de discussion, d'autres n'ont jamais répondu à nos demandes ou nous ont orientée vers leurs collaborateurs. Pour autant nous avons pu mener plusieurs entretiens approfondis avec les principaux acteurs organisationnels impliqués dans la mise en œuvre de la résidence *Dale Recuerdos XXIII*, qui nous ont permis de saisir l'interprétation qu'ils avaient des éléments recensés dans nos grilles d'analyse.

Toujours en ce qui concerne les entretiens, cette fois-ci sur l'ensemble de nos terrains, nous avons remarqué lors des premiers d'entre eux que nos interlocuteurs acceptaient d'être enregistrés mais que cela bridait leur parole. Il est en effet arrivé régulièrement que leurs propos changent (deviennent plus précis ou abordent des sujets jusqu'alors ignorés) entre le temps « officiel » de discussion et des temps plus informels d'échanges (discussions à la fin des entretiens, au moment de se quitter ou lors de nos temps d'observation). Etant donné le statut de ces entretiens qui viennent éclairer la compréhension que nous avons du projet politique et des propositions des OPPDC pour leur appliquer les grilles d'analyse retenues, et sachant qu'ils ne donneraient pas lieu à une analyse par logiciel qui nécessite une retranscription exhaustive, nous avons choisi de ne plus enregistrer nos interlocuteurs, privilégiant ainsi la capitalisation partielle d'un propos complet à la capitalisation complète d'un propos partiel. Pour compenser cette perte d'exhaustivité, nous avons dactylographié nos notes dès que possible après chaque entretien pour être encore en mesure de les compléter de mémoire, et nous nous sommes entraînée à prendre des notes plus rapidement et en sollicitant notre mémoire à court terme pour pouvoir cesser d'écrire lorsque les interactions avec les personnes le nécessitaient (questions longues, explications, relances avec nécessité d'un contact par le regard) et profiter ensuite des silences naturels de la conversation pour revenir sur les passages que nous n'avions pas pu noter avec suffisamment de détails. Nous avons également adapté notre écriture pour pouvoir différencier à la relecture les indications de nos interventions et celles d'une phrase exacte de l'interlocuteur là où le reste de nos notes prenait parfois la forme d'une synthèse ou d'une reformulation. Pour marquer cette dimension synthétique ou reformulée de notre prise

de notes moins exhaustive qu'un enregistrement, les verbatim restitués dans la suite de ce document le seront en italique sans guillemets, et nous utiliserons ces derniers uniquement pour les phrases que nous savons exactes.

## **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 4**

Le cadre théorique présenté aux Chapitres 1, 2 et 3 nous a permis d'identifier les éléments sur lesquels centrer notre regard pour étudier les liens entre la participation des publics et le rapport offre-demande au sein des OPPDC. Face à la densité et à l'hétérogénéité des matériaux recueillis sur nos terrains, nous avons opérationnalisé ces éléments comme autant d'indicateurs, que ce chapitre nous a permis de présenter en détails et que nous avons utilisés pour structurer nos analyses. Ces dernières s'inscrivent dans une approche exploratoire d'un mouvement à l'œuvre et se centrent de fait sur une offre composée principalement de propositions de sorties collectives.

### **a. Une approche exploratoire de mouvements à l'œuvre**

La démarche de recherche que nous venons de présenter, appuyée sur une épistémologie interprétativiste et un objectif d'abduction est exploratoire : il s'agit d'identifier par une méthodologie qualitative d'étude de cas des points saillants nous permettant de construire des hypothèses quant aux liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein du secteur culturel. L'enjeu global de ce travail est ici de *comprendre* une réalité en mouvement et d'identifier ainsi, dans un second temps, des leviers permettant éventuellement de la *changer* (Allard-Poesi et Maréchal, 2007).

Les études de cas qui fondent ce travail présentent un intérêt de diversité et de proximité avec notre objet de recherche : il s'agit dans les trois cas d'OPPDC aux statuts et contextes institutionnels différents mais portant toutes une préoccupation de construction d'une nouvelle relation avec leurs publics et faisant intervenir des formes de participation autres que présenteielle. Ces cas ont été choisis pour ces raisons mais aussi par opportunisme méthodologique : ils étaient disponibles pour une collaboration de recherche. Une conséquence de cela est un regard porté avant tout sur une offre de propositions à consommation collective, à l'exclusion d'offres majoritairement patrimoniales.

### **b. Un regard centré de fait sur des propositions à consommation collective**

Les propositions portées par le Grand T sont, par définition même du projet organisationnel, des propositions de spectacle vivant. A la CCRN, le projet culturel se décline sur plus de disciplines artistiques ou culturelles et au spectacle vivant s'ajoutent la lecture publique<sup>30</sup> et le patrimoine local, qui correspondent à des formes différentes d'activité des publics :

- Le spectacle vivant mobilise un collectif, à un instant et en un lieu précis, en présence des membres de l'organisation porteuse ;
- Avec la lecture chacun choisit de lire un livre (même emprunté en bibliothèque) au moment, à l'endroit et avec la compagnie qui lui conviennent ;
- Une visite se fait également avec une compagnie et à des temps différents pour chaque individu, qui détermine son propre parcours au sein du lieu visité.

Cependant, en portant notre regard sur la résidence *Dale Recuerdos XXIII*, nous n'avons pas eu accès à ces modes individuels de consommation culturelle et nos observations n'incluent que des propositions qui, même liées à la lecture publique ou au patrimoine, mobilisent un collectif lors de temps de rencontre avec l'artiste, de création partagée ou de visites guidées. Il en va de même à la DCI, qui ne propose aucune forme individualisée de consommation culturelle, et au Panier Culture. Ce dernier inclut des livres ou CD dont les temps, lieux et compagnie de réception sont propres à chaque individu. Ces propositions en elles-mêmes ne suscitent aucune participation des publics vis-à-vis de l'organisation autres que l'acte d'achat. Elle peuvent par contre faire l'objet d'échanges par exemple lors de temps de discussion (notamment au moment des distributions des paniers) ou par courrier. Notre dispositif d'analyse nous permet de tenir compte de ces échanges dans leur globalité, c'est-à-dire sans distinguer en leur sein ce qui relève des propositions à consommation individuelle de ce qui relève des propositions à consommation collective. Il ne nous permet par contre pas de faire apparaître en tant que telles les premières. Ainsi, notre regard et nos réflexions ne concernent de fait que les OPPDC dont les propositions suscitent principalement une consommation collective et nos conclusions ne s'appliquent qu'à ce type d'organisations.

---

<sup>30</sup> L'expression est entendue ici au sens qu'elle prend dans les politiques culturelle d'activité en lien avec les bibliothèques publiques. Il ne s'agit donc pas de lecture à voix haute en public.

\*\*\*

Ce chapitre nous a permis de présenter la façon dont nous opérationnalisons les éléments issus du cadre théorique pour pouvoir les confronter aux observations de terrain et construire une analyse nous permettant de mieux comprendre les liens entre participation des publics aux activités des OPPDC et rapport offre-demande qui s'établit en leur sein. Nous avons choisi de présenter ces réflexions à partir d'une appréhension visuelle des indicateurs retenus. Le Chapitre 5 restitue ce travail.



## **CHAPITRE 5 : LES PROJETS POLITIQUES ET ACTIVITES DE QUATRE ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE AUX PRISMES DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS ET DU RAPPORT OFFRE-DEMANDE**

La collaboration construite avec chacun des terrains que nous avons présentés dans le chapitre précédent nous a permis d'en acquérir une connaissance détaillée que nous mobilisons pour appliquer les grilles d'analyse que nous avons construites à partir des champs théoriques présentés dans le Chapitre 1, le Chapitre 2 et le Chapitre 3.

Nous présentons dans la première partie de ce Chapitre 5 notre analyse des rapports offre-demande portés par les projets politiques du Panier Culture, de la DCI, du Grand T et de la CCRN. En seconde partie, nous nous centrons sur l'analyse de la participation des publics au sein des activités auxquelles nous avons eu accès (ensemble des propositions pour le Panier Culture, propositions portées en tant qu'acteur universitaire principal pour la DCI, propositions liées à la résidence *Dale Recuerdos XXIII* pour le Grand T et la CCRN).

### **A. RAPPORTS OFFRE-DEMANDE PORTES PAR LES PROJETS POLITIQUES DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE OBSERVEES**

Nous appréhendons les rapports offre-demande sur lesquels s'appuient les activités des OPPDC à partir de leurs projets politiques. Nous nous appuyons pour cela sur les documents de présentation de ces projets, dont nous resituons le contenu dans la grille présentée par le Tableau 4 page 145.

Chaque phrase des documents étudiés est placée dans la grille en fonction de l'enjeu et de la mise en œuvre de doctrine politique dont elle est porteuse et en fonction de l'acceptation de la culture qui y domine, d'après les définitions auxquelles le Chapitre 1 et le Chapitre 2 nous ont permis d'aboutir. Par exemple le tract de présentation du Panier Culture indique qu'en contrepartie de leur contribution financière « *tous les trimestres les adhérents viennent chercher leur "Panier Culture" lors d'un temps convivial* ». Ce temps convivial correspond aux distributions, pendant lesquelles un stand tenu par l'artiste et/ou par un membre de l'association est installé pour chaque œuvre incluse dans le panier. Les acheteurs présents se déplacent de stand en stand pour récupérer les œuvres. En complément une collation (fournie

par l'ensemble des présents sur le principe de « chacun apporte quelque chose ») est disposée sur un autre stand. Ainsi l'ambiance de l'événement autorise à la fois la parole (contrairement à l'écoute ou la réception d'une œuvre pendant laquelle chacun doit respecter la concentration des autres) et la circulation des acheteurs dans la salle, les temps d'attente aux différents stands et celui de collation étant autant d'occasions de rencontres, d'échanges et de débats. Ces derniers sont facilités par le fait que la plupart des acheteurs se connaissent déjà puisque ce sont les mêmes d'une fois sur l'autre et qu'une partie d'entre eux (de l'ordre de la vingtaine) a interagi entre deux distributions lors des réunions de groupes pour construire les paniers et/ou lors de celles de développement de l'association. En conséquence de ce contexte facilitant rencontres et discussions, la phrase considérée est placée dans la grille dans la ligne correspondant à l'enjeu de cohésion sociale par les échanges et débats. Par ailleurs, exception faite des membres du groupe en charge de préparer la distribution (une petite dizaine), qui ont choisi les œuvres contenues dans le panier distribué, les acheteurs (de trente à quarante) viennent recevoir des paniers à la construction desquels ils n'ont pas participé formellement, ni par l'expression de leurs attentes, ni par une forme de décision. La situation correspond donc à une acception plutôt descendante de la culture et la phrase étudiée est placée dans la colonne de la grille correspondant à cela.

Certaines phrases ne permettent pas immédiatement de dégager la mise en œuvre d'un enjeu ou une acception dominantes. Deux cas de figure se présentent alors : soit nous les déduisons des matériaux complémentaires auxquels nous avons eu accès en explicitant notre raisonnement dans une note en fin de tableau, soit la phrase n'est pas resituée dans la grille.

#### **a. Rapport offre-demande au Panier Culture**

Dans le cas du Panier Culture le fonctionnement de l'association est pensé de façon à permettre une discussion et une évolution permanentes de son projet politique. Pour autant, de grands principes faisant a priori consensus ont été explicités dans les statuts publiés lors de l'inscription en préfecture le 5 septembre 2011, ainsi que dans une charte et dans un prospectus tous deux formalisés en décembre 2011.

Nous appréhendons le rapport offre-demande porté par le projet politique du Panier Culture en appliquant à ces trois documents la grille présentée par le Tableau 4 page 145. Le Tableau 5 page 167 présente le résultat de cette application.

**Tableau 5 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique du Panier Culture**

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Défense de l'art</b>	<b>Excellence</b>	<i>Le panier culture c'est avant tout [...] des biens culturels de qualité et originaux [...].</i>		
	<b>Diversité</b>	<i>[Les] objectifs généraux [de l'association] sont : soutenir prioritairement une juste rémunération des artistes ainsi que la diversité culturelle et artistique locale [...]</i>	<i>Le panier culture c'est avant tout [...] une diversité culturelle soutenue et revendiquée<sup>a</sup> [Le Panier Culture] peut contenir des biens culturels déjà produits ou à produire (CD, livre, BD, DVD, photo, peinture, sculpture, etc.), à diffuser (spectacle, exposition, installation, projection, performance, etc.) et des formes de coopération entre artistes et citoyens à imaginer (aventure artistique, résidence, création partagée, rendez-vous artistique pédagogique, accès aux coulisses, etc.)</i>	
	<b>Création</b>	<i>[Les] objectifs généraux [de l'association] sont : [...] accompagner le rapprochement et la coopération entre artistes [...], mutualiser des moyens et tisser des partenariats de proximité avec des acteurs de la culture sur le territoire de Nantes et son agglomération [...] Le panier culture c'est avant tout [...] des artistes coopérateurs locaux qui s'entraident et se co-développent dans leurs démarches professionnelles ; [...] ; une juste rémunération des artistes ; [...] ; l'autonomie et la liberté des artistes coopérateurs dans le respect des droits et de la dignité des personnes ; [...] ; des liens de proximité et de coopération tissés entre acteurs culturels de Nantes et sa grande périphérie</i>	<i>Les adhérents versent une contribution annuelle permettant de construire une économie solidaire en soutien des artistes. [Le Panier Culture] peut contenir des biens culturels [...] à produire [...] et des formes de coopération entre artistes et citoyens à imaginer [...]</i>	



		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Construction de soi</b>	<b>Accès aux œuvres et sensibilité esthétique</b>			
	<b>Compréhension et découverte</b>	<p><i>Le panier culture c'est avant tout [...] des rencontres régulières et conviviales permettant des échanges entre artistes et contributeurs<sup>b</sup> [...]</i></p> <p><i>Une part de découverte et de « risque » est effectivement présente [du fait de l'engagement à acheter toutes les œuvres, choisies collectivement]<sup>c</sup></i></p>	<p><i>L'association a pour but l'expérimentation, la structuration et la pérennisation d'un circuit-court de la culture par le rapprochement d'artistes et de contributeurs sur le territoire de Nantes et son agglomération<sup>d</sup>.</i></p> <p><i>[Les] objectifs généraux [de l'association] sont : [...] accompagner le rapprochement et la coopération [...] entre artistes et contributeurs [...]</i></p> <p><i>[Le Panier Culture] peut contenir [...] des formes de coopération entre artistes et citoyens à imaginer ([...] rendez-vous artistique pédagogique, accès aux coulisses, etc.)</i></p>	
	<b>Expression</b>		<p><i>[Le Panier Culture] peut contenir [...] des formes de coopération entre artistes et citoyens à imaginer (aventure artistique, résidence, création partagée, [...]) etc.)</i></p>	

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Cohésion sociale</b>	<b>Communion</b>			
	<b>Reconnaissance mutuelle</b>			
	<b>Echanges et débats</b>	<i>Tous les trimestres les adhérents viennent chercher leur « Panier Culture » lors d'un temps convivial</i>	<i>Pour l'instant, seul le premier panier sur les 4 de l'année 2012 est défini. Les restants sont à co-construire, avec les contributeurs. Les artistes sont choisis par un comité composé de contributeurs et d'artistes fondateurs. Les contributeurs sont invités à proposer des artistes de leur réseau.</i>	<i>Le panier culture est avant tout [...] une organisation apprenante et une responsabilité partagée d'évaluer et de partager avec ses partenaires les bonnes pratiques coopératives développées au sein d'AP3C Nantes afin notamment de permettre la pérennisation de la démarche et de faciliter l'essaimage et l'émergence d'autres circuits-courts sur le territoire et au-delà. [Les] objectifs généraux [de l'association] sont : [...] favoriser les échanges de personne à personne et la gouvernance démocratique par le consensus. Le panier culture c'est avant tout [...] une démarche participative et transparente fondée sur la logique de co-construction des paniers et du dispositif; [...] ; une administration associative, démocratique et rigoureuse ; [...]</i>

**Explications du placement dans la grille des phrases ne permettant pas d'identifier immédiatement la mise en œuvre d'un enjeu ou l'acception de la culture correspondante :**

<sup>a</sup> « *Le panier culture c'est avant tout [...] une diversité culturelle soutenue et revendiquée* » : La notion de diversité est dès les premières réunions auxquelles nous avons assistées entendue au sein de l'association vis-à-vis de plusieurs éléments : les disciplines artistiques (musique, danse, arts plastiques, théâtre,...), les formes des œuvres (spectacle, atelier de pratique, bien physique,...), les genres esthétiques, les statuts des créateurs (professionnels, amateurs), l'avancement de la maturité des œuvres (en projet, en création, produites, à produire,...). En revendiquant la diversité des œuvres présentées dans les paniers, l'association revendique notamment la présence d'œuvres co-crées, que ce soit depuis la phase du projet ou plus en amont, aux phases de création et d'exécution. Si beaucoup des œuvres auxquelles ces différentes formes de diversité sont susceptibles d'aboutir sont susceptibles de correspondre à une diffusion descendante, les co-crédations qui laissent une importante marge de décision aux publics créateurs correspondent quant à elles à une vision ascendante de la culture, raison pour laquelle nous avons placé cette phrase en colonne mixte.

<sup>b</sup> « *Le panier culture c'est avant tout [...] des rencontres régulières et conviviales permettant des échanges entre artistes et contributeurs* » : les rencontres les plus régulières entre artistes et acheteurs du panier sont celles qui ont lieu (quasi systématiquement) sur les temps de distribution, pendant lesquels les artistes prennent la parole pour présenter l'œuvre qu'ils ont apportée au panier. L'ambiance de la distribution permet ensuite des échanges interpersonnels avec les personnes présentes (qui n'ont a priori pas encore connaissance de l'œuvre). Ces échanges seront plus ou moins denses selon la facilité de l'artiste et des présents qui ne le connaissent pas encore (certains d'entre eux l'ayant déjà rencontré au moins au sein du groupe distribution, en amont de la décision d'incorporer son œuvre au panier) à « briser la glace ». Cette configuration est celle d'une rencontre d'artiste avec un temps informel de questions-réponses et correspond à une situation de médiation plutôt descendante : le discours central est celui considéré comme porteur du « bon » sens de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous avons situé la phrase correspondante dans la première colonne de la grille.

<sup>c</sup> « Une part de découverte et de “risque” est effectivement présente [du fait de l’engagement à acheter toutes les œuvres, choisies collectivement] » : le terme de découverte est à entendre ici au sens de réception d’œuvres qu’on n’a pas choisies. Il s’agit donc plutôt d’un enjeu d’accès et de sensibilité esthétique qui aurait justifié de placer la phrase dans la première ligne du cadran. Cependant, l’association de cette découverte à la notion de risque marque implicitement la reconnaissance que les œuvres ne portent pas en elles-mêmes les clés de leur appropriation : pour que celle-ci ait lieu, un parcours de compréhension semble nécessaire. C’est la raison pour laquelle nous avons placé cette phrase dans la deuxième ligne du cadran.

<sup>d</sup> « L’association a pour but l’expérimentation, la structuration et la pérennisation d’un circuit-court de la culture par le rapprochement d’artistes et de contributeurs sur le territoire de Nantes et son agglomération » : Telle que formulée, cette phrase marque un équilibre dans la relation entre artistes et contributeurs et entre les rôles de chacun dans la construction d’un circuit-court de la culture. Elle pourrait donc correspondre à une acception majoritairement ascendante de la culture. Cependant, aux débuts de l’association, ses origines au sein d’un groupe d’entraide entre artistes exclusivement sont encore présentes et ces derniers restent centraux, notamment dans la validation du contenu des paniers : le premier panier a été déterminé entièrement par les membres de ce groupe d’entraide et une contrainte explicite existe quant à leur participation à la détermination des suivants au sein du groupe distribution (alors que la constitution des autres groupes est libre, sur le principe que chaque personne souhaitant s’y impliquer doit pouvoir le faire). Nous choisissons donc de placer cette phrase dans la colonne correspondant à une acception mixte de la culture, où l’offre (ici représentée par les artistes) est prédominante tout en étant à l’écoute de la demande.

Le premier cadran de la grille (celui correspondant à l'enjeu de défense de l'art) permet de voir que même si le panier ne fonctionnerait pas sans la participation des acheteurs à la construction concrète de l'offre, leur attribuant de fait un pouvoir de décision, les artistes sont au cœur du projet politique de l'association (le mot *artiste* apparaît dans cinq des sept phrases de ce cadran<sup>31</sup>) et le souci du contexte de leur travail de création est mis en avant (« *juste rémunération* », « *coopération* », « *mutualiser les moyens et tisser des partenariats* », « *l'autonomie et la liberté* », « *une économie solidaire en soutien aux artistes* »). A cela s'ajoutent la référence à l'exigence de qualité (« *Le panier culture c'est avant tout [...] des biens culturels de qualité et originaux [...].* ») et celles aux acteurs culturels locaux (« *tisser des partenariats de proximité avec des acteurs de la culture sur le territoire de Nantes et son agglomération* », « *des liens de proximité et de coopération tissés entre acteurs culturels de Nantes et sa grande périphérie* »). Autant d'éléments centrés plutôt sur l'offre qui montrent qu'elle occupe une place prépondérante dans les préoccupations de l'association en matière de défense de l'art. Cependant, l'importance que l'association accorde aux œuvres co-crées et l'ouverture par l'adhésion d'un droit à participer à la programmation des paniers laissent une place déterminante à l'expression de la demande, qui marque une acception mixte de la culture. Le rapport reflété semble être celui d'une offre prépondérante mais particulièrement à l'écoute de la demande et fortement influencée par elle.

Le deuxième cadran de la grille permet de voir que l'association alimente (selon son projet politique) la construction de soi par les individus en les « rapprochant » des artistes. Ce rapprochement correspond à plusieurs échanges :

- Ceux qui ont lieu entre les artistes souhaitant proposer une œuvre au panier et les membres du groupe distribution, dans la perspective de construire une proposition correspondant aux deux parties : pour l'artiste, respect et reconnaissance de son travail, pour l'association format correspondant à son budget et à l'enjeu de convivialité (par exemple lorsque le photographe Alban Lécuyer est entré en contact avec l'association, il

---

<sup>31</sup> Dans la mesure où nous étudions ici l'enjeu de défense de l'art, cette récurrence des mentions aux artistes n'est pas surprenante si ce n'est en comparaison avec les mentions aux œuvres ou à l'art, présentes mais dans une moindre mesure : ce sont bien les artistes en tant que personnes qui sont mis en avant par le projet politique du Panier Culture plus que les objets liés à l'art. De la même façon l'association affiche une considération pour le contexte du travail de création mais ne mentionne pas les enjeux de conservation.

n'avait pas d'idée précise de ce qu'il souhaitait lui proposer. C'est par la discussion portant sur le budget disponible et les attentes des acheteurs que le format d'un dossier de photos accompagnées d'un petit texte puis d'un commentaire oral lors d'une conférence spécifique a été validé. Dans d'autres cas l'association a pu apporter son aide pour finaliser un projet déjà avancé en trouvant par exemple le lieu de diffusion) ;

- Ceux qui ont lieu lors de la distribution en présence des artistes. Ils prennent la forme d'une présentation orale de leur travail à l'ensemble de l'assemblée et/ou de discussions informelles au fil de la distribution, que ce soit au stand où les acheteurs récupèrent leur œuvre ou la contremarque y donnant accès à un autre moment, ou au gré des rencontres dans l'espace général ;
- Ceux qui ont lieu lors de la réception effective de l'œuvre si celle-ci se fait en présence de l'artiste (arts vivants). Selon que l'œuvre est un spectacle, une conférence interactive ou une co-création, l'ampleur et le mode d'expression des publics lors de cet échange varient, de l'unique sensibilité esthétique à l'expression artistique en passant par des questions-réponses ;
- Ceux qui ont lieu lors des temps d'administration de l'association lorsque les artistes s'engagent également en tant que membres (environ la moitié, dont certains sont arrivés à l'association d'abord comme artiste puis comme membre puis d'autres d'abord comme membres puis comme artiste).

Ces différentes formes d'échanges, en particulier à l'occasion de la présentation publique lors de la distribution ou au moment de la diffusion, maintiennent l'artiste en position de référent détenteur et médiateur du sens originel de l'œuvre qu'il a créée. L'activité des récepteurs dans ces échanges consiste à orienter les explications par les questions qu'ils posent ou à exprimer un avis critique, que ce soit directement ou en explicitant les liens qu'ils établissent entre les œuvres présentées et celles auxquelles ils ont précédemment été confrontés dans leurs parcours de spectateurs. Cette possibilité d'exprimer un avis critique au cours des échanges avec l'artiste est cependant limitée par le fait que ces derniers ont lieu en amont ou au moment même de la réception de l'œuvre, alors que l'avis que les récepteurs s'en font n'existe pas encore ou à l'état de formation.

Les situations de co-création font partiellement exception au propos qui précède dans la mesure où l'artiste perd son pouvoir de décision finale sur ce que deviendra l'œuvre. Il reste cependant référent dans la transmission de son art et concepteur en amont de la façon dont l'exercice de co-création sera mené et avec quelle marge de manœuvre pour les participants. Les différentes propositions de co-création pouvant être très différentes en la matière : le premier atelier auquel ont participé les acheteurs du panier les a conduits à improviser des pas de danse et des tableaux en matériaux multiples sur le thème du vert, le second à reproduire en sérigraphie une affiche dont le design avait été fixé en amont, le troisième à participer à des jeux collectifs au gré d'une promenade poétique et le quatrième à agrémenter par des temps de musique à partir d'ustensiles culinaires la lecture d'une pièce de théâtre pour enfants. Si le premier atelier permettait une certaine créativité dans la réalisation des pas de danse et du tableau, la marge de manœuvre des autres propositions en la matière était assez limitée voire inexistante.

Au regard de ces considérations, nous retenons pour le Panier Culture une configuration dans laquelle l'artiste est le premier médiateur de son œuvre, c'est par lui que passe la compréhension que les membres de l'association en auront et la façon dont elle alimentera leur construction personnelle. Cette situation correspond à la doctrine de démocratisation culturelle complétée par des actions de médiation. Cette médiation est descendante dans la mesure où elle place l'artiste en référent premier, ascendante dans la mesure où les occasions d'interactions avec les récepteurs sont nombreuses, et de formats divers : négociation, échange discursif ou co-création (qui correspond alors à une médiation par la pratique amateur, plus proche de la doctrine de démocratie culturelle). Le rapport offre-demande qui s'exprime dans ce deuxième cadran de la grille d'analyse du projet politique du Panier Culture semble alors être celui d'une offre prépondérante mais à l'écoute de la demande<sup>32</sup>.

Le troisième cadran de la grille marque l'importance des échanges et débats dans la construction d'un collectif au sein de Panier Culture tel que présenté par son projet politique. La volonté de diversité et l'enjeu de découverte par la contrainte (si les acheteurs peuvent

---

<sup>32</sup> Cette affirmation est à nuancer du fait que l'offre est construite par un groupe de membres de l'association en partie formé de récepteurs. Cependant ce fait n'apparaît pas explicitement dans les extraits présentés dans la grille : il n'est pas particulièrement mis en avant dans le projet politique de l'association.

contribuer au choix des œuvres, ils n'ont pas entièrement la main sur ce que sera le contenu des paniers) semblent de fait incompatibles avec une communion découlant de l'universalité de la réception. La notion de reconnaissance mutuelle ne semble quant à elle pas explicitement portée par le projet politique du Panier Culture.

Ces échanges et débats correspondent aux trois formes d'acceptation de la culture, celle majoritairement ascendante étant mobilisée pour la première fois (elle n'apparaît pas dans les autres cadrans). Ils portent en grande partie sur la dimension administrative, et non plus seulement artistique, de l'association (« *organisation apprenante* », « *responsabilité partagée d'évaluer [...] les bonnes pratiques coopératives* », « *pérennisation de la démarche* », « *gouvernance démocratique par le consensus* », « *administration associative, démocratique et rigoureuse* »). Ce troisième cadran semble ainsi dénoter un rapport offre-demande d'interrelation qui s'applique à la gouvernance de l'association et dans une moindre mesure (maintien formel des artistes fondateurs dans le groupe en charge de construire les paniers) à la hiérarchisation des œuvres via la co-construction des paniers.

La combinaison des trois cadrans : ceux de défense de l'art et de construction de soi où l'offre est prépondérante mais influencée par la demande et celui de cohésion sociale où une interrelation équilibrée se profile nous amènent à considérer que le rapport offre-demande porté par le projet politique du Panier Culture correspond à une acceptation mixte de la culture, où un rôle fondamental est accordé à des artistes experts garants de la qualité des œuvres proposées mais où cette posture peut être questionnée à tout moment dans le cadre d'une gouvernance partagée du projet collectif.

#### **b. Rapport offre-demande à la Direction de la Culture et des Initiatives de l'université de Nantes**

Le projet politique de la DCI est synthétisé dans une plaquette spécifique (présentée en Annexe 5 page 277) qui correspond aux ambitions validées par le conseil d'administration de l'établissement (8 février 2013) suite auquel elle a été diffusée. Son report dans la grille d'analyse du rapport offre-demande est présenté dans le Tableau 6 page 176.



**Tableau 6 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique de la DCI de l'université de Nantes**

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Défense de l'art</b>	<b>Excellence</b>	<p><i>A l'université oser explorer une pratique artistique aux côtés d'un artiste.</i></p> <p><i>A l'université oser écouter des poètes sur le campus avec la Maison de la Poésie de Nantes, la Bibliothèque universitaire [...]</i></p> <p><i>A l'université oser rencontrer des compositeurs contemporains avec l'Ensemble Utopik</i></p> <p><i>A l'université oser découvrir les arts plastiques avec le musée des beaux-arts ou avec le Fond Régional d'Art Contemporain</i></p>	<p><i>A l'université oser écouter les musiciens de l'Orchestre National des Pays de la Loire en association avec des groupes musicaux étudiants.</i></p>	
	<b>Diversité</b>		<p><i>Le territoire de l'université est un espace d'expérimentations, de recherches et de découvertes de formes culturelles et artistiques.<sup>a</sup></i></p> <p><i>La culture à l'université de Nantes est fondée sur des valeurs [...] de mixité<sup>b</sup>.</i></p> <p><i>Au cœur de [ses] valeurs, l'université encourage les expérimentations [...].</i></p>	
	<b>Création</b>	<p><i>Un acteur culturel externe ou un partenaire professionnel [comme référent pour] inventer ensemble</i></p>	<p><i>Des inventions entre acteurs culturels et acteurs universitaires [se] fabriquent [sur le territoire de l'université].</i></p> <p><i>L'Université de Nantes exerce sa responsabilité sociale vis-à-vis des différents publics qu'elle accueille, en lien avec ses missions de création [...].</i></p> <p><i>Les campus territoires d'invention.</i></p>	

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Construction de soi</b>	<b>Accès aux œuvres et sensibilité esthétique</b>	<p><i>Programmation [comme un des quatre dispositifs fondamentaux du projet]</i></p> <p><i>Culture hors-les-murs, communication expérientielle [comme un des quatre dispositifs fondamentaux du projet]</i></p> <p><i>A l'université oser découvrir la création contemporaine<sup>c</sup></i></p> <p><i>A l'université oser visionner des films étrangers</i></p> <p><i>A l'université oser écouter des poètes [...].</i></p> <p><i>A l'université oser écouter des concerts de musiques actuelles [...]</i></p> <p><i>A l'université oser apprécier la brigade d'intervention poétique qui intervient dans les amphis et écouter les contes du Professeur Achille lors de ses 5 minutes impromptues.</i></p> <p><i>A l'université oser découvrir les arts plastiques avec le musée des beaux-arts ou avec le Fond Régional d'Art Contemporain</i></p>	<p><i>Le projet scientifique et sociétal de la politique culturelle fait vivre [...] des dispositifs permettant à chacun de s'engager dans des expériences sensorielles [...].<sup>d</sup></i></p>	
	<b>Compréhension et découverte</b>	<p><i>L'Université de Nantes exerce sa responsabilité sociétale vis-à-vis des différents publics qu'elle accueille, en lien avec ses missions [...] de diffusion de connaissances et de culture(s).</i></p> <p><i>A l'université oser rencontrer des artistes en résidence [...] et participer à des workshops.</i></p> <p><i>A l'université oser rencontrer des compositeurs contemporains avec l'Ensemble Utopik</i></p>	<p><i>Les expérimentations menées visent à favoriser la proximité – géographique, affective, identitaire... - pour générer de la confiance en soi et vers les acteurs culturels. L'objectif : permettre une meilleure appropriation de la culture et conduire à des pratiques autonomes.</i></p> <p><i>Le projet scientifique et sociétal de la politique culturelle fait vivre [...] des dispositifs permettant à chacun de s'engager dans des apprentissages cognitifs [...].<sup>e</sup></i></p>	

<b>Construction de soi</b>	<b>Expression</b>	<i>Ateliers de pratique [comme un des quatre dispositifs fondamentaux du projet]</i>	<p><i>Au cœur de [ses] valeurs, l'université encourage [...] l'expression de la créativité de chacun, étudiants et personnels.</i></p> <p><i>Le projet culturel repose sur quatre dispositifs que chacun peut investir pour faire vivre ses projets.</i></p> <p><i>Accompagnement de projets [comme un des quatre dispositifs fondamentaux du projet]</i></p> <p><i>Les projets initiés et accompagnés reposent sur la coopération d'acteurs internes, d'acteurs externes et de la Direction culture, l'initiative pouvant venir de l'un des trois partenaires.</i></p> <p><i>A l'université oser explorer une pratique artistique aux côtés d'un artiste.<sup>1</sup></i></p>	<i>A l'Université oser exposer ses talents [...].</i>

		<b>Acception descendante dominante</b>	<b>Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées</b>	<b>Acception ascendante dominante</b>
<b>Cohésion sociale</b>	<b>Communion</b>			
	<b>Reconnaissance mutuelle</b>		<p><i>La culture à l'université de Nantes est fondée sur des valeurs [...] de curiosité à l'autre.</i></p> <p><i>A l'université oser assister au festival universitaire et découvrir le foisonnement des ateliers et créations étudiantes<sup>9</sup></i></p> <p><i>A l'université oser écouter les musiciens de l'Orchestre National des Pays de la Loire en association avec des groupes musicaux étudiants.</i></p>	<p><i>A l'université oser écouter des poètes sur le campus avec [...] radio Prun<sup>h</sup></i></p> <p><i>A l'université oser [...] découvrir les événements associatifs étudiants.</i></p>
	<b>Echanges et débats</b>			<i>A l'université oser participer aux conférences, débats et rencontres culturelles proposés sur les campus<sup>i</sup></i>

**Explications du placement dans la grille des phrases ne permettant pas d'identifier immédiatement la mise en œuvre d'un enjeu ou l'acception de la culture correspondante :**

- <sup>a</sup> « *Le territoire de l'université est un espace d'expérimentations, de recherches et de découvertes de formes culturelles et artistiques.* » : Cette phrase décrit un processus de création et nous aurions donc pu la placer dans la ligne suivante de la grille. Cependant les notions « d'expérimentations, de recherches et de découvertes » marquent l'idée d'un dépassement des frontières actuelles de l'art à l'université, qui conduit à plus de diversité : la création est un moyen de la construire. La permanence du pluriel confirme cette lecture, par ailleurs cohérente avec les propos de Danielle Pailler en entretien (le 15/02/13) : *l'université fixe un cadre pour qu'il soit mieux dépassé, il est source de créativité.*
- <sup>b</sup> « *La culture à l'université de Nantes est fondée sur des valeurs [...] de mixité* » : tel que nous avons construit notre cadre théorique, la notion de mixité dans une seule programmation pourrait être interprétée comme un vecteur de reconnaissance mutuelle au moins autant que de diversité. Cependant ici le terme semble correspondre à une mixité des statuts professionnels : universitaires (qu'ils soient plutôt récepteurs et/ou praticiens amateurs) vs professionnels (artistes et diffuseurs) ; et pour ces derniers elle correspond à une mixité des disciplines et genres artistiques. La mixité est bien alors de mise dans une optique de diversité et de co-construction des propositions, mise en avant dans un des cadrans de la brochure (ce qui justifie notre choix de placer cette phrase dans la colonne correspondant à une acception mixte de la culture). Cette lecture est renforcée par la présence dans la même phrase (qui énumère les valeurs du projet) de la notion de curiosité à l'autre qui elle est plus susceptible de renvoyer à celle de reconnaissance mutuelle.
- <sup>c</sup> « *A l'université oser découvrir la création contemporaine* » : malgré le recours à la notion de découverte, cette phrase semble annoncer avant tout une possibilité d'accès à la création contemporaine (une mise en présence au sein du cadre protecteur qu'est l'université). Il ne s'agit pas directement d'une découverte telle que nous l'avons définie, qui fait appel à un travail d'appropriation cognitive.
- <sup>d</sup> *Le projet scientifique et sociétal de la politique culturelle fait vivre [...] des dispositifs permettant à chacun de s'engager dans des expériences sensorielles [...]* : à partir des autres éléments du projet politique de la DCI et de la structure de sa programmation, nous supposons que le terme « *expériences*

*sensorielles* » renvoie entre autre à de la co-création, dans une optique de démocratie culturelle par sa dimension de reconnaissance des pratiques amateur. Ici ces pratiques restent encadrées le plus souvent par un artiste professionnel légitimé par l'organisation. Nous plaçons donc cette phrase dans la colonne correspondant à une acception mixte.

<sup>e</sup> « *Le projet scientifique et sociétal de la politique culturelle fait vivre [...] des dispositifs permettant à chacun de s'engager dans des apprentissages cognitifs [...]* » : nous appliquons le même raisonnement qu'en note d à l'expression « apprentissages cognitifs ». De plus, suite aux discussions que nous avons menées avec Danielle Pailler, nous associons à cet apprentissage une volonté que les publics acquièrent des capacité d'autonomisation de leurs pratiques culturelles au-delà de l'offre organisationnelle. Pour autant, les dispositifs évoqués restent déterminés par l'organisation. La phrase semble donc présenter à la fois des éléments d'acception descendante et ascendante, raison pour laquelle nous la plaçons en regard de l'acception mixte.

<sup>f</sup> « *A l'université oser explorer une pratique artistique aux côtés d'un artiste.* » : cette phrase fait allusion aux « ateliers culturels » semestriels au cours desquels les participants développent une pratique artistique individuelle (par exemple de l'écriture poétique) ou collective (par exemple des graphes inversés, c'est-à-dire où le dessin est créé par nettoyage de la mousse et de la poussière accrochées aux murs et aux sols, sur les campus). Si l'expertise de l'artiste est prépondérante et qu'il reste, avec l'équipe de la DCI, seul décideur de la forme que prendra l'atelier qu'il conduit, plusieurs d'entre eux (dont les deux déjà cités d'écriture poétique et de graphe inversé) laissent une marge de création importante aux participants (textes personnels, choix libre des dessins graphés). Nous plaçons pour ces raisons la phrase dans la colonne de la grille correspondant à une acception mixte de la culture.

<sup>g</sup> « *A l'université oser assister au festival universitaire et découvrir le foisonnement des ateliers et créations étudiantes* » : le festival universitaire (FUN) met en avant les créations étudiantes. Par cet aspect il correspond à une acception ascendante de la culture. Cependant, pour pouvoir être présentées les propositions doivent s'adapter à un format cadré, notamment par le temps (durée maximale de 45 minutes) et être sélectionnées par les salariés de l'institution partenaire, le Théâtre Universitaire (sans que la brochure de présentation ne détaille explicitement les critères de

choix retenu). Cette exigence et ce pouvoir gardés par le TU nous amènent à placer cette référence au FUN dans la colonne correspondant à une acception mixte de la culture.

<sup>h</sup> « *A l'université oser écouter des poètes sur le campus avec [...] radio Prun'* » : la mention explicite d'un partenaire institutionnel (Maison de la poésie de Nantes, bibliothèque universitaire, Ensemble Utopik, musée des beaux-arts, Fond Régional d'Art Contemporain), sans mention complémentaire d'un partenaire universitaire (comme c'est le cas pour l'Orchestre National des Pays de la Loire avec l'Amphifanfare) nous a conduit à placer les phrases correspondantes dans la catégorie acception descendante de la culture car nous avons considéré qu'elles renvoyaient à des situations où l'expertise de ces partenaires professionnels était mobilisée comme une référence centrale incontournable, marquée notamment par le pouvoir de décision de ces partenaires quant aux œuvres mises en avant. La mention à radio Prun' n'entre pas dans cette catégorie car il s'agit d'une association étudiante. La phrase étudiée est donc placée dans la colonne correspondant à une acception ascendante de la culture.

<sup>i</sup> « *A l'université oser participer aux conférences, débats et rencontres culturelles proposés sur les campus* » : Les événements mentionnés ici ne font pas tant référence à ceux organisés par la DCI ou ses partenaires professionnels (déjà cités dans les extraits précédents du projet politique) qu'à ceux organisés à l'initiative des associations étudiantes ou de personnel. Raison pour laquelle nous plaçons cette phrase dans la colonne correspondant à une acception ascendante de la culture.

Le premier cadran de la grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée à la DCI montre que l'organisation accorde de l'importance à l'exigence d'excellence par la place qu'elle attribue à des partenaires professionnels qui font référence en matière d'art (musée des beaux-arts, Fond Régional d'Art Contemporain, Orchestre National des Pays de la Loire, Maison de la poésie,...). En mettant ces partenaires en avant au moins autant que les œuvres qu'ils présentent à la communauté universitaire, la DCI se positionne plus comme une prescriptrice de prescripteurs que comme un prescripteur direct.

En complément de cette importance de l'enjeu d'excellence, le premier cadran de la grille permet de voir que le soutien à la création mis en place par la DCI passe par un partage de l'acte créateur (« *inventer ensemble* », « *inventions entre acteurs culturels et acteurs universitaires* »), susceptible de situer les amateurs et les professionnels dans une relation équilibrée. Les phrases liées à la recherche de diversité montrent quant à elles que cette invention partagée est le support d'une exploration conjointe des possibilités de création contemporaine dans l'ensemble des disciplines abordées (dont la pluralité reflète la mixité revendiquée).

Cette éventualité d'une relation équilibrée entre des partenaires de co-création, qui accorde par conséquent une reconnaissance spécifique aux pratiques amateur mais tout en maintenant une prépondérance des références professionnelles nous amène à considérer que ce premier cadran de la grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique de la DCI reflète une acception mixte à tendance descendante de la culture, dans laquelle l'offre suscite une demande mais facilite également une co-évolution dont elle détermine la direction.

Le deuxième cadran de la grille fait ressortir l'accent que met la DCI sur les questions d'accès à la culture, en combinant différentes formes de programmation (en salle, hors les murs ; dans toutes les disciplines artistiques) pour multiplier les opportunités de rencontre entre les membres de la communauté universitaire et des œuvres. Dans la mesure où il s'agit d'une programmation décidée en amont par l'équipe de l'organisation, elle reflète une configuration descendante de la culture, où l'offre préexiste à la demande et la génère. Cependant, cette programmation est combinée à une volonté d'autonomisation des individus, portée ici par l'emploi d'un vocabulaire tel que « *oser* » ou « *générer la confiance en soi et vers les acteurs culturels* »<sup>33</sup>, qui passe par des temps de co-création<sup>34</sup> et par l'accompagnement des projets

---

<sup>33</sup> Une traduction concrète de la façon dont ce vocabulaire est entendu au sein de la DCI est la restitution que fait Danielle Pailler de l'expérience avec l'Orchestre National des Pays de Loire (ONPL) : *le partenariat a été pensé en trois temps, un temps de co-création entre les groupes musicaux de l'université et l'ONPL, un temps de restitution sur les*

personnels. Cette autonomisation est appelée à permettre des pratiques entièrement extérieures à l'offre de la DCI une fois la période universitaire achevée<sup>35</sup>.

Ce deuxième cadran marque ainsi la combinaison d'un accès à une offre portée par des professionnels identifiés en amont (même si certains travaillent ensuite en concertation avec des amateurs) et d'un souci de l'autonomisation des individus y compris vers la fréquentation d'une offre complètement extérieure à la DCI et vers la mise en œuvre, notamment au sein même de l'université, de leurs propres projets de création (encadrés ou non par un professionnel). Nous y voyons le reflet d'une acception mixte de la culture par la coexistence d'une offre plutôt descendante, préexistante à la demande et d'une offre à l'inverse issue de la demande.

Dans le troisième cadran de la grille, la notion de reconnaissance mutuelle apparaît comme celle qui domine dans les aspects du projet politique de la DCI liés à l'enjeu de cohésion sociale, qui place plusieurs fois les membres de la communauté universitaire<sup>36</sup> en situation de réception des œuvres créées par leurs pairs. Les situations décrites correspondent majoritairement à une

---

*campus puis un temps de restitution à la Cité des Congrès [salle à laquelle l'ONPL est rattaché]. Si on était passés directement à la Cité des Congrès, les étudiants ne se seraient pas déplacés alors que là ils sont nombreux à être venus (échange informel en juin 2014).*

<sup>34</sup> L'idée revendiquée ici est que l'expérience de création facilite ensuite l'appréhension et l'appropriation des œuvres des artistes professionnels, dans une optique de *démocratie culturelle au service de la démocratisation* (expression utilisée plusieurs fois par Danielle Pailler lors d'échanges informels au sujet de la DCI) : la pratique amateur est perçue comme donnant les clés de l'autonomisation qui favorisera un accès aux œuvres construit, maîtrisé, par les récepteurs eux-mêmes.

<sup>35</sup> L'exemple ci-dessus de la fréquentation de la Cité des Congrès après une étape de spectacles proposés sur les campus reflète cette orientation de la démarche de la DCI vers une formation des étudiants qui leur permette de s'émanciper de sa propre offre, l'idée étant qu'après avoir découvert les différents partenaires au sein de l'université puis testé leur propre environnement les étudiants s'intéressent à leur offre indépendante.

<sup>36</sup> Cette communauté représente un sous-groupe de la société en générale où la catégorisation des individus par niveau d'éducation ne balaie pas l'ensemble des possibles (les personnes ne disposant pas d'un niveau équivalent à celui du bac étant présentes en quantités négligeables). L'enjeu de reconnaissance mutuelle concernera donc souvent des personnes issue du même groupe social (au sens mobilisé au Chapitre 1) ou de groupes sociaux proches entre lesquels des affinités identitaires existent, qui peuvent aider à dépasser les différences de pratiques culturelles : la reconnaissance mutuelle facilitée par cette proximité est alors potentiellement vectrice de médiation et d'accompagnement des parcours individuels de spectateurs vers plus d'éclectisme ; elle est susceptible d'aller au-delà d'une conscience de l'autre avec maintien des différences (l'enjeu n'est pas seulement de reconnaître voire comprendre les goûts de l'autre mais d'éventuellement les partager).



acceptation ascendante où les frontières entre offreurs et demandeurs s'estompent et où une évolution partagée a lieu sans qu'on puisse dire d'où vient l'impulsion dominante.

La DCI semble donc porter l'enjeu de défense de l'art dans une optique mixte à tendance descendante où l'offre est garantie par des références professionnelles autonomes, celui de construction de soi dans une optique mixte où offre autonome et offre issue de la demande coexistent, et celui de cohésion sociale dans une optique plutôt ascendante où offre et demande s'entremêlent et évoluent conjointement. Globalement, le rapport offre-demande qui se dégage semble être celui d'un équilibre entre une offre issue du monde professionnel et une offre issue d'initiatives amateurs, l'ensemble étant perçu comme un outil de développement de l'esprit critique et de l'autonomie, y compris vers des pratiques entièrement extérieures aux propositions de la DCI, des étudiants et personnels de l'université.

**c. Rapports offre-demande au Grand T et à la Communauté de Commune de la Région de Nozay**

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, notre troisième terrain n'est pas formé par une OPPDC en soi mais par une résidence d'artiste portée par deux OPPDC. Nous avons donc à faire à deux projets politiques différents qu'il convient d'analyser séparément. Le Tableau 7 page 185 présente l'application de la grille d'analyse du rapport offre-demande au Grand T, le Tableau 8 page 192 présente l'application de cette même grille à la CCRN.

**Tableau 7 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique du Grand T**

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
Défense de l'art	Excellence	<p><i>Grâce au travail accompli par mes prédécesseurs, [le Grand T] fait partie du réseau national des scènes conventionnées théâtre, et il est reconnu par tous ses partenaires comme une scène de référence pour le théâtre dans l'ouest de la France (offre théâtrale de grande qualité)</i></p> <p><i>Affirmer la position de « pôle théâtre de référence » du Grand T</i></p> <p><i>La danse reste présente avec l'accueil de plusieurs spectacles de référence par saison [l'activité de coproduction] permet au Grand T de s'inscrire visiblement dans le réseau européen des théâtres coproducteurs de spectacles</i></p> <p><i>Le premier niveau d'une politique des publics consiste à garantir aux habitants une offre théâtrale de haut niveau (voir près de chez soi les grands spectacles de référence). Cette politique de l'offre génère une importante fréquentation</i></p> <p><i>S'assurer de la formation de la relève des formateurs de référence</i></p> <p><i>missions de formation des professionnels (enseignants, professionnels du spectacle, comédiens, stagiaires)</i></p> <p><i>[Le Grand T] est représenté dans divers groupes de réflexion professionnelle à l'échelle nationale (sur la médiation, sur les projets de territoire)</i></p> <p><i>Le « Grand Théâtre du monde » propose donc de renouveler l'image du Grand T, en accentuant sa position de référence dans le domaine de la création théâtrale</i></p> <p><i>Il s'agit de positionner Le Grand T comme un établissement clé pour l'attractivité du territoire, exigeant et populaire à la fois</i></p>		

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Défense de l'art</b>	<b>Diversité</b>	<p><i>ouverture à toutes les formes actuelles de la création dramatique</i></p> <p><i>La danse reste présente</i></p> <p><i>Concerts, rencontres littéraires, manifestations autour du cinéma sont présentés occasionnellement dans le cadre de partenariats</i></p> <p><i>Veiller à ce que la programmation fasse leur place à des artistes issus de la diversité culturelle française, pour favoriser la fréquentation du théâtre par un public plus divers</i></p> <p><i>Le « Grand Théâtre du monde » propose donc de renouveler l'image du Grand T, en diversifiant son activité et donc son public</i></p>		
	<b>Création</b>	<p><i>Une forte présence artistique des quatre compagnies associées</i></p> <p><i>Une part plus importante des ressources du Grand T est consacrée à la coproduction de spectacles des artistes associés</i></p> <p><i>Le « Grand Théâtre du monde » propose donc de renouveler l'image du Grand T, en accentuant sa position de référence dans le domaine de la création théâtrale</i></p>	<p><i>Une part plus importante des ressources du Grand T est consacrée à la coproduction de spectacles des artistes régionaux<sup>a</sup></i></p> <p><i>[L'activité de coproduction] permet au Grand T de s'inscrire visiblement dans le réseau européen des théâtres coproducteurs de spectacles et d'accompagner les compagnies régionale<sup>b</sup></i></p> <p><i>Renforcer l'activité de proximité du Grand T, en collaboration avec les partenaires du Département, en développant la production de projets de territoire innovants à l'échelle de la Loire-Atlantique<sup>c</sup></i></p>	

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
Construction de soi	Accès aux œuvres et sensibilité esthétique	<p><i>[Le Grand T] est reconnu par tous ses partenaires comme une scène de référence pour le théâtre dans l'ouest de la France (importance de la fréquentation)</i></p> <p><i>La politique de tournée de spectacles théâtraux reste la base du réseau départemental de programmateurs (RIPLA)</i></p> <p><i>Le premier niveau d'une politique des publics consiste à garantir aux habitants une offre théâtrale de haut niveau (voir près de chez soi les grands spectacles de référence). Cette politique de l'offre génère une importante fréquentation</i></p> <p><i>Imaginer dans la programmation des rendez-vous construits d'une manière originale qui touchent un public dont les pratiques ne passent pas forcément par l'abonnement. Veiller à ce que la programmation fasse leur place à des artistes issus de la diversité culturelle française, pour favoriser la fréquentation du théâtre par un public plus divers</i></p> <p><i>Rendre matériellement accessible les spectacles aux handicapés, aux sourds, aux aveugles, et développer une politique incitative en direction de ces spectateurs</i></p> <p><i>Le « Grand Théâtre du monde » propose donc de renouveler l'image du Grand T en diversifiant son activité et donc son public</i></p> <p><i>Il s'agit de positionner Le Grand T comme un lieu culturel de proximité ouvert sur le monde, exigeant et populaire à la fois</i></p>	<p><i>invention conjointe de manifestations ponctuelles qui s'inspirent du potentiel d'un territoire et le mettent en valeur<sup>d</sup></i></p>	

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Construction de soi</b>	<b>Compréhension et découverte</b>	<p><i>[Le Grand T] est reconnu par tous ses partenaires comme une scène de référence pour le théâtre dans l'ouest de la France (ambitieuse politique de formation des publics)</i></p> <p><i>Une forte présence artistique des quatre compagnies associées irrigue les activités de formation des publics et des professionnels</i></p> <p><i>Mais un théâtre public doit aussi sans cesse renouveler, diversifier et former son public, afin que ses activités, financées par la collectivité, bénéficient au plus grand nombre (redistribution).</i></p> <p><i>former les spectateurs de demain</i></p> <p><i>S'assurer de la transmission des savoir-faire en éducation artistique et culturelle dans le réseau départemental (subsidiarité)</i></p>	<p><i>coréalisation de résidences d'artistes en création, qui permettent une présence artistique prolongée et offrent la possibilité d'élaborer des projets plus ambitieux de formation du public</i></p> <p><i>coréalisation de projets qui permettent de toucher autrement un public non initié, développer de nouveaux projets avec des partenaires du secteur social afin de faire découvrir le théâtre à des publics qui en sont très éloignés</i></p>	
	<b>Expression</b>	<p><i>Poursuivre et renouveler les activités de formation et d'accompagnement des praticiens amateurs, notamment en les intégrant aux démarches d'implication des habitants et de résidence d'artistes</i></p>	<p><i>coréalisation de projets qui nécessitent une implication des habitants aux côtés des artistes en résidence</i></p>	

		<b>Acception descendante dominante</b>	<b>Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées</b>	<b>Acception ascendante dominante</b>
<b>Cohésion sociale</b>	<b>Communion</b>	<i>Mais un théâtre public doit aussi sans cesse renouveler, diversifier et former son public, afin que ses activités, financées par la collectivité, bénéficient au plus grand nombre (redistribution).</i>		
	<b>Reconnaissance mutuelle</b>	<i>Dessiner une politique des publics qui conjugue attractivité, formation des individus et fabrique du lien social</i>		
	<b>Echanges et débats</b>			

**Explications du placement dans la grille des phrases ne permettant pas d'identifier immédiatement la mise en œuvre d'un enjeu ou l'acception de la culture correspondante :**

- <sup>a</sup> « *Une part plus importante des ressources du Grand T est consacrée à la coproduction de spectacles des artistes régionaux* » : pour ces spectacles locaux, l'exigence de qualité reste présente mais moins fortement que pour le reste de la programmation (entretien avec la directrice de l'établissement le 5 septembre 2012 : Le Grand T a un devoir moral de travailler avec les artistes du territoire même si leur travail ne reçoit pas un consensus de la profession). L'offre se construit donc en écho à la production locale, avec peut-être l'hypothèse implicite que celle-ci entretient une proximité particulière avec la demande, que cette proximité la rende représentative de cette demande ou plus facilement vecteur de médiation (lors du même entretien : le Grand T c'est [aussi] un travail avec le territoire et un amalgame du projet avec la relation sociale en soi. La présence des artistes est un guide line, une garantie pour les élus).
- <sup>b</sup> « [L'activité de coproduction] permet au Grand T de s'inscrire visiblement dans le réseau européen des théâtres coproducteurs de spectacles et d'accompagner les compagnies régionales » : l'accompagnement des compagnies régionales s'inscrit dans la même logique que celle expliquée à la note précédente : l'offre se construit en écho à la production locale, avec peut-être l'hypothèse implicite que celle-ci entretient une proximité particulière avec la demande, que cette proximité la rende représentative de cette demande ou plus facilement vecteur de médiation.
- <sup>c</sup> « *Renforcer l'activité de proximité du Grand T, en collaboration avec les partenaires du Département, en développant la production de projets de territoire innovants à l'échelle de la Loire-Atlantique* » : les projets de territoires en question sont un dispositif du Conseil Général de Loire-Atlantique auquel le Grand T participe en cofinçant des résidences d'artistes (versant création de l'enjeu de défense de l'art) pendant lesquelles un lien de co-création avec les praticiens amateurs et/ou directement avec les habitants est exigé. Cela correspond donc à une acception mixte de la culture : la proposition centrale reste issue de la création professionnelle (et validée par les prescripteurs professionnels) mais des interactions avec une création issue des publics est mise en avant.

<sup>d</sup> « *invention conjointe de manifestations ponctuelles qui s'inspirent du potentiel d'un territoire et le mettent en valeur* » : Le terme conjoint signifie ici entre membres du RIPLA, Réseau d'information des programmateurs de Loire-Atlantique, qui sont presque exclusivement des professionnels du champ. La mention « qui s'inspirent du potentiel d'un territoire et le mettent en valeur » marque la volonté que les manifestations ponctuelles évoquées soient construites en lien avec le tissu amateur local. Ainsi, des professionnels conçoivent en amont des manifestations qui prendront formes notamment grâce à la mobilisation d'amateurs. C'est la raison pour laquelle nous choisissons de placer cet extrait dans la colonne correspondant à une acception mixte de la culture.



**Tableau 8 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique de la Communauté de Communes de la Région de Nozay**

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Défense de l'art</b>	<b>Excellence</b>	<p><i>Offrir un service culturel de qualité impulsé par les professionnels du territoire</i></p> <p><i>Développer une approche professionnelle de la programmation [notamment via une] diffusion professionnelle</i></p> <p><i>Permettre aux habitants du territoire d'avoir accès à une offre de spectacle vivant professionnel de qualité et identifiable</i></p> <p><i>Mettre en place un projet de diffusion du spectacle vivant sur le territoire, défini et mis en œuvre professionnellement</i></p>	<p><i>Assurer la professionnalisation de l'Association de Sauvegarde du Patrimoine Historique et Artistique de Nozay</i></p>	
	<b>Diversité</b>	<p><i>Permettre à tous les habitants un égal accès à une offre diversifiée, pluridisciplinaire</i></p>		
	<b>Création</b>		<p><i>Encourager la vie culturelle du territoire par un soutien aux artistes présents sur le territoire<sup>a</sup></i></p>	

		<b>Acception descendante dominante</b>	<b>Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées</b>	<b>Acception ascendante dominante</b>
<b>Construction de soi</b>	<b>Accès aux œuvres et sensibilité esthétique</b>	<p><i>Offrir un service culturel de proximité</i></p> <p><i>Permettre à tous les habitants un égal accès à une offre diversifiée, pluridisciplinaire</i></p> <p><i>Définir des actions spécifiques de diffusion vers des publics cibles</i></p> <p><i>Permettre aux habitants du territoire d'avoir accès à une offre de spectacle vivant professionnel de qualité et identifiable</i></p> <p><i>Mettre en place un projet de diffusion du spectacle vivant sur le territoire, défini et mis en œuvre professionnellement</i></p> <p><i>[préciser un projet autour du spectacle vivant incluant des] diffusions</i></p> <p><i>Conservation [comme une phase du projet patrimonial]</i></p>		

<b>Construction de soi</b>	<b>Compréhension et découverte</b>	<p><i>Proposer des temps d'information</i></p> <p><i>Développer une approche professionnelle de la programmation [notamment via la] médiation</i></p> <p><i>Valoriser les lieux remarquables de la Communauté de Communes de la Région de Nozay</i></p> <p><i>Faire du projet culturel un axe fort transversal du projet de territoire<sup>b</sup></i></p> <p><i>Structurer des transversalités entre le projet culturel et les autres secteurs de l'animation territoriale</i></p> <p><i>Développer les publics [du spectacle vivant], notamment par une politique de médiation clairement identifiée</i></p> <p><i>[préciser un projet autour du spectacle vivant incluant des] médiations</i></p> <p><i>Connaissance + valorisation et médiation [comme deux phases du projet patrimonial]</i></p> <p><i>Susciter des liens [entre le projet patrimonial et] les autres axes de développement du territoire</i></p> <p><i>Création d'un centre d'interprétation du patrimoine</i></p> <p><i>Développer la médiation [de la lecture publique]</i></p>	<p><i>Poursuivre et développer les résidences d'artistes sur le territoire<sup>c</sup></i></p> <p><i>[préciser un projet autour du spectacle vivant incluant des] résidences d'artiste</i></p> <p><i>Encourager le développement des partenariats entre structures culturelles à l'échelle du territoire, notamment sous la forme de parcours artistiques et culturels</i></p>	
	<b>Expression</b>		<p><i>Développer une approche professionnelle de la programmation [notamment via des] pratiques amateurs<sup>d</sup></i></p>	<p><i>Encourager la vie culturelle du territoire par un soutien aux pratiques amateurs</i></p> <p><i>Soutenir les dynamiques associatives et accompagner les bénévoles [en matière de spectacle vivant]</i></p>

		Acception descendante dominante	Acceptions descendante et ascendante (relativement) équilibrées	Acception ascendante dominante
<b>Cohésion sociale</b>	<b>Communion</b>			
	<b>Reconnaissance mutuelle</b>			
	<b>Echanges et débats</b>			<p><i>Proposer des temps de concertation et de co-construction de l'action culturelle territoriale</i></p> <p><i>Rendre les élus acteurs parce que c'est le seul moyen de définir une politique claire, concertée et réellement collective</i></p> <p><i>Mettre les habitants au cœur de l'élaboration du projet culturel en s'appuyant sur l'engagement des bénévoles et des associations, qui doivent être au cœur du dispositif</i></p> <p><i>Valider et mettre en place un projet concerté autour du spectacle vivant</i></p> <p><i>Créer une véritable dynamique de concertation à l'échelle du territoire</i></p>

**Explications du placement dans la grille des phrases ne permettant pas d'identifier immédiatement la mise en œuvre d'un enjeu ou l'acceptation de la culture correspondante :**

- <sup>a</sup> « *Encourager la vie culturelle du territoire par un soutien aux artistes présents sur le territoire* » : comme pour les artistes locaux soutenus par le Grand T (voir page 190 les notes a, b et c de la grille correspondante), ici la dimension territoriale de l'artiste est au moins aussi importante que l'exigence d'excellence de son œuvre, qui est moins forte que pour le reste de la programmation. L'offre se construit donc en écho à la production locale, avec peut-être l'hypothèse implicite que celle-ci entretient une proximité particulière avec la demande, que cette proximité la rende représentative de cette demande ou plus facilement vecteur de médiation. La phrase est donc placée dans la colonne correspondant à une acceptation mixte de la culture.
- <sup>b</sup> « *Faire du projet culturel un axe fort transversal du projet de territoire* » : Cette phrase est écrite dans la partie du projet politique « *Permettre au (nouveaux) habitants de s'approprier leur cadre de vie* ». Nous comprenons donc que la transversalité du projet de territoire est perçue comme une forme de médiation qui permet aux habitants de découvrir les propositions culturelles via leur proximités à d'autres services (emploi, environnement, solidarité, enfance et jeunesse ou autres branches de l'animation territoriale) et/ou réciproquement.
- <sup>c</sup> « *Poursuivre et développer les résidences d'artistes sur le territoire* » : ces résidences d'artistes sont mises en place dans la même optique que celles inscrites dans la programmation du Grand T (Dale Recuerdos appartient à la programmation des deux institutions), qui est plus largement l'optique des projets culturels de territoire portés par le Conseil Général de Loire-Atlantique (dispositif dans lequel s'inscrit la CCRN et donc son projet politique). Une condition de leur mise en œuvre est qu'elles génèrent des temps de rencontre avec le public et un des objectifs poursuivis est de construire une implication différente des publics (discussions informelles avec la chargée de développement culturel de la CCRN, le directeur du pôle production, spectacles et projets de territoires du Grand T et la directrice du Grand T). Il s'agit donc bien de médiation. Les résidences en question sont majoritairement co-créatives et donnent toujours lieu à des activités complémentaires de création par les habitants, notamment en partenariat

avec les écoles et collèges de la CCRN. Raison pour laquelle nous plaçons cette phrase dans la colonne correspondant à une acception mixte de la culture.

<sup>d</sup> « *Développer une approche professionnelle de la programmation [notamment via des] pratiques amateurs* » : la phrase complète est « *Développer une approche professionnelle de la programmation en articulant médiation, pratiques amateurs et diffusion professionnelle* ». La distinction entre pratiques professionnelles et pratiques amateur est explicite et ces dernières semblent considérées comme une forme spécifique de médiation (non seulement parce que la pratique amateur permet une approche différente de la discipline artistique mais aussi via la programmation de premières parties amateurs aux spectacles professionnels, qui touchent ainsi le public venu soutenir sa famille ou ses amis). Ainsi les pratiques amateur semblent ici perçues plus comme un outil d'appropriation du patrimoine légitime plus que comme un moyen de développer ce patrimoine par un partage de l'expression artistique. Raison pour laquelle nous plaçons cette phrase en regard d'une acception mixte de la culture plutôt qu'en regard d'une acception ascendante.

Le projet politique du Grand T est marqué par l'importance de l'exigence d'excellence liée à l'enjeu de défense de l'art. La mention « *de référence* » apparaît six fois dans le texte de présentation et la récurrence des allusions à des réseaux de professionnels montre que ce sont bien eux qui font référence et sont garants de la qualité de l'offre de l'organisation : « *Grâce au travail accompli par mes prédécesseurs, [le Grand T] fait partie du réseau national des scènes conventionnées théâtre, et il est reconnu par tous ses partenaires comme une scène de référence pour le théâtre dans l'ouest de la France (offre théâtrale de grande qualité)* » ; « *[l'activité de coproduction] permet au Grand T de s'inscrire visiblement dans le réseau européen des théâtres coproducteurs de spectacles* » ; « *[Le Grand T] est représenté dans divers groupes de réflexion professionnelle à l'échelle nationale (sur la médiation, sur les projets de territoire)* » ; « *La politique de tournée de spectacles théâtraux reste la base du réseau départemental de programmateurs (RIPLA<sup>[37]</sup>)* ». Même nuancée par une attention spécifique au tissu artistique local, avec une exigence artistique toujours présente mais relativisée<sup>38</sup>, cette priorité à l'excellence marque le caractère descendant de la façon dont le Grand T porte l'enjeu de défense de l'art. L'optique dans laquelle s'inscrit l'organisation correspond à celle d'une offre autonome de la demande et la suscitant : « *Cette politique de l'offre génère une importante fréquentation* » ; « *[diversifier] son activité et donc son public.* »

En matière de construction de soi par les individus (deuxième cadran de la grille), l'accent est mis, à travers une politique de l'offre, sur l'accès aux œuvres et le développement de la sensibilité esthétique : « *Le premier niveau d'une politique des publics consiste à garantir aux habitants une offre théâtrale de haut niveau (voir près de chez soi les grands spectacles de référence)* ». A nouveau, la place attribuée aux professionnels, de garants de la qualité des œuvres diffusées, inscrit cette politique de l'offre dans une acception descendante de la culture, dans laquelle une forte préoccupation pour la formation des publics apparaît (la notion de former les/formation des publics ou individus apparaît sept fois dans le texte de présentation), qui fait écho au développement d'actions de médiation pour pallier les limites de la démocratisation culturelle. Cette acception descendante est cependant complétée par un recours à la co-création comme vecteur de compréhension et de découverte grâce à des

---

<sup>37</sup> Réseau d'information des programmateurs de Loire-Atlantique

<sup>38</sup> Lors de l'entretien du 5 septembre 2012, la directrice de l'établissement nous a indiqué que le Grand T travaille avec plusieurs types d'artistes dont ceux qui vivent et travaillent sur le même territoire que [l'organisation] et s'exportent peu. Ils sont « à rayonnement régional », impliqués dans l'éducation artistique et culturelle, financés, investis mais leur travail ne reçoit pas un consensus de la profession.

« projets plus ambitieux de formation du public », notamment pour « un public non initié ». Ainsi, l'offre du Grand T semble pensée en fonction des différents publics auxquels elle s'adresse : « Imaginer dans la programmation des rendez-vous construits d'une manière originale qui touchent un public dont les pratiques ne passent pas forcément par l'abonnement » ; « Veiller à ce que la programmation fasse leur place à des artistes issus de la diversité culturelle française, pour favoriser la fréquentation du théâtre par un public plus divers » ; « développer de nouveaux projets avec des partenaires du secteur social afin de faire découvrir le théâtre à des publics qui en sont très éloignés ». Cette adaptation de l'offre à la diversité des publics correspond à une acception mixte de la culture : l'offre se construit de façon autonome mais s'alimente de la connaissance de la demande. En ce qui concerne l'enjeu de construction de soi par les individus, le projet politique du Grand T semble donc correspondre à une acception mixte à tendance descendante de la culture dans laquelle une partie de l'offre est entièrement autonome de la demande et la suscite alors qu'une autre partie, ciblée sur les publics éloignés, reste autonome mais à l'écoute de la demande perçue.

Le troisième cadran montre que le projet politique du Grand T n'est presque pas positionné vis-à-vis de l'enjeu de cohésion sociale. Cela est cohérent avec une offre différenciée en fonction des publics : la priorité semble être de les amener à fréquenter un art de qualité qui leur correspond, sans nécessiter de communion autour d'une programmation partagée, de reconnaissance mutuelle ou d'échanges et débats au-delà de ceux susceptibles d'émerger spontanément. En termes de rapport offre-demande, nous retrouvons donc, comme au cadran précédent, une exigence portée sur l'offre de correspondre aux différentes facettes de la demande par sa diversité.

L'ensemble de la grille dessine pour le projet politique du Grand T une acception descendante de la culture, avec une tendance mixte pour une partie de l'offre à destination de publics éloignés. Dans tous les cas, la qualité des œuvres est garantie par la référence professionnelle, qui reste centrale : l'offre est autonome et suscite la demande tout en s'en inspirant lorsqu'il s'agit de toucher de nouveaux publics.

Le projet politique de la CCRN accorde lui aussi une place importante à la référence professionnelle (la racine « profession » apparaît six fois dans le document de présentation, dont trois dans les vingt lignes de présentation des enjeux), qui y est aussi associée à la garantie de qualité (« Offrir un service culturel de qualité impulsé par les professionnels du territoire » ; « une offre de spectacle vivant professionnel de qualité »). Le premier cadran de la grille reflète



cela par la prépondérance de la dimension d'excellence dans l'enjeu de défense de l'art. A la CCRN, la prise en compte de cet enjeu traduit une acception descendante de la culture dans laquelle l'offre est autonome et suscite la demande.

L'enjeu de construction de soi par les individus (deuxième cadran de la grille) fait écho à celui de défense de l'art dans la mesure où on y retrouve le rôle des professionnels comme garants de la qualité des œuvres diffusées et de la médiation qui les accompagne (« *Permettre aux habitants du territoire d'avoir accès à une offre de spectacle vivant professionnel de qualité et identifiable* » ; « *Mettre en place un projet de diffusion du spectacle vivant sur le territoire, défini et mis en œuvre professionnellement* » ; « *Développer une approche professionnelle de la programmation [notamment via] la médiation* »). L'acception de la culture véhiculée ici reste donc descendante. Elle est cependant complétée par une attention particulière portée au tissu artistique et associatif présent sur le territoire à travers un soutien direct, des partenariats ou via des résidences de co-création. Dans le premier cas, les initiatives locales sont entièrement maîtrisées par les personnes qui les portent, dans les deux derniers, les projets sont déterminés conjointement par la CCRN (qui reste décideur principal soit parce qu'elle intervient en amont, soit parce qu'elle pose les conditions de la collaboration) et ses partenaires. Nous avons donc à faire respectivement à une acception ascendante et à une acception mixte de la culture. Dans son ensemble, l'enjeu de construction de soi par les individus semble porté à la CCRN par une acception mixte de la culture. Trois formes d'offre sont visibles : celle développée par la CCRN de façon autonome et liée principalement à un objectif d'accès ou de médiation ; celle développée dans une logique d'écoute de la demande, que ce soit par une adaptation du format des œuvres aux publics cibles (résidences d'artiste) ou par l'écoute de partenaires susceptibles de représenter la demande (associations et amateurs) ; et celle développée entièrement par des partenaires extérieurs, susceptible de correspondre à une logique d'interaction entre offre et demande. Les mentions à la première de ces trois offres étant majoritaires dans le projet politique, nous pouvons considérer que l'acception mixte de la culture est ici à tendance descendante.

Enfin, le troisième cadran de la grille montre que l'enjeu de cohésion sociale apparaît dans le projet politique de la CCRN exclusivement à travers la dimension d'échanges et débats, visible dans la récurrence de l'idée de concertation (la racine du terme apparaît quatre fois dans l'ensemble du document). En la matière, la CCRN s'inscrit donc dans une direction de construction collective de son projet politique, à laquelle tout à chacun est en mesure de

participer directement ou à travers les associations et les élus (« *Mettre les habitants au cœur de l'élaboration du projet culturel en s'appuyant sur l'engagement des bénévoles et des associations, qui doivent être au cœur du dispositif* » ; « *Rendre les élus acteurs parce que c'est le seul moyen de définir une politique claire, concertée et réellement collective* »). Ici la demande devient centrale et à l'origine de la construction de l'offre, dans une acception ascendante de la culture.

La combinaison des trois cadrans dessine pour la CCRN une acception mixte de la culture dans laquelle l'enjeu de professionnalisation (marquant une offre autonome) est aussi central que celui d'une construction collective du projet qui s'appuie sur les élus, les associations, et à travers eux sur les habitants (donc sur la demande, qui entre en interaction avec l'offre et la détermine). Cette cohabitation des deux enjeux semble paradoxale. Une première explication de ce paradoxe peut être de distinguer le temps de conception du projet lors des échanges et débats avec les élus et les associations, et celui de sa mise en œuvre par les agents de la CCRN particulièrement attentifs à l'enjeu de professionnalisation. C'est dans l'observation des activités de la CCRN, et non plus seulement de son projet politique, que nous étairons cette explication.

\*\*\*

Au terme de cette première sous-partie de chapitre, la grille d'analyse construite grâce au cadre théorique présenté dans le Chapitre 1, le Chapitre 2 et le Chapitre 3 nous permet d'avoir une vision des projets politiques de nos terrains et du rapport offre-demande qui les sous-tend. Le Tableau 9 page 202 résume nos conclusions en la matière.

Une comparaison entre les terrains nous incite à remarquer une ressemblance entre le Panier Culture et la CCRN. Les deux organisations mettent en effet en avant dans leurs projets politiques une logique de gouvernance partagée (notions de co-construction des paniers et de consensus dans le cas du Panier Culture, de concertation dans celui de la CCRN), qui leur permet de porter un rapport d'interrelation entre offre et demande même si dans la mise en œuvre de cette gouvernance une place centrale est accordée aux artistes et professionnels, au profit d'une offre relativement autonome.

Une autre ressemblance existe, cette fois entre la CCRN et la DCI, qui intègrent toutes deux dans leur offre des propositions amateur issues des publics (directement dans le cas de la DCI, par l'intermédiaire du tissu associatif local dans le cas de la CCRN). Leurs projets politiques

annoncent ainsi un dédoublement de l'offre avec une partie autonome élaborée par l'organisation seule et une partie inter-reliée avec la demande car élaborée par des amateurs.

Pour compléter ces observations, nous nous intéressons maintenant à la mise en œuvre de ces projets politiques dans les activités organisationnelles, analysées en termes de place et forme de la participation des publics.

**Tableau 9 : Synthèse de l'analyse du rapport offre-demande au sein de nos terrains**

Organisation	Enjeu	Rapport offre-demande	
Panier Culture	Défense de l'art	Offre prépondérante influencée par la demande	Offre et demande inter-reliées : la seconde conditionnant la gouvernance qui détermine la première, celle-ci étant quant à elle prépondérante dans l'étape de mise en œuvre
	Construction de soi		
	Cohésion sociale	Offre et demande inter-reliées par une gouvernance partagée	
DCI	Défense de l'art	Offre qui suscite la demande, y compris d'expression artistique, et détermine une coévolution	Equilibre entre une offre professionnelle et une offre amateur qui accompagnent la demande vers des propositions extérieures à celles de l'organisation
	Construction de soi	Coexistence d'une offre indépendante, préexistante à la demande, et d'une offre issue des pratiques amateur	
	Cohésion sociale	Evolution partagée d'une offre et d'une demande inter-reliées	
Grand T	Défense de l'art	Offre autonome qui suscite la demande	Offre autonome prépondérante qui suscite la demande, tout en s'en inspirant pour certaines propositions visant à toucher de nouveaux publics
	Construction de soi	Offre autonome prépondérante, diversifiée selon la connaissance de la demande, notamment éloignée	
	Cohésion sociale		
CCRN	Défense de l'art	Offre autonome qui suscite la demande	Centralité d'une offre autonome, orientée en amont par la demande et complétée par une offre amateur
	Construction de soi	Offre autonome centrale, qui cohabite avec une offre à l'écoute de la demande et une offre issue de la demande (associations)	
	Cohésion sociale	Offre orientée par la demande	

## **B. PLACES ET FORMES DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE OBSERVEES**

Pour analyser la place et la forme prises par la participation des publics sur nos terrains, nous avons recours aux indicateurs identifiés grâce au cadre théorique. Pour appréhender rapidement la combinaison de ces indicateurs, nous utilisons deux représentations graphiques : une permettant de visualiser la forme de la participation et une autre permettant d'en visualiser la place.

La première correspond à un tableau à double en-tête dans lequel nous situons, en les représentant par des cercles, les différentes propositions de l'organisation (ou de la résidence dans le cas de *Dale Recuerdos XXIII*) étudiée. La seconde correspond à un diagramme où les différents niveaux de participation (c'est-à-dire les différentes formes qu'elle prend pour les publics) sont présents proportionnellement au nombre de propositions qui les suscite.

Les graphiques obtenus sont présentés par la Figure 4 et la Figure 5 pages 205 et 209 (Panier Culture), la Figure 6 et la Figure 7 pages 215 et 217 (DCI), ainsi que la Figure 8 et la Figure 9 pages 221 et 222 (résidence *Dale Recuerdos XXIII*).

Le tableau présentant la place de la participation se lit comme suit :

- chaque cercle représente une activité,
- **Plus les cercles sont à droite** du graphique, plus la participation des publics générée par les activités est susceptible d'induire une **itération**<sup>39</sup>,
- **Plus les cercles sont en haut** du graphique, plus la participation des publics arrive en amont dans le **processus de l'activité** (Orientation, design, exécution, médiation, réception, contrôle),
- **Plus les cercles sont foncés**, plus l'**objet** auquel s'applique la participation est large (le projet dans son ensemble, la programmation dans son ensemble, un ensemble d'œuvres

---

<sup>39</sup> Rappelons ici que l'on entend le terme au sens d'itération formelle explicite, c'est-à-dire qu'il y a itération possible dès lors qu'une trace de la participation des publics permettant un travail d'analyse ultérieur est recueillie et conservée par l'organisation ; et itération effective lorsque nous avons connaissance que cette trace et l'analyse qui s'en suit ont généré une évolution des propositions. A défaut nous considérons qu'il n'y a pas itération, ou qu'elle est intuitive, implicite et qu'un lien direct de cause à effet n'est pas visible.

inclus dans la programmation, une seule œuvre incluse dans la programmation, des œuvres hors programmation<sup>40</sup>),

- **Le contour des bulles** indique à qui l'activité est adressée en termes d'ouverture, de représentativité (échantillon, volontaires, public captif, public exhaustif),
- **La couleur des bulles** indique les cibles que les activités concernent (tout public ou cible particulière telle que les personnes âgées par exemple),
- La temporalité de la participation : ponctuelle, récurrente ou permanente est explicitement indiquée sur les tableaux<sup>41</sup>.

Deux remarques doivent être faites sur la catégorisation de chaque proposition :

- Lorsqu'une même proposition concerne plusieurs étapes du processus, nous avons retenu celle la plus en amont. Ce choix est lié à l'hypothèse présentée au Chapitre 3, que plus la participation a lieu en amont, plus elle sera susceptible d'influencer le projet.
- Lorsqu'une même proposition concerne plusieurs objets, nous avons retenu le plus large en appliquant la même logique.

Pour faciliter la compréhension du lecteur, nous choisissons de présenter nos analyses terrain par terrain, même si chacun d'entre eux est mis en regard avec les deux autres.

#### **a. Le Panier Culture**

L'analyse de l'activité du Panier Culture porte sur la première saison de l'association, de septembre 2011 à juin 2013, pendant laquelle quatre paniers ont été distribués. Notre implication dans l'association en tant que membre actif nous a permis d'être présente à presque la totalité des réunions, temps de rencontre et temps artistiques. Pour les quelques temps restants, nous avons eu accès aux récits de leur déroulé soit en interrogeant les autres membres, soit via les comptes rendus écrits rédigés à l'occasion.

---

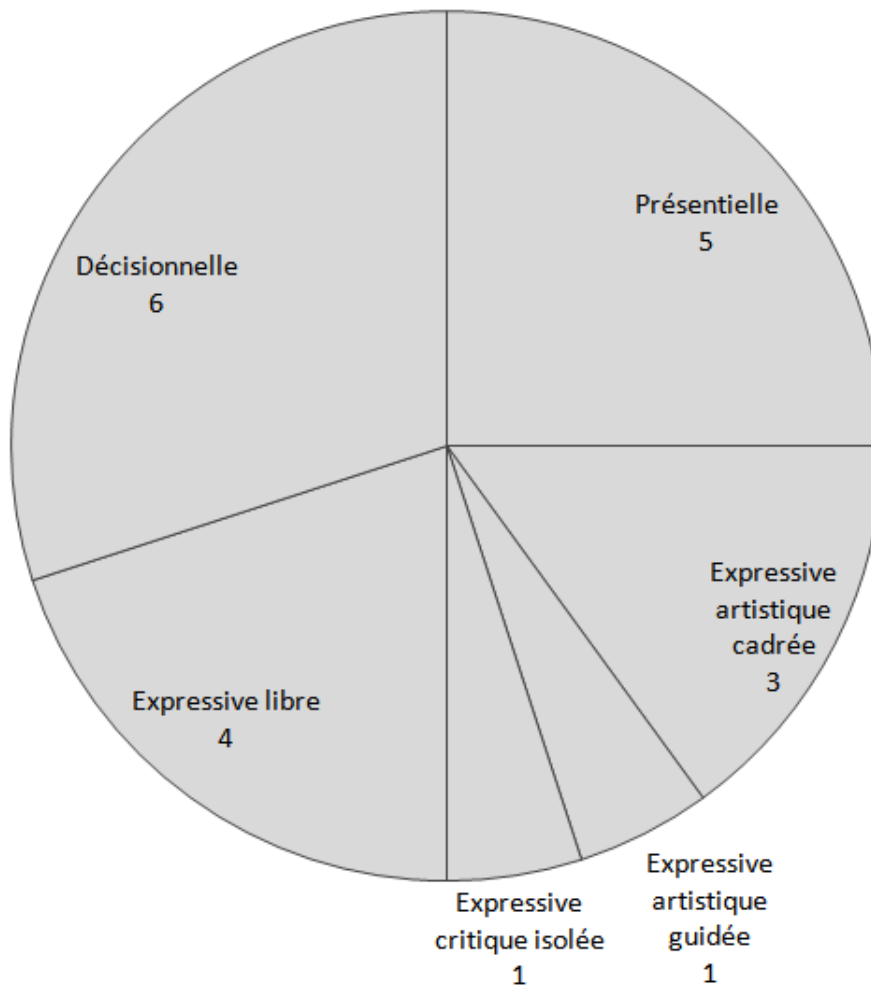
<sup>40</sup> Cette catégorie « hors programmation » n'est pas issue du cadre théorique mais de la confrontation avec les terrains. Elle permet de caractériser spécifiquement les situations où la participation des publics porte sur l'accompagnement d'une création personnelle sans restitution au sein de la programmation organisationnelle (propositions 19, 27 et 31 de la DCI et 15 de la résidence Dale Recuerdos XXIII).

<sup>41</sup> La logique initiale de l'outil était de constituer un tableau par temporalité, complété par un tableau global. Les temporalités récurrente et permanente apparaissant peu, il nous a semblé possible de les indiquer explicitement sans nuire à la lisibilité de la représentation visuelle.

La Figure 4 et la Figure 5 pages 205 et 209 nous permettent de visualiser la forme et la place de la participation des publics aux activités du Panier Culture.

**Figure 4 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics au Panier Culture**

20 propositions catégorisées (voir liste en Annexe 6 page 281)



En ce qui concerne la première, nous remarquons un relatif équilibre entre les trois niveaux de participation : présentielle, expressive artistique, expressive critique et décisionnelle.

La participation expressive apparaît ici sous quatre catégories différentes, ce qui est plus précis que la grille de lecture que nous avons établie à partir du cadre théorique. En effet, la participation expressive libre apparaît et la participation expressive artistique est séparée entre participation artistique guidée et participation artistique cadrée. Nous avons eu recours à ces nouvelles catégories pour différencier plus précisément des situations aux spécificités différentes.

Ainsi, la participation expressive libre correspond aux temps de distributions des paniers et aux cafés 25. Les cafés 25 sont un rendez-vous mensuel (chaque 25 du mois) mis en place à partir de janvier 2012 dans un double objectif :

- fournir aux membres du panier une occasion de discuter sans ordre du jour, d'autre chose que de questions administratives. En effet, en janvier 2012 l'association a 4 mois, aucune distribution n'a eu lieu et les principales préoccupations sont de construire la faisabilité du projet (rédaction de contrats, recherche d'artistes, recherche d'acheteurs pour atteindre le seuil de rentabilité, recherche de lieux,...) sur la base de principes communs encore en discussion. Les membres présents, qui ne se connaissent pas entre eux<sup>42</sup> sont fortement sollicités selon des modalités proches d'un travail de bureau, ce qui génère rapidement un sentiment de frustration (notamment : à la fin des réunions plusieurs discussions informelles s'engagent mais la fermeture des bâtiments associées au froid et à la nuit hivernales les écourtent alors même qu'une envie partagée de les prolonger existe). Le café 25 est proposé comme un espace-temps permettant de donner suite à ces conversations informelles.
- Créer une occasion de rencontre informelle avec des personnes curieuses de mieux connaître le projet pour éventuellement s'y investir. Le café 25, annoncé sur le site, dans un lieu régulier, à une date régulière, vient ainsi pallier l'absence de locaux associatifs qui interdit de fait toute permanence informative. Il permet un face à face ressenti par les membres comme le meilleur moyen de pouvoir convaincre les personnes curieuses de rejoindre l'association : par la rencontre des membres, l'expérience de l'ambiance des relations, la possibilité d'obtenir immédiatement des réponses à leurs questions et des explications précises sur un projet complexe.

Lors de ces cafés, la discussion est entièrement libre, comme c'est le cas lors des distributions, même si la présence des artistes facilite les échanges sur leur travail. En conséquence, les échanges qui ont lieu lors d'un café 25 ou lors d'une distribution sont susceptibles de contenir des propos éclairant pour analyser les activités de l'organisation et comprendre comment elles sont perçues par ses publics mais ils sont également susceptibles de ne pas en contenir du tout, ce qui ne serait pas le cas d'un échange dont l'objet est spécifiquement l'expression critique des

---

<sup>42</sup> Chacun connaît les une à trois personnes par lesquelles il a eu vent du projet ou avec qui il s'y est joint mais cela représente pour tous une minorité des interlocuteurs auxquels il fait face.

publics. C'est pour marquer cette distinction que nous avons qualifié d'expressive libre la forme de la participation des publics suscitée par les cafés 25 et les distributions.

La confrontation avec les propositions du Panier Culture nous a également amenée à distinguer deux formes de participation artistique différentes, que nous avons appelées participation artistique guidée et participation artistique cadrée. La différence entre les deux se situe dans le niveau de créativité dont le participant est appelé à faire preuve. Par exemple, la proposition *Atelier co-créatif vert galante* est caractérisée d'expression artistique guidée alors que celle *Sérigraphie avec Appelle moi papa* est caractérisée d'expressive artistique cadrée.

Lors de l'atelier vert galante, les participants ont été initiés à la pratique de la danse contemporaine par la méthode Feldenkrais, qui aide les individus à prendre conscience de leurs mouvements<sup>43</sup>. Ensuite, des artistes plasticiennes ont amené les participants à utiliser les mouvements dont ils venaient de prendre conscience pour réaliser une œuvre collective sur le thème du vert (annoncé en amont). Au début de l'atelier, seul le séquençage des activités et le socle de l'œuvre plastique (différentes encres vertes sur papier) étaient connus, l'esthétique de l'œuvre finale a été construite collectivement par les participants, *guidés* par les artistes.

Lors de l'atelier de sérigraphie avec le collectif de graphistes Appelle-moi papa, les participants ont découvert la technique lors d'une visite guidée de l'atelier puis l'ont appliquée en reproduisant sur des feuilles de papier un motif dessiné en amont par le collectif d'artistes. Ils ont donc créé une œuvre selon un processus entièrement *cadré* par les artistes : leur intervention n'a pas modifié le rendu final de l'œuvre, qui était connu en amont.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Extrait du site <http://www.feldenkrais-france.org/> (consulté le 5 avril 2015), rubrique *La méthode* : « *Au sol le plus souvent, debout ou sur des chaises, les élèves sont guidés par la voix du praticien dans une série de mouvements inattendus, simplifiés et progressifs, qu'ils effectuent à leur rythme, sans compétition, ni modèle. Ces enchaînements s'organisent à partir du jeu de la répartition des appuis du corps. Les élèves sentent, constatent, découvrent la variété de réponses possibles aux incitations du praticien qui les ramène toujours à une approche globale du corps. L'attention de l'élève est maintenue en permanence sur la manière dont le mouvement étudié se met en place facilement même sans le connaître. La répétition exploratrice des séquences de mouvement, tant à l'aller qu'au retour, ne fait qu'entériner l'aisance émergeant lors de son déroulement. Elle procure bien être et satisfaction.* »

<sup>44</sup> L'atelier de sérigraphie représente un cas extrême d'expression artistique cadrée puisque l'intervention des participants ne change aucunement l'œuvre au-delà des variations propres à chaque exemplaire d'un procédé artisanal. Dans d'autres exemples nous considérerons que lorsque la mesure dans laquelle l'intervention des participants change l'œuvre est entièrement conditionnée par l'artiste, il s'agit également de participation expressive cadrée, plus que guidée.



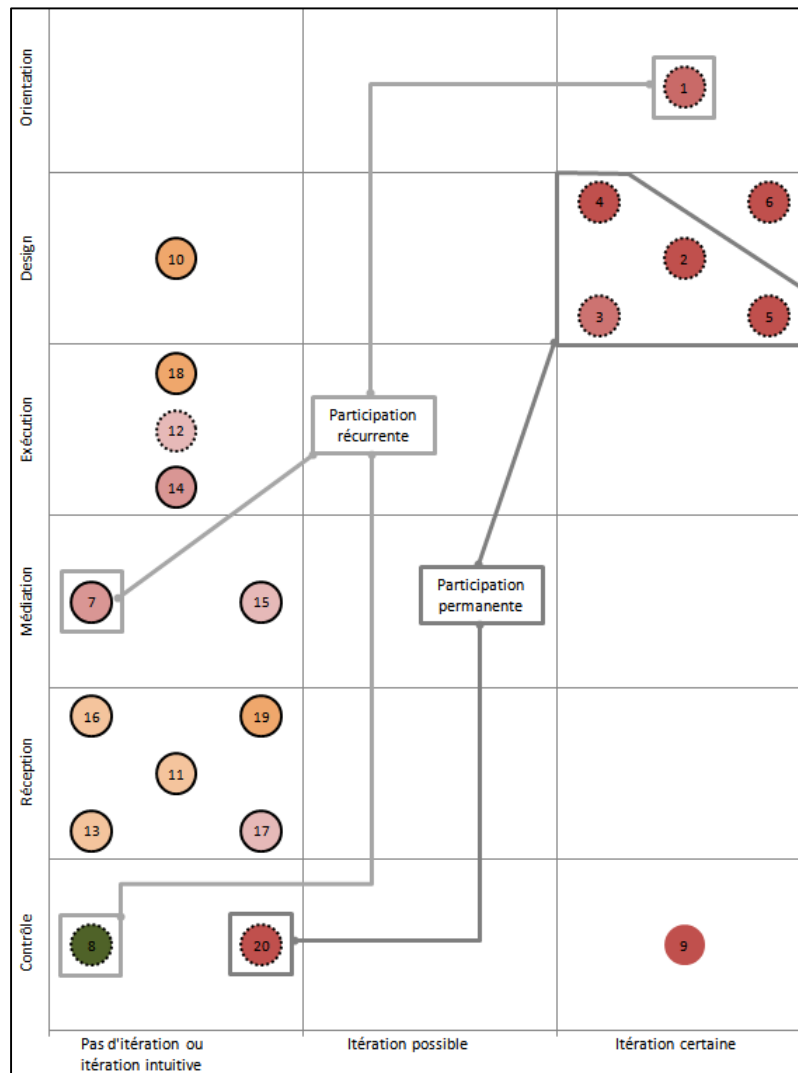
C'est pour marquer cette différence de conséquences entre les deux formes de participation que nous avons choisi de les distinguer.

Nous voyons avec cette première figure que la participation des publics aux activités du Panier Culture prend des formes très diverses, avec un relatif équilibre entre participation présentielle, participation expressive et participation décisionnelle. Cette dernière est particulièrement importante par rapport à la part qu'elle représente sur les autres terrains. Nous associons cela à la diversité des sujets auxquels elle s'applique, de l'orientation générale du projet (réunions plénière) aux questions précises prises en charges par chaque groupe (mise en place des distributions, élaboration des contrats, communication du projet dans le but de conquérir de nouveaux acheteurs, coordination générale, retour d'expérience). Ainsi l'ampleur de la part de la participation décisionnelle marque l'ouverture de la gouvernance et de l'administration du projet à ses publics, ce qui correspond au principe même de l'association (puisqu'elle n'embauche aucun salarié) et fait écho à son projet politique.

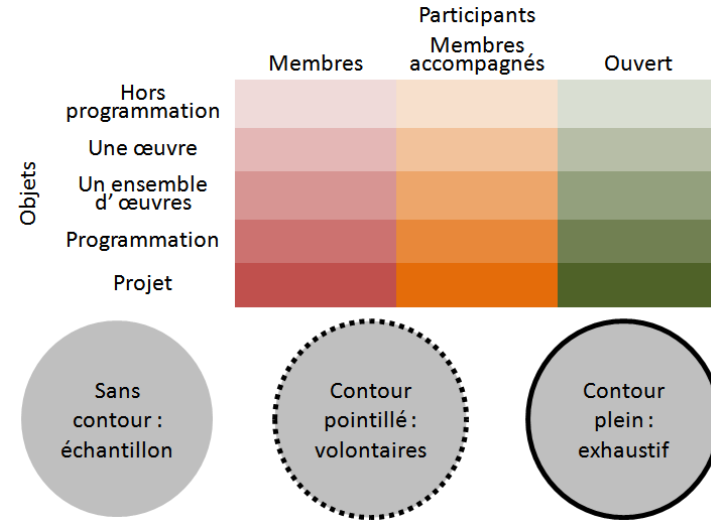
Nous notons également que la participation expressive est à la fois artistique et discursive. En matière d'expression artistique, les participants sont le plus souvent cadrés et une fois guidés : la participation leur permet alors de découvrir une technique artistique plus que d'exprimer leur créativité et même en situation de pratique, leur position est plus celle d'un spectateur que l'on initie à la technique que celle d'un créateur amateur. En matière d'expression discursive, il s'agit le plus souvent d'expression libre, moins immédiatement éclairante quant à la perception des activités de l'organisation mais plus ouverte à des éléments non sollicités.

Pour compléter cette analyse de la forme de la participation des publics au sein du Panier Culture, nous portons maintenant notre regard sur la place qu'elle y occupe.

Figure 5 : Visualisation graphique de la place de la participation des publics au Panier Culture



Légende :



Index :

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1 Réunions plénières               | 11 Clown K - spectateur                               |
| 2 Groupe Contrats                  | 12 Clown K - Hébergeur                                |
| 3 Groupe Distribution              | 13 En voiture Simone                                  |
| 4 Groupe Communication             | 14 Sérigraphie avec Appelle moi papa                  |
| 5 Groupe Coordination - bureau     | 15 Conférence Alban Lécuyer                           |
| 6 Groupe Retour d'expérience       | 16 Concert Daniel trudet                              |
| 7 Distributions                    | 17 Déambulation Badauds Associés                      |
| 8 Cafés 25                         | 18 Lecture collective du livre Le sable dans les yeux |
| 9 Retour d'expérience              | 19 Concert - exposition (photos de contributeurs)     |
| 10 Atelier co-créatif vert galante | 20 Proximité entre membres                            |

Cette visualisation conduit à plusieurs remarques :

La participation ponctuelle apparaît comme beaucoup plus nombreuse que les deux autres temporalités de participation. Cela est dû à la construction de l'outil, qui reflète le cœur de métier des organisations étudiées : la diffusion artistique. Les œuvres proposées sont nombreuses et chacune d'elles est considérée comme une occasion isolée de participation et est donc associée à un cercle dans le tableau identifié comme de la participation ponctuelle et auquel s'ajoutent éventuellement d'autres cercles liés à de la participation ponctuelle (ici le retour d'expérience). Les réunions de travail pour décider de la gouvernance et de l'administration de l'association sont considérées, lorsqu'elles ont un thème central commun, comme une occasion unique dans sa forme, mais récurrente dans sa mise en œuvre, de participation. Ainsi, chaque cercle associé aux réunions en représente plusieurs. La prépondérance évidente de la participation ponctuelle n'est donc pas révélatrice, seule, d'une orientation organisationnelle spécifique.

En revanche, le Panier Culture se distingue des deux autres terrains par le nombre de propositions générant une participation récurrente ou permanente. Il s'agit dans le premier cas des réunions plénières, des cafés 25 et des distributions : autant de temps qui ne correspondent pas (ou pas toujours) à une œuvre et auxquels tous les membres de l'association sont conviés. Les objectifs de la mise en place des cafés 25 précisés précédemment (voir page 206), construire un temps de convivialité alors que les distributions n'avaient pas encore commencé et pouvoir expliquer en détail le projet aux nouveaux venus, permettent de voir l'importance que ces temps récurrents de regroupement général au sein de l'association : ils sont l'occasion de construire une proximité entre tous les membres de l'association, qui facilite le maintien d'un collectif et, par suite d'un sentiment d'appartenance susceptible de pérenniser les adhésions.

Dans les faits, ce sont les distributions qui mobilisent le plus les membres, avec un taux de présence de 80 à 90%. Les réunions plénières regroupent en général environ la moitié des membres (sauf l'une d'entre elle qui a été organisée à l'occasion d'une distribution dans le but de donner une occasion de parole aux personnes qui ne venaient pas aux autres réunions). Les cafés 25 ne regroupant en fait que très peu de membres (de deux à huit) et de moins en moins au fur et à mesure que les distributions ont eu lieu (après un long temps de préparation avant que la première ne se mette en place). Ces écarts de fréquentation montrent que la volonté de concrétisation du projet a pris le pas sur celle de rencontre entre les membres, qui avaient de

plus en plus d'occasions d'échanger par ailleurs ou finissaient par suffisamment bien se connaître pour susciter seuls les rencontres informelles dont ils avaient envie ou besoin.

Ainsi, au fur et à mesure que le projet s'est construit, les premiers membres impliqués ont fait connaissance et des liens extérieurs à l'association se sont noués qui ont renforcé les liens au sein de l'association.

Cette dynamique a été particulièrement alimentée par les réunions de groupes : les premiers membres investis dans les groupes (de trois à huit personnes pour chacun) ont vite appris à se connaître et en cas de besoin ils étaient en mesure de s'adresser directement aux personnes qu'ils souhaitaient pour faire part d'une idée, d'un doute ou d'une information. C'est la raison pour laquelle nous avons caractérisé les groupes de travail comme une occasion de participation permanente : à chaque fois qu'un individu le souhaite, il peut s'exprimer auprès des représentants d'un groupe dont il a les coordonnées. Cette dynamique s'est également appliquée, même si c'est dans une moindre mesure, entre des membres ne faisant pas partie d'un même groupe de travail. Petit à petit, les discussions informelles tant au sein de l'association qu'en dehors sont devenues autant d'occasions d'échanges sur les ressentis, satisfactions et inquiétudes vis-à-vis du projet. Elles sont devenues déterminantes pour la gestion même de l'association, par une sorte de micro-lobbying permanent : avec ces échanges les préoccupations des uns devenaient celles des autres et apparaissaient à l'ordre du jour des réunions formelles. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de faire apparaître cette proximité entre membres comme une occasion de participation en soi.

Cette proximité entre certains membres et leur capacité à échanger sans passer par les dispositifs associatifs conditionne la réalisation ou non d'un risque de dissociation de la dynamique des groupes et de la dynamique globale. En effet, au fur et à mesure du temps, les membres n'ont plus eu besoin de passer par la base de données de l'association pour prendre contact les uns avec les autres et coordonner la façon dont ils traitaient les tâches qui leur avaient été attribuées. De plus, le fonctionnement de l'association devenant plus stable et plus clair pour chacun, il était de moins en moins discuté et de moins en moins explicité lors des réunions plénières. Or beaucoup de membres ont rejoint l'association plusieurs mois après la mise en place de son fonctionnement et des groupes : s'ils n'osaient pas poser de questions, il pouvait leur être particulièrement difficile de saisir qui faisait quoi et donc qui contacter et comment s'ils souhaitaient s'investir. Ouverts à tous au départ, les groupes ont pu à certains moments être de fait fermés aux nouveaux venus.

Ce problème est proche de celui des compétences des participants identifié dans notre théorie : les personnes les plus habitués aux dynamiques associatives sont celles qui ont pu le plus facilement s'investir dans les groupes qu'elles avaient choisis, en demandant si besoin quelle marche suivre (cette simple démarche exigeant plusieurs compétences : compréhension minimale de la situation pour poser les bonnes questions, identification de la façon la plus pertinente de les poser, formulation des questions pour obtenir les bonnes réponses,...). Il pose la question de la façon dont l'organisation peut accompagner l'entrée des individus dans la dynamique collective et leur montée en compétences, à la fois spécifiques et participatives.

Au Panier Culture, il a été résolu d'une part par une fusion d'un groupe relativement ouvert mais n'ayant plus beaucoup de tâches à traiter (celui en charge des contrats) avec un groupe qui avait tendance à se refermer, notamment parce que chaque réunion était décidée à la fin de la précédente et que l'information n'était pas toujours transmise (le groupe en charge des distributions), et d'autre part par l'explicitation du problème qui a conduit chacun à être plus attentif à la transmission des informations. Cette résolution marque deux moyens différents d'ouvrir une dynamique qui aurait tendance à se fermer à des nouveaux venus : d'une part une remise à plat du fonctionnement collectif, qui le rend particulièrement visible puisqu'il est alors mis en discussion, et qui crée des opportunités de « rejoindre le mouvement » plus identifiables ; d'autre part une attention particulière à la circulation de l'information sur ce même fonctionnement collectif, qui permet à chacun de connaître les clés lui permettant de s'y insérer (qui contacter, à quels moments, dans quels buts). Or pour que l'information partagée soit claire et valide, une relative stabilité du fonctionnement des groupes est nécessaire, là où leur remise en cause est elle aussi susceptible de permettre à de nouveaux participants de s'impliquer. Un équilibre semble devoir être recherché entre des périodes de partage d'une situation pérenne et des temps de redéfinition de cette situation en cas de fermeture des processus. L'échelle temporelle de la dynamique des groupes ne nous permet pas de savoir si cette résolution s'est révélée viable à long terme.

Nous voyons avec cet exemple ce que notre cadre théorique nous a déjà permis d'imaginer : l'existence de nombreuses occasions de participation, y compris avec une temporalité peu contraignante pour les participants (une configuration permanente leur permettant d'être à l'initiative de leur intervention et une configuration récurrente leur laissant le choix entre plusieurs moments) ne suffit pas à rendre cette participation effective. Un enjeu

d'appropriation du contexte (notamment le fonctionnement général, les personnes clés à contacter et la façon de le faire) est à prendre en compte.

Outre les occasions de participation récurrente ou permanente, le Panier Culture se distingue des autres terrains par le nombre de propositions donnant lieu à itération et par la place qu'elles occupent en haut du tableau, qui signifie que la participation intervient très en amont. Il s'agit à chaque fois de dispositifs de gestion de l'association : réunions plénières, groupes de travail et retour d'expérience sur la première saison au moment de démarrer la deuxième. Cette itération est donc liée à la gouvernance du projet et est cohérente, comme l'importance de la forme décisionnelle de participation, avec ses principes de fonctionnement et son projet politique.

Les autres occasions de participation correspondent à des œuvres proposées dans les paniers. Six d'entre elles suscitent une participation à la réception de l'œuvre. Il s'agit de spectacles à la configuration salle-public usuelle, à l'exception d'une déambulation dans un hangar de caravanes pensée comme un voyage ludique et poétique, qui toutes sollicitent une participation présente des publics, sans enjeu d'expression critique ou artistique, ni de décision.

Les œuvres qui sollicitent les publics plus en amont dans le processus offrent quant à elles une forme de découverte de l'œuvre et/ou d'un art : par une conférence d'un photographe qui explique son travail et la façon dont il s'inscrit dans le prolongement de son parcours précédent, par la mise en visibilité des préparatifs de l'œuvre avant sa représentation, par une lecture interactive d'une pièce de théâtre avec des temps où les participants sont invités sur scène pour incarner les personnages ou créer une ambiance sonore, par des initiations à des pratiques artistiques, guidées ou cadrées. Dans ces deux derniers cas, l'intervention des publics à partir de la phase de design ou d'exécution de l'œuvre est aussi un moyen de médiation de l'œuvre elle-même, ou plus généralement de la discipline artistique dont elle est issue.

Ces éléments nous permettent de voir que la participation des publics est fondamentale et omniprésente au Panier Culture. Elle intervient à la fois sur la gouvernance du projet et sur les œuvres qui sont proposées, avec une représentation de tous les niveaux du processus artistique à partir du design de l'œuvre, exception faite de l'orientation dans une perspective de création entièrement personnelle : l'artiste reste toujours a minima guide et la participation à l'œuvre est plus une forme de médiation qu'un accompagnement vers une création autonome.

Cela est cohérent avec le projet politique tel que nous l'avons analysé en première partie : au Panier Culture offre et demande sont inter-reliées principalement par les choix de gouvernance, qui font intervenir les publics très en amont du processus de choix, de légitimation des œuvres. Une fois qu'il est acté qu'une œuvre, quel que soit son degré de maturité, entre au panier, le travail artistique, et à travers lui l'offre, sont prépondérants.

#### **b. La Direction de la Culture et des Initiatives de l'Université de Nantes**

Pour analyser l'activité de la Direction de la Culture et des Initiatives de l'Université de Nantes, nous nous sommes concentrée sur la saison 2012-2013, qui correspond pour nous à une période de présence dense nous permettant de recueillir les données les plus complètes, et pour l'organisation à la finalisation du projet politique formellement validé début 2013. La simultanéité entre la préparation de ce projet et celle de la saison que nous analysons nous permet de considérer que le premier a nourri la seconde et qu'il est par conséquent cohérent de les analyser l'un en regard de l'autre.

La vision que nous avons des activités de la DCI est alimentée par les échanges formels et informels réguliers que nous avons eus avec l'équipe, au cours desquels nous avons recueilli de nombreux documents externes et internes. Nous la considérons donc comme suffisamment complète pour construire une analyse rigoureuse et représentative de la situation. Nous n'avons cependant pas recherché l'exhaustivité, pour deux raisons :

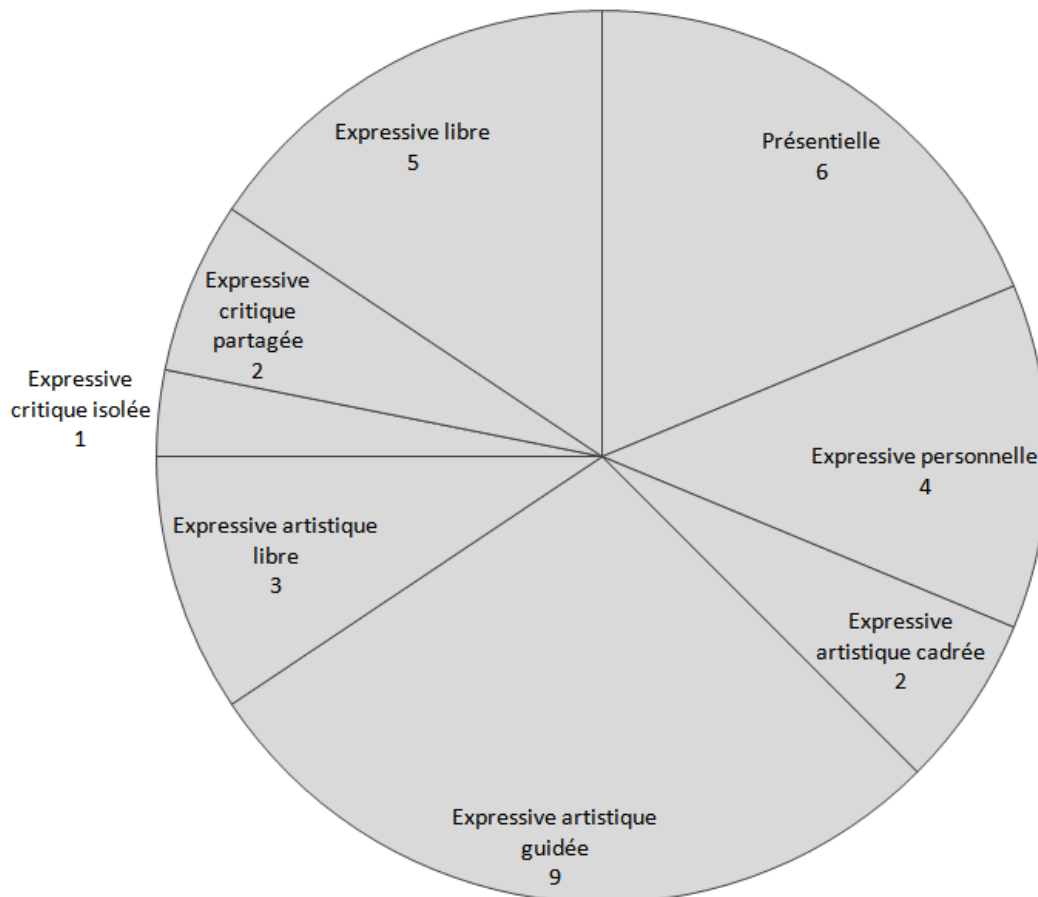
- Grâce à ses multiples partenariats, les propositions soutenues par la DCI financièrement ou en nature via une aide à la logistique ou à la communication sont extrêmement nombreuses et ne reflètent pas toutes un choix maîtrisé de l'organisation. Elles sont portées plus par une possibilité qui se présente que par une direction de diffusion culturelle. Les inclure aurait rendu le travail d'analyse beaucoup plus complexe en y introduisant plus de bruit que d'information pertinente.
- Et ce d'autant plus que la caractérisation de chaque proposition en termes de place et forme de la participation des publics demande une connaissance relativement détaillée de la proposition caractérisée. Il nous était impossible d'obtenir ce niveau de connaissance pour l'ensemble des propositions que la DCI soutient financièrement ou en nature sans en être le premier porteur.

En conséquence nous avons inclus dans notre analyse uniquement les propositions pour lesquelles la DCI est le partenaire universitaire principal. A la différence du Panier Culture, nous n'avons pas participé, en tant que public, à ces différentes propositions. Nous en avons acquis une connaissance détaillée à travers nos échanges avec l'équipe, les entretiens et tables rondes menés avec les participants et les documents disponibles.

La Figure 6 ci-dessous et la Figure 7 page 217 montrent les catégorisations auxquelles nous avons abouti.

**Figure 6 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics à la direction de la culture et des initiatives de l'université de Nantes**

32 propositions catégorisées (voir liste en Annexe 6 page 281)



Les activités de la DCI sont marquées par l'importance des opportunités de participation expressive des publics, sous des modalités multiples. Nous retrouvons en effet, comme au Panier Culture, des propositions faisant appel à l'expression critique des publics ainsi qu'à leur expression artistique guidée, ou cadrée. Elles sont cependant présentes dans des proportions



plus importantes et avec des modalités plus diverses. En effet alors qu'au Panier Culture l'expression critique n'est formellement sollicitée qu'à l'occasion du retour d'expérience et de façon isolée, à la DCI, l'expression critique des publics est sollicitée de façon partagée à l'occasion des tables rondes sur les ateliers de pratiques (de 3 à 8 participants) : chaque participant présent entend les propos des autres participants. Par contre, alors qu'au Panier Culture l'analyse du groupe de travail sur le retour d'expérience fait l'objet d'une restitution partagée, les analyses de la DCI sur les enseignements des tables rondes ne sont diffusées qu'en interne et à la présidence de l'établissement via un bilan synthétique.

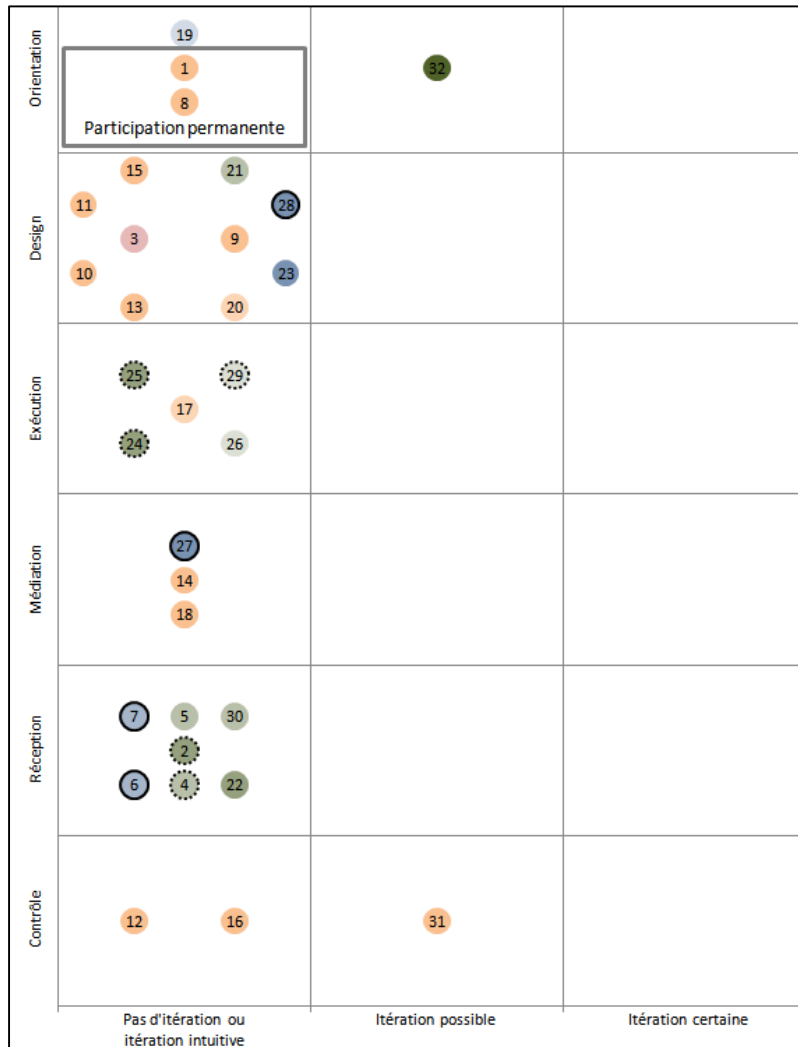
La mise en visibilité des propos des publics, à deux étapes différentes (première formulation lors d'échanges en groupe ou synthèse analytique) peut induire des conséquences différentes pour l'organisation : dans les deux cas, une forme de représentation partagée de son projet est susceptible d'émerger. Cependant, lors d'échanges entre participants, cette représentation reste plus hétérogène et inachevée que dans le cas d'une analyse synthétique, qui est ainsi plus susceptible de dessiner des pistes immédiates de réaction. Nous supposons donc que la prise en compte par l'organisation de cette représentation partagée, qu'elle soit effective ou limitée, sera potentiellement plus visible pour les publics qui auront eu accès à une analyse synthétique que pour ceux qui auront eu accès à des temps d'échanges partagés : la mise en visibilité d'une analyse synthétique des retours critiques des publics peut être un moyen pour une organisation de montrer qu'elle en tient compte et une façon de s'engager à le faire (puisqu'elle donne la possibilité à ses publics de comparer l'évolution de son action avec l'analyse qui en a été faite).

En matière de participation expressive artistique la diversité des modalités est également de mise à la DCI. A celles d'expression artistique cadrée et guidée déjà identifiées dans le cas du Panier Culture s'ajoute la modalité d'expression artistique libre. Elle désigne l'accompagnement que la DCI fournit pour exposer les projets personnels des universitaires.

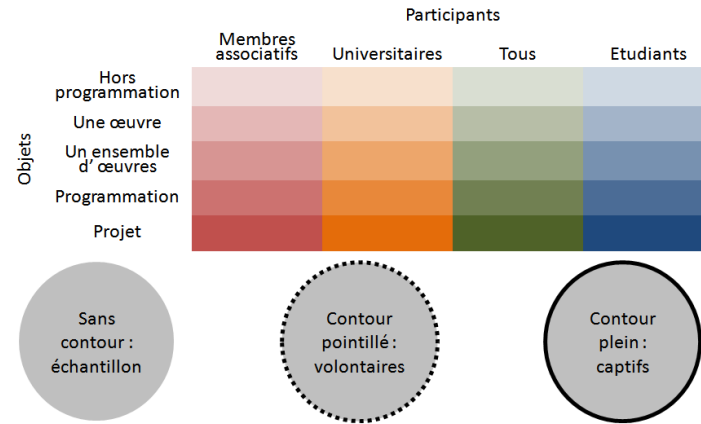
Enfin la modalité expression personnelle apparaît. Elle correspond aux situations où les récits de vie, ou de ressentis des participants alimentent une œuvre d'art. Par exemple lors de la construction d'une carte artistique des campus où les endroits préférés des participants sont mis en avant.

Les formes de la participation des publics à la DCI marquent l'importance que l'organisation accorde à la pratique amateur, perçue, d'après le projet politique de l'organisation, comme un accompagnement vers l'autonomie des publics. Cela se reflète également dans le tableau d'analyse de la place de la participation des publics au sein de l'organisation.

**Figure 7 : Visualisation graphique de la place de la participation à la DCI**



**Légende :**



**Index :**

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1 Temps d'expos (participants)                             | 11 Ecriture poétique                   | 24 Balise 47   |
| 2 Temps d'expos (spectateurs)                              | 12 Univerciné (jury)                   | 25 Hall vivant hall utile  |
| 3 Concerts ONPL-Amfifanfare (participants)                 | 13 Le livre singulier                  | 26 La fabrique de tee-shirt  |
| 4 Concerts ONPL-Amfifanfare campus (spectateurs)           | 14 Les coulisses de l'art contemporain | 27 Info-com  |
| 5 Concerts ONPL-Amfifanfare Cité des Congrès (spectateurs) | 15 Reverse Graffiti                    | 28 Les balises (conception)  |
| 6 Brigades d'intervention poétique                         | 16 Lire une œuvre                      | 29 Le bureau des impressions multiples                             |
| 7 Professeur Achille                                       | 17 Atelier de pratique théâtrale       | 30 Reconstitution  |
| 8 Accompagnement de projets personnels                     | 18 Lever de rideau                     | 31 Tables rondes ateliers de pratiques                             |
| 9 Poïeo  | 19 APPUIS                              | 32 Projet tuteuré sur les évolutions possibles de la communication |
| 10 Poïeo.num   | 20 Où battent les cœurs des campus     |  |
|  | 21 Les Mondes parallèles               |  |
|  | 22 Galerie sous roche                  |  |
|  | 23 Club des signes                     |  |

Le tableau de visualisation de la place de la participation des publics montre que celle-ci intervient à toutes les étapes du processus artistique, en cohérence avec nos remarques précédentes : la découverte des pratiques de création est une proposition forte de l'offre de la DCI. Nous avons vu avec le projet politique de l'organisation que cette découverte est suscitée dans une optique d'accompagnement de la demande vers une fréquentation autonome d'autres offres. Cette autonomie semble également construite par l'important nombre de propositions qui portent sur un ensemble d'œuvres (21 sur 35), que l'on peut rapprocher d'une logique de contamination par contiguïté, ou d'aide à l'orientation par la découverte d'un paysage artistique dans son ensemble. Une autre caractéristique de la DCI que nous relierons à cette volonté d'accompagnement est la façon dont elle atteint ses publics : une grande partie de la programmation s'adresse en effet aux passants ou à des étudiants sur leurs heures de cours (public captif). L'idée semble ici non plus de permettre la rencontre mais de la provoquer, comme un point de départ d'un parcours vers l'autonomie des pratiques. Pour que ce parcours se mette en place, il est cependant nécessaire que les publics « saisis » par surprise lors des rencontres provoquées aient ensuite la démarche de revenir vers les propositions cette fois-ci adressées à des volontaires. A notre connaissance, mise à part la diffusion générique d'informations, aucun outil d'encouragement à cette démarche, qui faciliterait le passage d'une proposition à une autre, n'a été mis en place. Une hypothèse sous-jacente semble être que l'envie suscitée par une rencontre provoquée doit suffire à encourager une démarche vers d'autres propositions. L'organisation fait ainsi preuve d'un souci de mise en présence mais moins de pratique continuée (Djakouane, 2005).

Une autre remarque que suscite ce tableau est l'absence d'itération certaine et le peu d'itération possible que la participation des publics suscite à la DCI. La première fait écho à l'absence de participation décisionnelle visible à la Figure 6 page 215. Notons en ce qui concerne l'itération possible qu'elle correspond pour partie à des projets de recherche : chaque année la DCI fait appel à des étudiants de L3, M1 ou M2 qui, dans le cadre de leurs projets tutorés ou de leurs mémoires, l'accompagnent sur un point précis de réflexion. Les conclusions de leurs travaux sont autant de pistes d'évolution de l'action organisationnelle. Cependant nous n'avons pas de visibilité sur la façon dont ces travaux sont utilisés une fois rendus. Un indice en la matière est qu'aucune centralisation n'est faite : les fichiers transmis restent à l'endroit où ils sont enregistrés au moment de la réception et leur recherche est parfois fastidieuse. En conséquence de cela, il n'existe pas non plus de liste exhaustive des documents de synthèse des analyses qui

ont été menées sur l'activité de la DCI. Il nous semble que les projets de recherche qui portent sur les activités de l'organisation sont utilisés par les membres de l'équipe surtout comme une occasion de discussions et de réflexions au moment où ils sont élaborés, dans les interactions avec les étudiants, mais que pour le moment, aucune suite à plus long terme n'y a été donnée. Nous faisons le lien avec la quasi absence de participation récurrente ou permanente : les analyses menées semblent l'être dans une optique ponctuelle, sans mise en place d'une synthèse globale dans la durée. Celle-ci demanderait la structuration d'un système d'information adapté (permettant *a minima* une centralisation des données recueillies et des analyses menées).

De plus, l'évolution des activités organisationnelles suite à une analyse des retours des publics est parfois bloquée par le cadre institutionnel au sein duquel s'inscrit la DCI. Les ateliers de pratique en sont un exemple. Au cours des tables rondes menées chaque année sont régulièrement évoquées les questions des horaires et des tarifs des ateliers, ainsi que celle de leur inscription officielle dans les cursus des étudiants. Or les horaires des ateliers sont dépendantes de celles d'ouverture des bâtiments universitaires, déterminées par la direction des services centraux de l'établissement ; celle des tarifs doit être validée systématiquement en conseil d'administration ; et celle de l'inscription officielle dans les cursus des étudiants négociée au cas par cas avec chaque filière (dans une université qui en propose plusieurs centaines). Ainsi les marges d'adaptation de la DCI sont parfois particulièrement réduites et les augmenter demanderait un travail de négociation avec ses partenaires au sein même de l'université, ce qui constituerait une forme de participation inter-organisationnelle.

Les activités de la DCI telles que nous les avons décrites à partir de la Figure 6 et de la Figure 7 suscitent une participation des publics avant tout à l'art, que ce soit par une expression artistique libre, guidée ou cadrée, ou par une expression personnelle qui vient alimenter des créations. Cette participation semble perçue par l'organisation comme un outil de formation d'un spectateur créateur autonome. L'absence de participation décisionnelle et les limitations à la prise en compte par l'organisation des retours qu'elle perçoit de ses publics complètent cela pour dessiner une offre autonome dans sa gouvernance mais ouverte artistiquement, qui suscite et forme une demande en mesure d'aller questionner d'autres offres.

### c. La résidence *Dale Recuerdos XXIII*

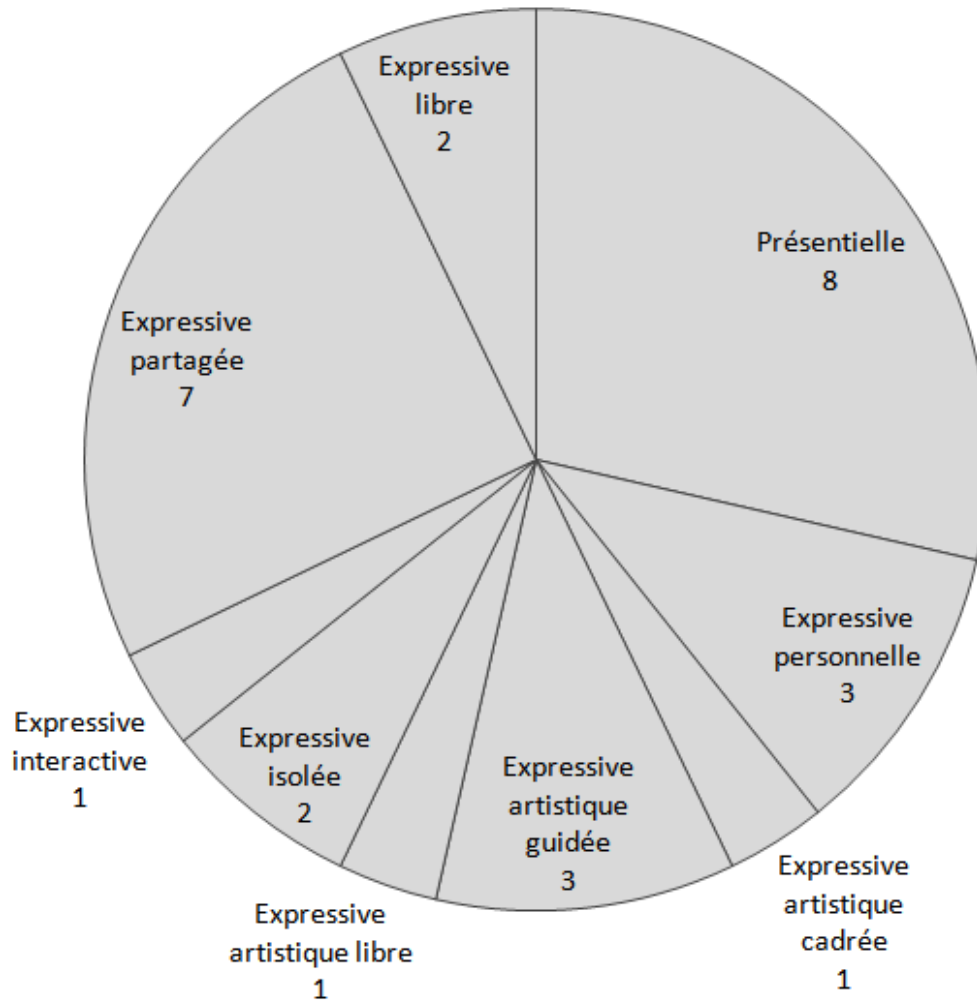
La connaissance issue de notre présence sur le terrain ne nous permet pas de traiter les activités du Grand T et de la CCRN de manière suffisamment complète. Nous nous centrons donc sur les activités en lien avec la résidence *Dale Recuerdos XXIII*, présentée par le Grand T comme une des propositions visant spécifiquement à développer une relation différente avec des publics nouveaux, et centrale dans la programmation de la CCRN, en raison d'une part des ressources financières et logistiques mobilisées, d'autre part de la dynamique construite à l'occasion, dans laquelle s'inscrivent les propositions analysées. Nous en avons établi la liste à partir des échanges que nous avons eus, notamment avec la personne chargée de la diffusion culturelle au sein de la CCRN, et à partir du matériel de communication auquel nous avons eu accès, en particulier une plaquette spécifique à la résidence et aux propositions construites autour, présenté en Annexe 4 page 275.

Hormis la résidence elle-même, aucune des propositions de cette liste n'est inscrite dans la programmation du Grand T, même si les salariés de l'organisation y assistent parfois (en particulier lorsque l'artiste est sollicité comme lors des rencontres avec les collégiens). L'analyse qui suit est donc à mettre en regard du projet politique de la CCRN. Le fait que le Grand T ne s'associe pas aux propositions qui complètent la résidence par d'autres propositions est révélateur de la façon dont les projets culturels de territoire s'inscrivent dans la dynamique de l'organisation : ils appartiennent à la programmation hors-les-murs (qui est constituée de ces projets et de représentations sur le format classique d'un spectacle achevé présenté à une salle de spectateurs, dans les locaux des partenaires départementaux de l'organisation) et sont ainsi déconnectés de la programmation dans les locaux de centre-ville. Aucun autre mécanisme que l'apparition commune dans la plaquette de présentation de saison, de passage des publics de l'une à l'autre n'est mis en place (lors d'une discussion informelle le 13 avril 2013, la directrice de l'établissement nous a expliqué qu'il ne s'agissait pas des mêmes publics).

La Figure 8 et la Figure 9 pages 221 et 222 montrent les catégorisations auxquelles nous avons abouties.

**Figure 8 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics à l'occasion de la résidence Dale Recuerdos XXIII**

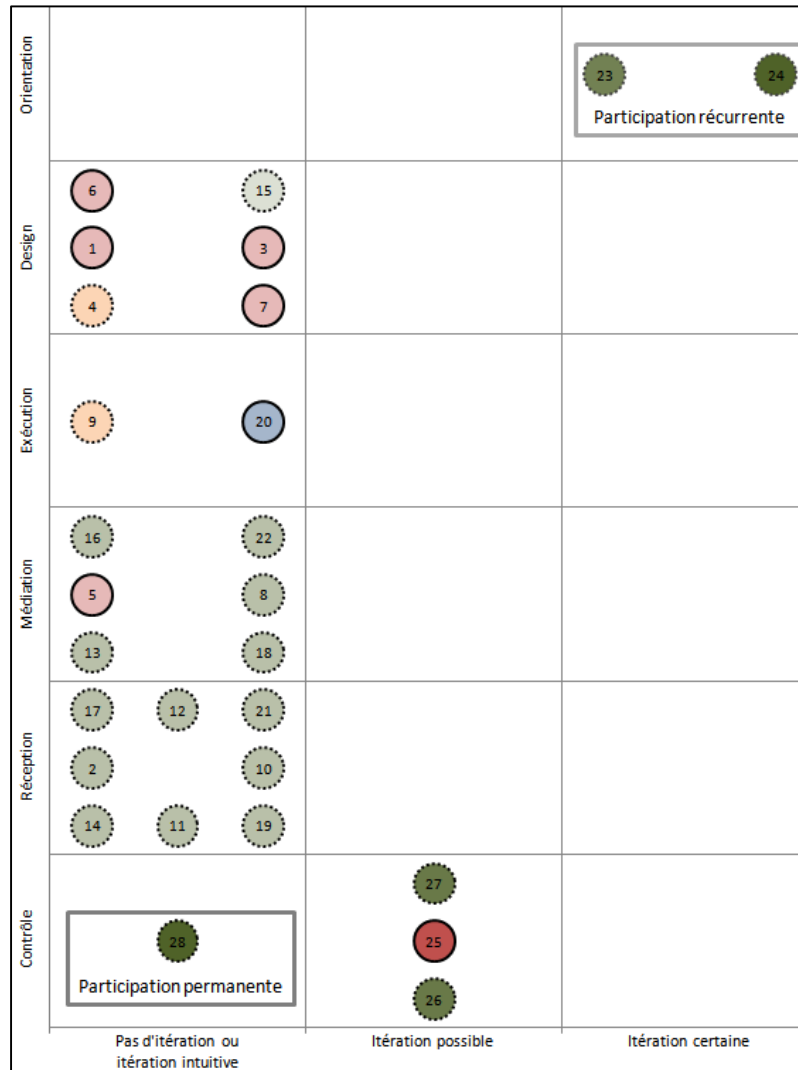
28 propositions catégorisées (voir liste en Annexe 6 page 281)



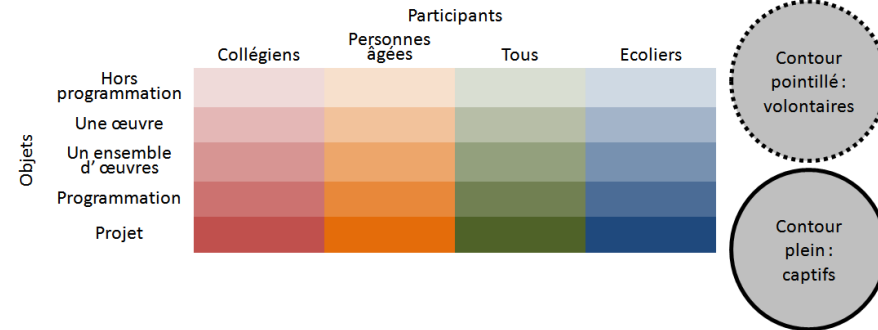
En termes de formes de participation, le profil de la résidence *Dale Recuerdos XXIII* est très proche de celui de la DCI : absence de participation décisionnelle et très forte présence de participation expressive, avec des modalités diverses.

Ici cependant les parts de participation expressive artistique ou personnelle sont réduites, au profit de la participation expressive critique ou libre. La seconde correspond à un temps de discussion lors d'un apéritif suite à la diffusion d'une œuvre. La première correspond à plusieurs sortes de propositions liées à différentes places de la participation au sein du projet de la CCRN, appréhendées visuellement grâce à la Figure 9.

Figure 9 : Visualisation graphique de la place de la participation des publics à l'occasion de la résidence Dale Recuerdos XXIII



Légende :



Index :

- |    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 1  | Projet autour du témoignage (création)            | 16 | Visite du maquis de Saffré                                    |
| 2  | Projet autour du témoignage (diffusion)           | 17 | Apéro-dédicace  |
| 3  | Dictionnaire intergénérationnel (collégiens)      | 18 | Rencontre avec Madeleine Lucas                                |
| 4  | Dictionnaire intergénérationnel (personnes âgées) | 19 | Jour de fête  |
| 5  | Rencontre avec le metteur en scène                | 20 | Spectacles à l'auteur (écoliers)                              |
| 6  | Recueil de témoignages (conseillers d'enfants)    | 21 | Spectacles à l'auteur (public)                                |
| 7  | Recueil de témoignages (personnes âgées)          | 22 | Rencontres d'auteur   |
| 8  | Bords de scène                                    | 23 | POP – Pôle d'Orientation de la Programmation                  |
| 9  | Représentations (création)                        | 24 | ROC – Rencontres Ouvertes pour la Culture                     |
| 10 | Représentations (diffusion)                       | 25 | Questionnaires recherche (collégiens)                         |
| 11 | Exposition  | 26 | Questionnaires recherche                                      |
| 12 | Projection  | 27 | Entretiens recherche  |
| 13 | Débat suite à la projection                       | 28 | Echanges avec la chargée de développement culturel de la CCRN |
| 14 | Théâtre   |    |   |
| 15 | Atelier d'écriture                                |    |   |

Les rencontres d'artistes, que ce soit sur un temps spécifique ou à l'issue d'une représentation, forment plus de la moitié des occasions d'expression partagée. Cette dernière est alors ciblée sur une œuvre et correspond plutôt à un temps de médiation<sup>45</sup>. Les deux autres propositions correspondant à de l'expression partagée sont des temps spécifiques d'orientation partagée du projet et de la programmation : le POP, Pôle d'Orientation et de Programmation, et les ROC, Rencontres Ouvertes pour la Culture. Il s'agit de deux dispositifs similaires, le premier étant ciblé sur les propositions de spectacles vivant, les secondes portant sur le projet culturel dans son ensemble. Les participants se réunissent régulièrement (chaque trimestre pour le POP, à fréquence variable de l'ordre du semestre pour les ROC) pour discuter des orientations voulues et de leur mise en œuvre. Ainsi, tous les choix de programmation de spectacle vivant (dont la résidence *Dale Recuerdos XXIII* et les possibilités de la compléter par d'autres propositions) sont discutés au sein du POP et toutes les orientations générales du projet au sein de ROC (par exemple, la définition des axes du projet culturel de territoire et leur formalisation finale, ou plus récemment le bilan de la convention établie avec le conseil général). Il s'agit donc ici d'une participation à la gouvernance du projet. Elle n'est pas décisionnelle mais consultative car les décisions finales sont prises par le conseil communautaire (dont certains membres participent, en tant qu'élus, au POP et aux ROC). Cependant, ce dernier statue sur des propositions alimentées par le POP et les ROC, leur itération est donc effective : la validation a pour le moment toujours eu lieu. Ainsi les POP et les ROC constituent des dispositifs de « quasi-décision » ouverts à l'ensemble des publics de la CCRN. En pratique cependant ce sont surtout des professionnels ou des responsables associatifs du domaine culturel qui participent aux séances (2 habitants « lambda » sur les 30 présents à la dernière ROC) dont les comptes rendus ne sont pas rendus publics. En conséquence, ces dispositifs ne sollicitent finalement que peu voire pas du tout le grand public.

Les autres formes d'expression critique correspondent au recueil de matériaux effectué pour notre travail de recherche (entretiens individuels avec des membres du public et diffusion de

---

<sup>45</sup> Une des propositions correspond à une discussion à l'issue de la diffusion d'une œuvre (projection cinématographique) mais sans la présence des créateurs. Cette discussion était orientée sur le thème du film, la cohabitation intergénérationnelle, et était animée par des représentants d'une association proposant des colocations entre personnes âgées et étudiants. La médiation à l'œuvre ici portait donc au moins autant sur ce dispositif extérieur au projet culturel de l'organisation que sur le film en lui-même (qui a tout de même occupé une partie de la discussion, raison pour laquelle nous avons maintenu la qualification de cette proposition comme concernant une œuvre, et pas un élément hors-programmation).



questionnaires). Il n'a pas eu lieu à l'initiative de la CCRN et nous aurions donc pu choisir de ne pas le faire apparaître dans nos représentations visuelles. Cependant, notre interlocuteur principal a fait preuve d'une sensibilité particulière à l'évolution de nos réflexions, lors de nos conversations informelles, par mail avec une demande explicite de sa part de connaître, pour pouvoir les mentionner dans le bilan final de la résidence, les propos des collégiens lorsque nous les avons rencontrés, et via la perspective d'une restitution officielle à l'occasion d'une ROC (qui n'a finalement pas pu avoir lieu pour des questions d'agenda de notre côté, d'ordre du jour du côté de la CCRN). En conséquence ce travail de recherche s'est inséré dans la dynamique organisationnelle au moins le temps du recueil et des premières analyses. Raison pour laquelle nous avons préféré le faire apparaître. Nous avons depuis eu confirmation que la CCRN est sensible à ce type d'accompagnement extérieur au-delà de notre première collaboration puisque l'organisation nous a de nouveau sollicitée pour accompagner le bilan final de la première convention de projet culturel de territoire.

En complément de la répartition des formes d'expression, la place de la participation à la CCRN présente elle aussi des points communs avec le profil de la DCI, tels que des propositions à toutes les étapes du processus créatif (excepté ici la création libre d'une œuvre qui apparaîtrait ensuite dans la programmation) et le ciblage d'un public captif sur des temps de cours (ici les collégiens et écoliers). Ainsi, la participation expressive artistique semble utilisée à la CCRN aussi comme une forme de médiation, peut-être plus orientée vers les œuvres (formation du spectateur plus que du créateur) dans la mesure où toutes les propositions pointent vers la résidence centrale et les représentations qui l'ont close.

Notons en ce qui concerne la médiation auprès de publics scolaires que les propos des collégiens recueillis par questionnaires qualitatifs appellent à interroger les modalités du dispositif (voir en Annexe 7 page 291 les *verbatim* à l'origine de nos remarques). En effet, si leurs réponses mettent en avant une évolution de leur regard sur les personnes âgées (le thème transversal de toutes les propositions liées à la résidence) ; le sentiment de s'être dépassés, même si c'était difficile, grâce à la situation de risque qu'ils ont vécue en devant aller à la rencontre de leur aînés ; et une meilleure compréhension du processus théâtral ; une forme de rejet du théâtre et un sentiment d'ennui apparaît également. Ce dernier point a été particulièrement visible lors de notre échange oral avec une classe entière<sup>46</sup> au cours duquel il a

---

<sup>46</sup> Nous avons mené notre recueil auprès des deux classes de collège engagées dans des projets autour de la résidence. Il s'agissait de deux classes de troisièmes issues de deux collèges différents. Les commentaires que nous

fait consensus. A l'écrit, les propos individuels sont plus hétérogènes. Il s'agissait d'une classe de troisième, appelée donc à quitter prochainement un établissement dans lequel elle venait de passer 4 ans et prise dans des inquiétudes autour du brevet des collèges. Nous faisons l'hypothèse qu'une situation de rejet du collègue et de conflits latents avec le corps enseignant s'est transférée au projet de création. Cela nous amène à affirmer la nécessité pour les organisations qui s'adressent à des publics captifs de bien considérer le contexte dans lequel elles interviennent et d'essayer d'identifier les situations et profils de publics les plus accueillants. Dans le cas de la CCRN, il serait peut-être judicieux de cibler en priorité des classes des années antérieures (ou des classes de lycée, ce qui impliquerait de toucher un public plus large puisqu'il n'y en a pas sur le territoire, ceux de références étant dans des communes voisines).

Notre analyse des formes et places de la participation des publics à l'occasion de la résidence *Dale Recuerdos XXIII* nous amène à considérer que la CCRN présente en la matière un profil proche de celui de la DCI : une participation des publics aux processus artistiques accompagne la formation de spectateurs autonomes. Cependant à la CCRN, la participation expressive critique est sollicitée plus largement qu'à la DCI (elle s'applique de façon récurrente à l'ensemble du projet à travers les ROC là où à la DCI la participation expressive critique récurrente ne s'applique qu'à une partie de la programmation, les ateliers de pratique) et de façon plus itérative, attribuant un pouvoir plus grand à la demande.

\*\*\*

Cette analyse des formes et places de la participation des publics au sein de nos terrains, synthétisée dans le Tableau 10 page 226 marque une cohérence entre les activités organisationnelles et les projets politiques affichés : la participation des publics sollicitée par les premières semble contribuer à la construction du rapport offre-demande qui sous-tend le second.

---

faisons ici concernent une seule d'entre elles. Dans l'autre, les mêmes éléments ont été évoqués mais le sentiment d'ennui était beaucoup moins prégnant.

**Tableau 10 : Synthèse de l'analyse des formes et places de la participation des publics au sein de nos terrains**

Organisation	Profil de participation des publics		Rappel de la synthèse du rapport Offre demande
Panier Culture	Formes	Part importante de la participation décisionnelle La participation expressive artistique est surtout cadrée La participation expressive discursive est surtout libre	Une participation amont à la gouvernance qui construit une interrelation entre offre et demande Une participation artistique cadrée utilisée comme une médiation pour une offre autonome une fois que son inclusion dans le panier est validée
	Place	Beaucoup de participation récurrente ou permanente Une participation à la gouvernance en amont des processus avec itération certaine	
DCI	Formes	Part majeure de la participation expressive, notamment artistique ou personnelle	Equilibre entre une offre professionnelle et une offre amateur qui accompagnent la demande vers des propositions extérieures à celles de l'organisation
	Place	Participation avant tout aux processus créatif, à toutes les étapes	
Dale Recuerdos XXIII Au sein du Grand T	Formes	Participation expressive personnelle et artistique cadrée	Une participation artistique cadrée pensée comme une médiation pour des publics éloignés
	Place	Un public cible : les habitants d'un territoire rural qui ne fréquentent pas le Grand T Pas de lien avec le reste des activités organisationnelles	
Dale Recuerdos XXIII Au sein de la CCRN	Formes	Part majeure de la participation expressive, à la fois artistique et discursive	Centralité d'une offre autonome, orientée en amont par la demande et complétée par une offre amateur
	Place	Participation à toutes les étapes du processus créatif, ciblée vers la résidence (enjeu de médiation) Participation à la gouvernance en amont avec itération effective	

Les ressemblances entre la CCRN et le Panier Culture d'une part, entre la CCRN et la DCI se retrouvent. Le Panier Culture et la CCRN sollicitent tous les deux leurs publics en amont de la gouvernance de leurs projets, à travers des temps d'échanges et de débats au cours desquelles

sont formulées les orientations ensuite mises en œuvre. La DCI et la CCRN accordent une part importante à l'expression artistique guidée, qui permet que l'offre déployée soit alimentée par la demande, tout en restant autonome dans son rôle de garant de la qualité des œuvres (place centrale des artistes impliqués). Cette distinction entre participation artistique et participation à la gouvernance, ainsi que celle entre participation artistique guidée et participation artistique cadrée nous permet d'identifier de grands types de participation à partir desquels nous formulons des hypothèses quant à leurs conséquences sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC. Ces hypothèses sont présentées en première sous-partie de la conclusion de ce chapitre.

## **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 5**

L'application des outils d'analyse présentés au Chapitre 4 à nos terrains nous a permis d'appréhender le rapport offre-demande porté par leurs projets politiques ainsi que les formes et la place que la participation des publics prend dans leurs activités. Cela nous conduit à observer une diversité des pratiques, tant au sein d'une même organisation qu'entre différentes organisations, puis à formuler trois hypothèses quant à l'impact de cinq grands types de participation sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC.

### **a. Hypothèses quant à l'impact de cinq grands types de participation sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC**

La connaissance de la participation des publics et du rapport offre-demande au sein des OPPDC que nous tirons de notre collaboration avec quatre organisations nous conduit à identifier cinq grands types de participation des publics, auxquels nous ajoutons la possibilité théorique d'une participation exclusivement présentielle :

- Une participation à la création cadrée par les artistes, observée sur l'ensemble de nos terrains et correspondant à des situations où les publics contribuent à une œuvre soit par une expression personnelle qui vient en alimenter le propos, soit par une expression artistique à une étape d'exécution (intervention qui ne modifie pas l'esthétique finale de l'œuvre).
- Une participation à la création guidée par les artistes, observée en une seule occasion au Panier Culture et dans une proportion plus importante à la DCI et à la CCRN. Elle

correspond à une situation où les artistes restent moteurs de la création dont ils construisent les modalités mais où l'intervention des publics détermine l'esthétique finale de l'œuvre.

- Une participation à la création autonome libre, observée à la DCI uniquement, lorsque l'organisation accompagne et inclut dans sa programmation les projets artistiques amateur des membres de la communauté universitaire.
- Une participation à la gouvernance par une consultation des publics en aval des propositions, correspondant à une proposition ponctuelle du Panier Culture, une proposition récurrente de la DCI et une sensibilité particulière de la CCRN à nos observations, confirmée par la mise en place ultérieure d'une consultation portant sur l'ensemble du projet culturel de territoire.
- Une participation à la gouvernance par intervention des publics en amont des propositions. Elle prend place au Panier Culture à travers le fonctionnement par groupes et réunions plénières avec pouvoir de décision ; à la DCI par une commande de recherches prospectives ; à la CCRN par la mise en place du POP et des ROC, groupes de travail consultatifs dont les avis ont jusqu'à présent toujours été suivis par les élus décisionnaires.

Nous voyons que quatre des cinq types de participation identifiés sont portés par chacune des organisations que nous avons étudiées avec suffisamment de visibilité (celui de participation à la création autonome libre n'étant présent qu'à la DCI<sup>47</sup>). Les pratiques en matière de participation des publics au sein d'une même organisation apparaissent donc comme diverses.

---

<sup>47</sup> Une proposition de la CCRN à l'occasion de la résidence Dale Recuerdos XXIII fait appel à la participation expressive artistique libre des publics dans le cadre d'un atelier d'écriture mais les textes qui en sont issus ne sont pas ensuite rendus visibles dans la programmation de l'organisation. Nous excluons cette situation de la participation à la création libre. En ce qui concerne l'impact sur le rapport offre-demande elle s'assimile plutôt à de la participation à la création cadrée : une sollicitation des publics qui constitue une forme de médiation (ici du processus créatif) et ne modifie pas l'esthétique des œuvres *présentées*.

Nous supposons qu'elles construisent les rapports offre-demande effectivement à l'œuvre au sein des OPPDC et formulons en conséquence six hypothèses sur les liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC, résumées dans la Figure 10 page 231 :

- La participation à la création cadrée est utilisée comme une nouvelle forme de médiation par les organisations et alimente un rapport offre-demande d'autonomie de la première avec une écoute éventuelle de la seconde mais dont l'ampleur reste à la discrétion de l'organisation et conditionnée par la nature de sa connaissance des publics.

Le projet politique du Grand T reflète cette configuration, avec une diversification de l'offre en fonction des attentes anticipées de publics cibles. La résidence *Dale Recuerdos XXIII* en est représentative : l'artiste et les modalités de création sont choisis très en amont de l'intervention des publics. Pour une partie d'entre eux cette dernière se fait différemment que lors d'une configuration usuelle de spectacle en salle (expression personnelle) mais elle ne modifie pas l'esthétique finale de l'œuvre : l'artiste et l'organisation en restent garants. Quelques propositions de la DCI correspondent également à cette situation. Il s'agit de celles visant à provoquer une rencontre hors-les-murs avec la communauté universitaire (Brigades d'intervention poétique et Professeur Achille).

- La participation à la création guidée alimente un rapport d'interrelation créative entre offre professionnelle et demande amateur, la première conservant un rôle de référence.

Nous avons observé à la DCI et à la CCRN une part importante de propositions correspondant à cette situation (respectivement 9 sur 35 soit un peu plus d'un quart et 3 sur 28 soit un peu plus d'un dixième<sup>48</sup>). Dans ces cas-là, l'offre suscite une demande mais la marge de manœuvre dont celle-ci dispose contribue à définir esthétiquement la proposition finale.

- La participation visible à la création autonome libre alimente un rapport de fusion entre offre et demande, l'appartenance à l'une ou l'autre n'étant pas déterminée par le statut des individus mais par leur rôle à un instant donné.

---

<sup>48</sup> Rappelons ici une limite de notre travail présentée au Chapitre 4 qui est le manque de visibilité systématique sur le nombre de personnes touchées par les propositions de chaque organisation ainsi que sur le nombre de personnes susceptibles de l'être, qui nous interdit de raisonner en proportions de publics, que ce soit au sein du public effectif ou au sein du public potentiel. Notre propos ici est à prendre avec cette réserve à l'esprit.

Ainsi, lorsque la DCI permet à des membres de la communauté universitaire de présenter à leurs pairs leurs projets artistiques personnels en bénéficiant de l'expérience logistique de l'organisation via des propositions telles que « temps d'expo », ils deviennent offreurs indépendamment de leur activité principale et avec la même autonomie que celle des artistes professionnels (ce qui n'est pas le cas lors d'une participation guidée). Ce passage de demandeur à offreur est marqué par la mise en visibilité des œuvres dans les mêmes conditions que pour des propositions professionnelles : la distinction entre les deux disparaît.

- La participation à la gouvernance amont alimente un rapport d'interrelation discursive entre offre et demande par lequel la seconde oriente la première qui bénéficie ensuite d'une autonomie de mise en œuvre et reste référente quant à l'interprétation des œuvres.

Cette situation correspond aux modes de gouvernance du Panier Culture et de la DCI, à travers les négociations qui ont lieu entre les artistes souhaitant être inclus dans le panier et le groupe en charge d'en déterminer le contenu pour le premier, à travers les discussions au sein du Pôle d'Orientation de la Programmation et des Rencontres Ouvertes pour la Culture pour la seconde. Dans les deux cas des grands critères de détermination de l'offre sont déterminés avant sa mise en œuvre qui elle reste maîtrisée par les artistes et par les praticiens professionnels.

- La participation à la gouvernance avale par retour d'expérience alimente un rapport d'interrelation discursive entre offre et demande, par lequel la première est définie en tenant compte de la connaissance formelle de la deuxième, acquise par des mécanismes de consultation. L'ampleur de cette prise en compte est déterminée par les tenants de l'offre, qui est ainsi prépondérante.

C'est la configuration construite à la DCI par la tenue de tables rondes sur les ateliers de pratiques. Nous avons vu que le cadre institutionnel de l'organisation limite la prise en compte des résultats obtenus grâce à ces dispositifs.

- La typologie mobilisée ici ne mentionne que des formes expressives ou décisionnelles de participation des publics. Il convient de remarquer la possibilité théorique pour une organisation de ne pas solliciter du tout la participation autre que présenteielle de ses

publics et de ne pas tenir compte de leur expression spontanée<sup>49</sup>. Nous supposons dans ce cas une situation d'autonomie absolue de l'offre.

Nous imaginons en complément à ces hypothèses la possibilité dans de futures recherches de déterminer un rapport offre-demande général porté par chaque OPPDC (et par extension par un ensemble d'entre elles) en fonction de la combinaison des différents types de participation en son sein.

**Figure 10 : Synthèse des hypothèses d'influence de la participation des publics sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC**

Type de participation		Rapport offre-demande en découlant
Exclusivement présentielle	→	Offre absolument autonome
Création cadrée	→	Offre autonome éventuellement à l'écoute de la demande
Création guidée	→	Interrelation créative
Création libre	→	Fusion
Gouvernance amont	→	Interrelation discursive avec prépondérance éventuelle de l'offre ou de la demande
Gouvernance avale	→	Interrelation discursive avec prépondérance de l'offre

La démarche de recherche abductive que nous avons suivie nous amène donc à considérer que la participation des publics aux activités des OPPDC détermine le rapport offre-demande en leur sein en fonction de ses modalités. Il s'agit bien là d'hypothèses qui ne peuvent être immédiatement testées en raison d'une part du faible nombre d'organisations observées, d'autre part de la façon dont nous avons appréhendé le rapport offre-demande.

En effet, nous l'avons défini pour chaque organisation à partir de son projet politique puis en écho aux types de participation des publics suscités par les propositions considérées. Il s'agit dans le premier cas d'une intention et dans le second du cœur même de nos hypothèses. Pour

---

<sup>49</sup> Il s'agit bien là d'une configuration de participation exclusivement présentielle. A défaut la prise en compte d'une autre forme de participation fait apparaître au moins un des types mentionnés précédemment et inscrit donc les occasions de participation présentielle au sein du rapport offre-demande qui en découle.



les tester dans le prolongement de cette démarche abductive, il serait nécessaire de déterminer une façon de définir les rapports offre-demande effectivement à l'œuvre au sein des OPPDC, avec des indicateurs distincts de ceux des types de participation. Ces indicateurs pourraient être formés à partir des perceptions des publics et des membres des organisations ou en identifiant différents profils de demande et différents profils d'offre pour ensuite étudier ceux qui correspondent à des organisations mettant en œuvre différentes combinaisons de participations des publics. Si l'impact de la participation des publics sur le rapport offre-demande est réel, une récurrence devrait être observable dans les profils des couples offre-demande associés à chaque combinaison de participation des publics.

Cette notion de combinaison des participations des publics vient de ce que nous avons observé la mise en œuvre de plusieurs types de participation au sein de chacune des organisations observées.

#### **b. Diversité des pratiques au sein de chaque organisation**

A partir des grands types de participation des publics que nous venons d'identifier, nous pouvons affirmer une diversité des pratiques déployées par chaque organisation.

Ainsi, le Panier Culture met en place une participation des publics à la gouvernance à la fois amont (dynamique des groupes et des réunions plénières) et avale (retour d'expérience), ainsi qu'une participation à la création cadrée et guidée (respectivement 3 et 1 proposition(s), pour une opportunité de participation à la création par panier distribué).

La DCI fait également apparaître une participation à la gouvernance amont à travers les projets tuteurés d'étudiants qu'elle sollicite pour analyser des perspective d'évolution de ses activités, ici de communication. Il s'agit d'une participation par consultation informative là où les groupes de travail du Panier Culture ont un pouvoir de décision. Dans ce dernier cas la demande dispose d'une forme de droit de veto sur l'offre qu'elle inclut dans les paniers alors qu'à la DCI c'est l'offre, à travers les salariés qui dispose de ce droit sur ce qu'elle retiendra ou non des informations recueillies. La proposition de tables rondes s'inscrit également dans une participation des publics à la gouvernance avale, dont nous avons vu qu'elle ne donne pas lieu à une itération formelle (pas de système d'information adéquat et blocages liés à l'environnement institutionnel). En ce qui concerne la participation à la création, la DCI est la seule des trois organisations observées à mobiliser sa forme libre (temps d'expo, accompagnement des projets

personnels, stage APPUI). Les formes guidée et cadrée sont aussi présentes. La première notamment à travers les ateliers de pratique donnant lieu à restitution, la seconde à l'occasion d'une résidence d'artiste ayant sollicité l'expression personnelle des membres de la communauté universitaire ou les ayant fait exécuter quelques œuvres (sérigraphie et construction de balises sonores).

Enfin la CCRN à l'occasion de la résidence *Dale Recuerdos XXIII* mobilise elle aussi la participation à la création des publics, sous sa forme cadrée par la résidence elle-même, et par la réalisation d'œuvres à partir des propos de personnes âgées ; sous sa forme guidée notamment lors des projets menés avec les collégiens. En ce qui concerne la participation à la gouvernance, elle est amont grâce au POP et aux ROC, avale par la sensibilité à nos observations. Dans le premier cas, il s'agit de dispositifs qui laissent un droit de véto aux élus communautaires<sup>50</sup>, dans le second, il s'agit d'un recueil d'information sans aucun engagement quant à une éventuelle itération.

En complément de cela, chaque organisation présente des propositions s'inscrivant dans une participation présentielle et d'autres dans une participation expressive libre des publics sans recueil formel des propos qui sont tenus à ces occasions.

Cette diversité des types de participation mobilisés au sein de chaque organisation nous amène à considérer, étant données les hypothèses auxquelles nous sommes arrivée, qu'une diversité des rapports offre-demande est également observable dans les pratiques d'une même organisation. Cette considération est cohérente avec l'analyse que nous avons menée des projets politiques de nos terrains, qui ont tous mobilisé à la fois acception descendante, acception ascendante et acception mixte de la culture. Un enjeu de connaissance dans le prolongement de ce travail pourra donc être, comme nous l'avons annoncé en fin de sous-partie précédente, d'identifier au sein de cette diversité des combinaisons récurrentes permettant d'aboutir à une typologie de profils organisationnels tant en matière de participation des publics qu'en matière de rapport offre-demande.

---

<sup>50</sup> En tant qu'élus, ils représentent l'ensemble des citoyens donc plutôt la demande. Ils statuent cependant sur des propositions dont la forme finale est construite par l'un d'entre eux en interaction avec la chargée de développement culturelle donc plutôt en position d'offre inscrite dans la volonté de professionnalisation affichée dans le projet politique. Ainsi, les élus décideurs *in fine* se situent à l'interface entre offre et demande. Un consensus entre les deux semble nécessaire pour leur permettre de statuer. Cela correspond au fait qu'ils ont jusqu'à présent validé les propositions qui leur ont été soumises.

\*\*\*

Ce cinquième chapitre nous a permis, à partir de l'application à quatre organisations des grilles d'analyse que nous avons présentées au Chapitre 4, de formuler des hypothèses quant à l'impact de la participation des publics sur le rapport offre-demande au sein des OPPDC. Ces hypothèses constituent, dans le cadre d'une démarche abductive, un résultat de recherche. Elles constituent ainsi l'apport principal de notre travail. Le Chapitre 6 en présente d'autres apports, tant académiques que managériaux.

## **CHAPITRE 6 : APPORTS ACADEMIQUES ET MANAGERIAUX ISSUS DE L'OBSERVATION DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS ET DES RAPPORTS OFFRE- DEMANDE AU SEIN DES ORGANISATIONS PUBLIQUES ET PARAPUBLIQUES DE DIFFUSION CULTURELLE**

Le Chapitre 5 nous a permis d'appliquer les grilles d'analyses construites à partir du Chapitre 1, du Chapitre 2 et du Chapitre 3 aux terrains présentés dans le Chapitre 4 et de formuler six hypothèses quant aux liens entre participation des publics et rapport offre-demande au sein des OPPDC. Ces hypothèses s'appuient sur la distinction de cinq grands types de participation (auquel s'ajoute la possibilité théorique d'une participation exclusivement présenteielle), qui correspondent à des rapports offre-demande différents. L'identification de cette typologie est l'apport académique principal de notre travail. Il complète son inscription dans le prolongement des champs théoriques mobilisés : études de réception en sciences sociales, analyse des doctrines de politique culturelle, théories de la participation citoyenne et marketing participatif. La première partie de ce chapitre présente notre contribution à ces différents champs ainsi que la typologie des grands types de participation et une façon de la représenter dans une grille de lecture adaptée de la grille d'analyse de la place de la participation des publics au sein des OPPDC.

A partir de ces contributions à la connaissance de la participation des publics dans les activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle, nous formulons en deuxième partie de chapitre des recommandations managériales aux OPPDC d'une part, à leurs tutelles d'autre part, lorsqu'elles souhaitent développer la participation des publics et sa prise en compte dans l'évolution des activités culturelles.

### **A. APPORTS ACADEMIQUES**

Ce travail s'inscrit dans le prolongement de plusieurs champs théoriques : étude de la réception des œuvres par les sciences sociales, analyse des doctrines de politique culturelle, théories de la participation citoyenne et marketing participatif. Nos observations nous permettent d'inscrire la connaissance acquise de la participation des publics et des rapports offre-demande au sein des OPPDC dans le prolongement de ces champs théoriques, comme nous le montrons dans une

première sous-partie qui se conclut sur l'explicitation des quatre grands types de participation que nous retenons. La deuxième sous-partie présente l'adaptation que nous faisons de nos grilles d'analyse pour rendre le positionnement des propositions organisationnelles des OPPDC plus immédiatement visible au sein de cette typologie, et des suggestions d'utilisation future de ces mêmes grilles d'analyse.

**a. Une meilleure connaissance de la participation des publics dans les activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle**

Notre travail s'inscrit dans le prolongement de plusieurs champs théoriques qu'il contribue à alimenter par une meilleure connaissance de la participation des publics dans les OPPDC.

Le recours aux sciences sociales nous a amenée à considérer qu'une meilleure connaissance des publics, notamment par une participation expressive, construit un rapport d'influence de la demande sur l'offre qui facilite l'adéquation entre les deux. Les réflexions des théories de la participation citoyenne et du marketing participatif se fondent quant à elles sur l'idée que l'adéquation entre offre et demande peut également se construire par une participation décisionnelle de la seconde dans la constitution de la première, et nous ont conduite à affirmer la nécessité de combiner ces différentes formes de participation pour pouvoir tenir compte des différents profils de publics, en particulier en ce qui concerne la propension à participer et selon quelles modalités.

Au regard de cela, notre travail interroge les pratiques organisationnelles en matière d'étude et de connaissance des publics. Exception faite des tables rondes autour des ateliers, qui ne concernent qu'une partie de la programmation de la DCI, aucune des quatre organisations avec lesquelles nous avons travaillé ne dispose d'un outil de connaissance formelle et systématique de ses publics et de la façon dont ils perçoivent les propositions qui leur sont faites. Le Grand T dispose même d'informations de billetterie qui ne sont pas exploitées *autrement que pour relancer les gens quand la jauge est insuffisante* (entretien avec la directrice du Grand T le 5 septembre 2012). Ainsi, même si depuis la création du ministère des Affaires Culturelles et la mise en œuvre de l'étude « Pratiques culturelles des Français », « *l'idée de mesurer l'évolution de la fréquentation des équipements culturels et de connaître leurs publics a gagné du terrain [et si] le monde culturel s'est progressivement converti à la production de chiffres [...]* » (Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture et de la Communication, 2006 : 7), ce

souci d'une connaissance plus solide des publics semble limité à certaines organisations, sans que nous puissions dire lesquelles. Nous pouvons envisager que la taille constitue un facteur déterminant, et avec elle la disponibilité de ressources et compétences, ou encore la présence d'une tutelle qui conditionne son soutien à la production rigoureuse d'informations.

L'absence de recueil explicite ne signifie pas qu'aucun mécanisme de connaissance des publics n'existe et les organisations que nous avons étudiées nous permettent de mesurer l'importance de la connaissance informelle, que nous avons qualifiée précédemment d'intuitive. Au Panier Culture, elle est portée par la proximité qui existe entre les membres ; à la CCRN par la proximité entre les publics et la chargée de développement culturel ; au Grand T, par le partage des ressentis des membres de l'équipe le temps d'un café chaque lendemain de première (entretien avec la directrice de l'organisation le 5 septembre 2012).

En complément de ce regard sur les modalités de connaissance des publics, notre travail invite à considérer de nouveaux indicateurs pour construire cette connaissance et y inclure l'enjeu de participation. Ces indicateurs portent sur la propension à participer des publics, leurs compétences en la matière ou encore, leurs motivations à le faire. Michael Etgar (2008) met en avant les perspectives de *customisation* des produits. Dans le secteur culturel, cette possibilité est réduite par la dimension collective de la consommation (difficile d'adapter une œuvre à tous ses récepteurs) mais d'autres motivations peuvent être identifiées : lien social, distinction, sens politique, familiarisation avec les mondes de l'art,... Connaître ces motivations et la propension à participer de ses publics peut permettre à une OPPDC d'adapter ses propositions participatives, en complément de ses propositions artistiques, de médiation ou de communication. Pour les chercheurs, cela contribuerait à mieux comprendre, dans le prolongement de ce travail, les développements possibles de la participation des publics. Une telle compréhension viendrait s'inscrire en complément de celle déjà construite de la réception des œuvres et de l'inscription des individus au sein de groupes sociaux avec lesquels ils sont en interaction.

En ce qui concerne l'analyse des doctrines de politique culturelle, ce travail présente l'originalité d'avoir mis en perspective dans une même synthèse à la fois démocratisation culturelle, démocratie culturelle, éducation populaire, citoyenneté et droits culturels. Cela nous a permis de montrer que ces doctrines convergent par les enjeux considérés (défense de l'art, construction de soi par les individus et cohésion sociale) et que leurs différences viennent de la façon de transposer opérationnellement ces enjeux. En confrontant la grille d'analyse que nous

en avons retenue à nos terrains, nous avons pu observer que tous présentent des caractéristiques des deux acceptions « extrêmes » de la culture, descendante et ascendante.

Nous contribuons ainsi à répondre au questionnement et à l'injonction de Jean-Pierre Saez (2012 : 2) qui ouvre le numéro spécial sur la participation des habitants à la vie artistique et culturelle de *l'Observatoire – La revue des politiques culturelles* :

*« Une nouvelle page d'histoire de la citoyenneté culturelle est-elle en train de s'élaborer ? Dans le monde marchandisé, individualisé et accéléré qui est le nôtre, comment devons-nous nous mobiliser pour penser un nouvel acte culturel, qui fasse toute sa place au rêve, et qui se méfie des illusions, des certitudes, des choix univoques et des anathèmes ? Pour avancer dans ce sens, la seule équation pertinente – nous l'affirmons ici comme une conviction – est celle qui cherche à concilier, conjuguer, hybrider des principes fondamentaux, parfois caricaturés ou opposés de manière simpliste : démocratisation et démocratie culturelle. »*

Notre travail permet de voir que cette éventuelle nouvelle page d'histoire de la citoyenneté culturelle est notamment susceptible de s'appuyer sur le développement de la participation des publics dans le prolongement des actions de diffusion et de médiation culturelles. Il permet également de voir que les pratiques organisationnelles correspondent bien à une conciliation (dans des mesures différentes selon l'organisation) des principes de démocratisation et démocratie culturelles portés par les deux acceptions de la culture ; et de préciser les modalités de participation des publics pouvant contribuer le plus à cette évolution par une modification du rapport offre-demande au sein des OPPDC.

Il s'agit là de notre apport principal : l'identification, à partir des activités de nos trois terrains, de grandes catégories de participation des publics aux activités des OPPDC, en lien avec leur impact sur le rapport offre-demande au sein de l'organisation étudiée. Nous retenons ainsi la distinction entre :

- Une participation à la création cadrée par les artistes. Nous faisons l'hypothèse qu'elle constitue une forme de médiation susceptible de faciliter l'appropriation par les publics de la discipline artistique concernée mais ne questionne pas le rapport offre-demande prépondérant au sein de l'OPPDC, quel qu'il soit.
- Une participation à la création autonome libre ou guidée par les artistes. Lorsqu'elle apparaît dans la programmation de l'OPPDC étudiée, cette forme de participation constitue un dédoublement de l'offre : une partie amateur s'ajoute à l'offre portée par l'OPPDC. Cette partie amateur instaure un rapport offre-demande ascendant ou

d'interrelation : lorsque la création est autonome, l'offre émane entièrement de la demande, représentée par les praticiens amateurs ; lorsque la création est guidée, l'offre émane également de la demande représentée par les praticiens amateurs mais dans le cadre d'une interaction avec les artistes professionnels. Nous faisons l'hypothèse que ce rapport offre-demande se met en place en parallèle de celui porté par la partie non-amateur de l'offre organisationnelle.

- Une participation à la gouvernance par retour d'expérience en aval des propositions. La situation est alors celle d'une consultation de la demande par l'offre. Nous faisons l'hypothèse que le rapport entre les deux est mixte : l'offre reste prépondérante mais en partie influencée par la demande.
- Une participation à la gouvernance par intervention en amont des propositions. Dans ce cas, offre et demande sont inter-reliées et se construisent mutuellement par l'échange. Les modalités de cet échange, en particulier de la validation finale des décisions, déterminent l'existence ou non d'un déséquilibre dans la répartition du pouvoir au sein de l'interrelation, en faveur de l'offre ou en faveur de la demande. C'est ce que les exemples du Panier Culture et de la CCRN nous ont permis de voir.

Ces quatre grands types de participation permettent de voir que participation à la création et participation à la gouvernance sont porteuses d'enjeux distincts et que l'une ne saurait se substituer à l'autre : chaque organisation construit son positionnement sur les deux dimensions<sup>51</sup>.

Les outils d'analyse que nous avons mobilisés au chapitre précédent ne permettent pas de visualiser directement les grandes catégories de participation dans lesquelles une OPPDC s'inscrit. Nous pouvons cependant adapter la grille de lecture de la place de la participation pour obtenir cela.

---

<sup>51</sup> Or une organisation peut développer des propositions qui solliciteront beaucoup la participation à la création cadrée des publics mais pas les autres types de participation, développant selon nos hypothèses un rapport d'offre autonome. Une telle configuration correspondrait alors, en termes de doctrines de politique culturelle, à la démocratisation culturelle mais pas aux doctrines contributives. Notre travail contribue ainsi à appuyer l'affirmation de Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot : « *la prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle* » (Bordeaux et Liot, 2012 : 12).



**b. Une grille d'analyse des activités des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle**

Les outils d'analyse des projets politiques et activités organisationnelles que nous avons construits à partir du cadre théorique nous ont permis de faire apparaître de grands types de participation des publics des OPPDC : création cadrée, création autonome, retour d'expérience et gouvernance amont. Cette typologie n'est pas directement visible dans les grilles que nous avons mobilisées : en l'état actuel elles sont un support d'analyse mais ne permettent pas de voir immédiatement quels types de participation sont mis en œuvre par une organisation. Nous proposons pour corriger cela une adaptation de la grille d'analyse de la place de la participation par un dédoublement permettant de distinguer d'une part les propositions à dominante artistique et d'autre part celles à dominante de gouvernance. Dès lors, chaque nouvelle grille est divisible en sous-parties dans lesquelles vont apparaître séparément les créations autonomes, les créations cadrées, les retours d'expérience et les occasions de gouvernance amont. La Figure 11 page 242 présente la configuration de la grille d'analyse de la place de la participation des publics dans les OPPDC adaptée aux grands types de participation.

Les créations autonomes amènent les participants à intervenir dès l'orientation de l'œuvre lorsqu'elles sont libres, dès son design lorsqu'elles sont guidées. Elles apparaîtront donc en haut de la grille dédiée aux propositions à dominante artistique. A l'inverse, les créations cadrées correspondront à une intervention des participants à l'étape d'exécution de l'œuvre et apparaîtront dans la ligne correspondante de la grille. La partie basse correspondant aux œuvres suscitant une participation présentielle. De la même façon, la participation à la gouvernance amont apparaîtra en haut de la grille dédiée aux propositions à dominante de gouvernance alors que le retour d'expérience correspondra à la partie basse de cette même grille. En ce qui concerne la partie centrale, la ligne correspondant à l'étape de réception n'a ici pas de sens puisqu'aucune œuvre n'est diffusée ni reçue. Celle correspondant à la médiation concerne les rencontres informatives de type présentation de saison ou, dans le cas du Panier Culture, les distributions. Il s'agit alors de médiation du projet ou des mondes de l'art dans une optique plus large que la seule dimension artistique. Les éléments dont nous disposons ne nous permettent pas d'anticiper l'impact de ces propositions sur le rapport offre-demande. Il en va de même pour la partie centrale laissée inchangée de la grille centrée sur les propositions à dominante artistique. La Figure 12 pages 243, la Figure 13 page 245 et la Figure 14 page 246

présentent l'application de cette grille aux propositions du Panier Culture, à celles de la DCI et à celles liées à la résidence *Dale Recuerdos XXIII*.

Cette nouvelle présentation de la grille d'analyse de la place de la participation permet de voir plus immédiatement dans quel(s) grand(s) type(s) de participation s'inscrit une organisation. Ainsi en ce qui concerne le Panier Culture, la participation des publics à la gouvernance apparaît dans le deuxième cadran à la fois par une intervention en amont et un retour d'expérience en aval. En ce qui concerne la première, la certitude de l'itération reflète le pouvoir prépondérant, au sein de l'interrelation, de la demande sur l'offre en tant que décideur en dernier ressort. En ce qui concerne le cadran à dominante artistique, le Panier Culture apparaît comme organisant avant tout la rencontre avec les œuvres (les publics sont sollicités majoritairement à la phase de réception), avec quelques initiatives de médiation, par la création ou non.

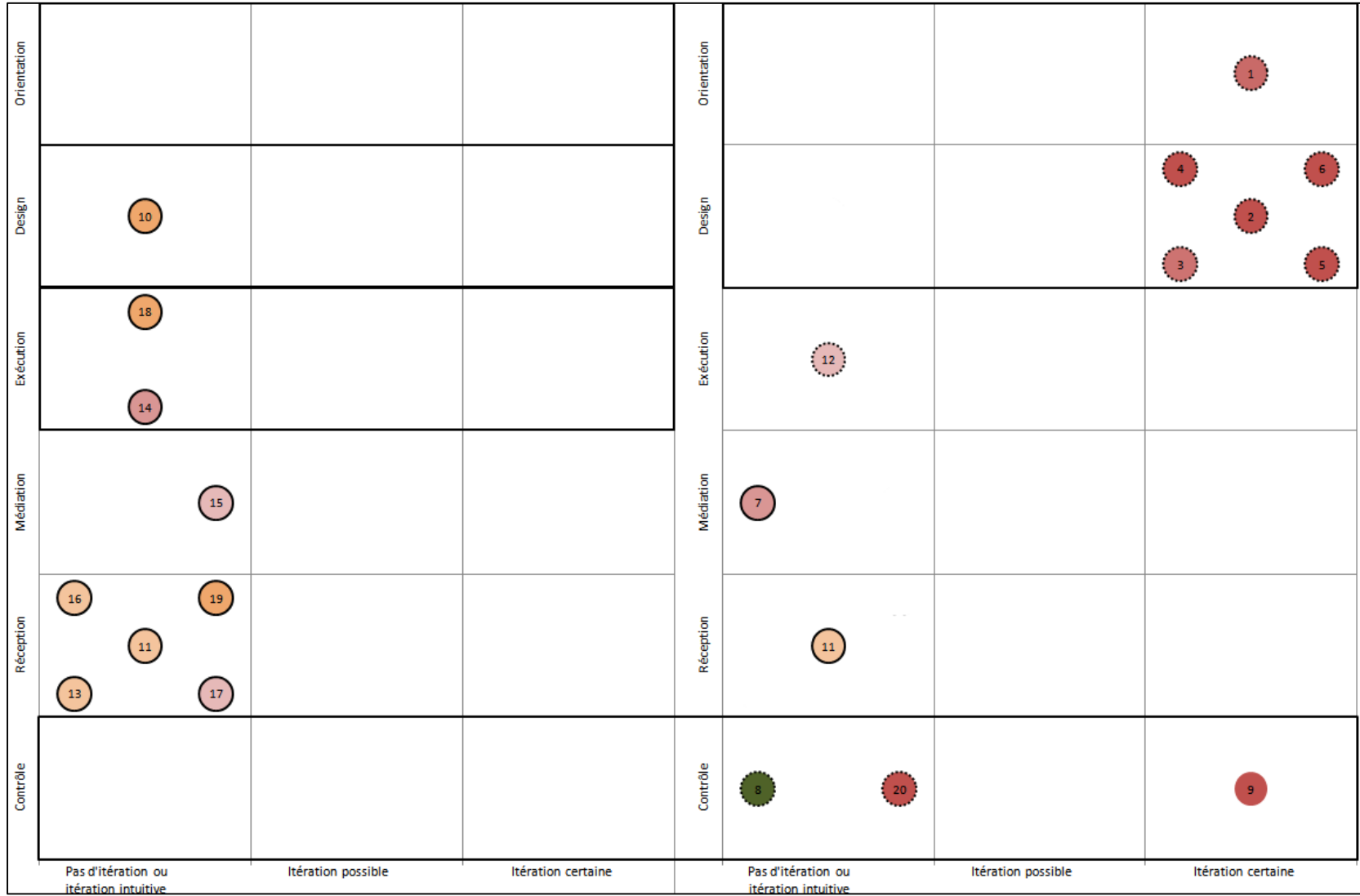
En ce qui concerne la DCI, cette nouvelle présentation de la grille permet de mettre en évidence que la participation des publics est avant tout artistique et que la participation à la gouvernance est d'une part réduite, d'autre part contrôlée par l'offre, prépondérante au sein de l'interrelation, puisque n'accordant qu'un pouvoir d'influence à la demande (consultation en aval ou en amont mais sans engagement de prise en compte : l'itération est possible mais pas certaine). En ce qui concerne la participation artistique, nous voyons plus immédiatement qu'il s'agit à la fois de participation cadrée dans une optique de médiation des œuvres (formation du spectateur) et de participation guidée ou libre dans une optique de formation du créateur.

La résidence *Dale Recuerdos XXIII* apparaît plus clairement comme ressemblant aux deux organisations précédentes : au Panier Culture par la participation des publics à la gouvernance avec itération en pratique certaine, complétée par des retours d'expérience en aval ; à la DCI par l'importance de la participation à la création, surtout guidée.

**Figure 11 : Lecture des grands types de participation dans la grille d'analyse de la place de la participation des publics dans les OPPDC**

Orientation	Participation à la création autonome libre → forme de fusion de l'offre et de la demande			Orientation	Participation à la gouvernance en amont du projet → interrelation offre-demande avec une prépondérance éventuelle de l'une sur l'autre			
	Participation par la création guidée → dédoublement de l'offre et interrelation offre-demande par les pratiques amateur							
	Participation par la création cadrée, utilisée comme une médiation → pas d'impact sur le rapport offre-demande prépondérant							
Design				Design				
Exécution				Exécution				
Médiation				Médiation				
Réception				Réception				
Contrôle				Contrôle				
Pas d'itération ou itération intuitive			Itération possible			Itération certaine		
Pas d'itération ou itération intuitive			Itération possible			Itération certaine		

**Figure 12 : Représentation des propositions du Panier Culture dans la grille de lecture des grands types de participation**



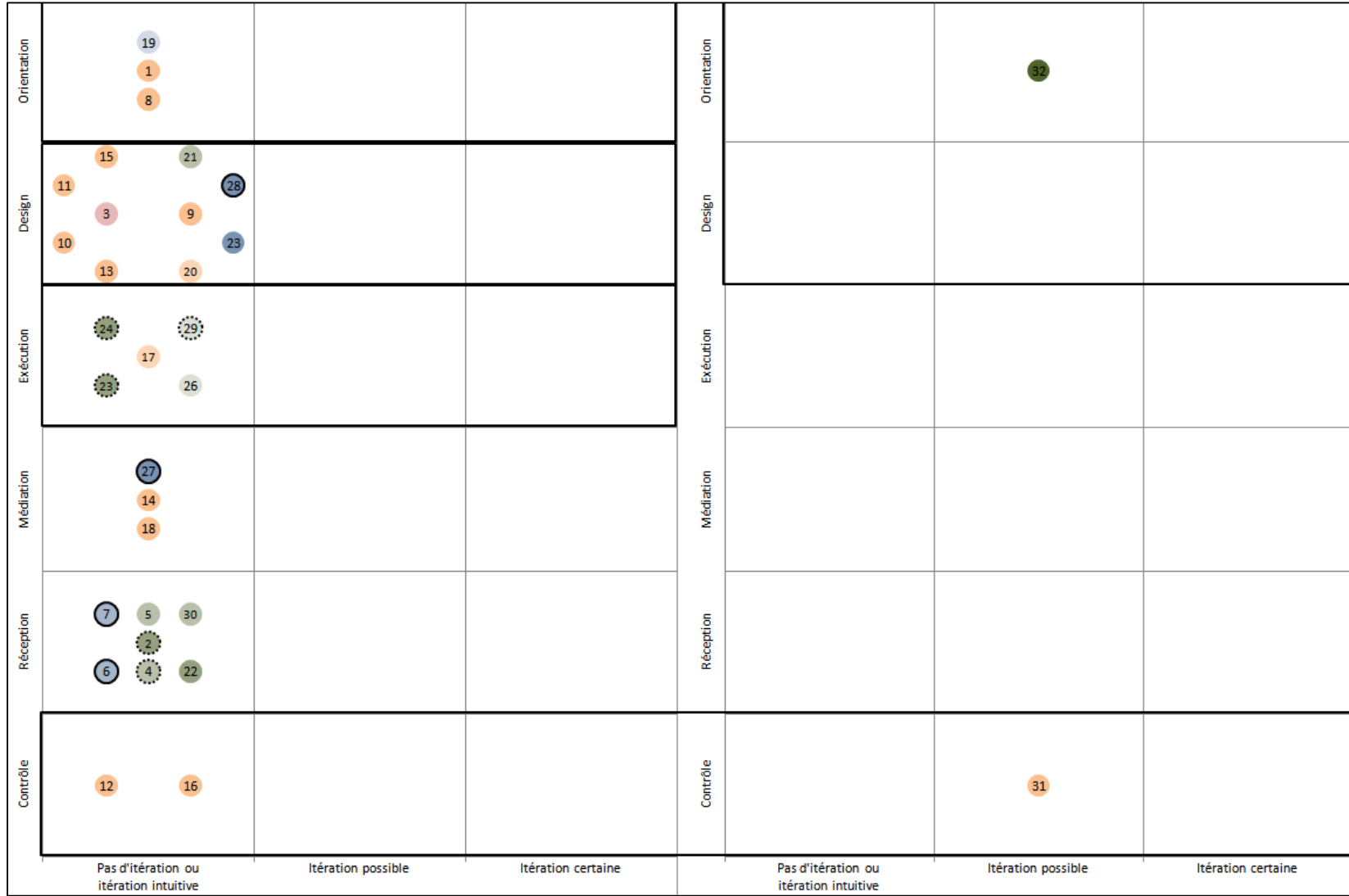
Index de la Figure 12 page 243  
pour les propositions du Panier Culture :

- 1 Réunions plénières
- 2 Groupe Contrats
- 3 Groupe Distribution
- 4 Groupe Communication
- 5 Groupe Coordination - bureau
- 6 Groupe Retour d'expérience
- 7 Distributions
- 8 Cafés 25
- 9 Retour d'expérience
- 10 Atelier co-créatif vert galante
- 11 Clown K - spectateur
- 12 Clown K - Hébergeur
- 13 En voiture Simone
- 14 Sérigraphie avec Appelle moi papa
- 15 Conférence Alban Lécuyer
- 16 Concert Daniel trutet
- 17 Déambulation Badauds Associés
- 18 Lecture collective du livre *Le sable dans les yeux*
- 19 Concert - exposition (photos de contributeurs)
- 20 Proximité entre membres

Index de la Figure 13 page 245  
pour les propositions de la DCI :

- |  |  |
|--|--|
| 1 Temps d'expos (participants)                             | 17 Atelier de pratique théâtrale                                   |
| 2 Temps d'expos (spectateurs)                              | 18 Lever de rideau   |
| 3 Concerts ONPL-Amfifanfare (participants)                 | 19 APPUIS  |
| 4 Concerts ONPL-Amfifanfare campus (spectateurs)           | 20 Où battent les cœurs des campus                                 |
| 5 Concerts ONPL-Amfifanfare Cité des Congrès (spectateurs) | 21 Les Mondes parallèles   |
| 6 Brigades d'intervention poétique                         | 22 Galerie sous roche  |
| 7 Professeur Achille                                       | 23 Club des signes   |
| 8 Accompagnement de projets personnels                     | 24 Balise 47   |
| 9 Poïeo  | 25 Hall vivant hall utile  |
| 10 Poïeo.num   | 26 La fabrique de tee-shirt  |
| 11 Ecriture poétique                                       | 27 Info-com  |
| 12 Univerciné (jury)                                       | 28 Les balises (conception)  |
| 13 Le livre singulier                                      | 29 Le bureau des impressions multiples                             |
| 14 Les coulisses de l'art contemporain                     | 30 Reconstitution  |
| 15 Reverse Graffiti  | 31 Tables rondes ateliers de pratiques                             |
| 16 Lire une œuvre  | 32 Projet tuteuré sur les évolutions possibles de la communication |

Figure 13 : Représentation des propositions de la DCI dans la grille de lecture des grands types de participation



**Figure 14 : Représentation des propositions liées à la résidence Dale Recuerdos XXIII dans la grille de lecture des grands types de participation**

	Grille de lecture des grands types de participation			Grille de lecture des grands types de participation		
	Pas d'itération ou itération intuitive	Itération possible	Itération certaine	Pas d'itération ou itération intuitive	Itération possible	Itération certaine
Contrôle				28	25, 26, 27	
Réception	17, 2, 14, 12, 11, 19, 10, 21					
Médiation	16, 5, 13, 8, 18, 22					
Exécution	9, 20					
Design	6, 1, 4, 15, 3, 7					
Orientation						23, 24

Index de la Figure 14 page 246  
pour les propositions liées à la résidence *Dale Recuerdos XXIII*:

1	Projet autour du témoignage (création)	15	Atelier d'écriture
2	Projet autour du témoignage (diffusion)	16	Visite du maquis de Saffré
3	Dictionnaire intergénérationnel (collégiens)	17	Apéro-dédicace
4	Dictionnaire intergénérationnel (personnes âgées)	18	Rencontre avec Madeleine Lucas
5	Rencontre avec le metteur en scène	19	Jour de fête
6	Recueil de témoignages (conseillers d'enfants)	20	Spectacles à l'auteur (écoliers)
7	Recueil de témoignages (personnes âgées)	21	Spectacles à l'auteur (public)
8	Bords de scène	22	Rencontres d'auteur
9	Représentations (création)	23	POP – Pôle d'Orientation de la Programmation
10	Représentations (diffusion)	24	ROC – Rencontres Ouvertes pour la Culture
11	Exposition	25	Questionnaires recherche (collégiens)
12	Projection	26	Questionnaires recherche
13	Débat suite à la projection	27	Entretiens recherche
14	Théâtre	28	Echanges avec la chargée de développement culturel de la CCRN



Cette nouvelle présentation de la grille d'analyse de la place de la participation des publics au sein des OPPDC apparaît donc comme une synthèse plus immédiate des positionnements identifiés au Chapitre 5. L'apport des indicateurs de rapport offre-demande dans le projet politique et de la forme de la participation, synthétisé dans deux grilles spécifiques que nous ne mobilisons plus ici, pourraient sembler dès lors secondaire pour de futures analyses. Nous suggérons plutôt d'en questionner l'utilisation. Ils nous ont permis ici, dans une démarche de recherche abductive sur les liens entre participation des publics et rapport offre-demande, d'étayer notre réflexion pour aboutir à la proposition d'une grille plus synthétique, qui met en avant l'importance de distinguer participation à la gouvernance et participation à la création. Adaptés (par dédoublement) pour tenir également compte de cette distinction, ils nous semblent susceptibles d'étayer à l'avenir des recherches sur les liens entre les formes de participation et différents profils de publics (lesquelles sont les mieux adaptées à quelles cibles ?) ou encore sur la cohérence entre projet politique et propositions effectives des OPPDC.

Au-delà de leur présentation, l'application même de nos grilles d'analyse aux terrains est à interroger. En effet, il existe une porosité des frontières entre les différentes catégories que nous avons définies<sup>52</sup> qui introduit une part de subjectivité dans les analyses. Nous avons choisi de remédier à cela en présentant régulièrement nos réflexions à des chercheurs extérieurs et en détaillant dans ce document à chaque fois que cela a semblé nécessaire les raisons de nos choix de catégorisation. Une autre possibilité serait une construction collective de la grille, permettant une confrontation des subjectivités dans l'optique qu'elles s'équilibrent mutuellement. Dans un contexte non plus de recherche mais organisationnel, les outils que nous avons construits seraient alors susceptibles de servir de support à une réflexion partagée entre les membres de l'organisation sur les orientations et propositions mises en œuvre.

Outre cette perspective d'utilisation des outils, nos analyses nous amènent à formuler plusieurs recommandations managériales à l'égard des OPPDC et de leurs tutelles qui souhaiteraient développer la participation des publics.

---

<sup>52</sup> Par exemple à partir de quand une création n'est plus cadrée mais guidée ? Autrement dit, à partir de quand s'arrête la phase de design pour laisser place à celle d'exécution ? Ou encore est-il vraiment aisé de distinguer entre expression personnelle et expression libre ? Entre acception mixte et acception descendante ou ascendante ?

## **B. RECOMMANDATIONS MANAGERIALES**

Notre travail nous a permis de mieux comprendre la place de la participation des publics dans les activités des OPPDC, les formes qu'elle prend et les liens qu'elle entretient avec le rapport offre-demande instauré. Nous considérons cependant avec Albert David (1999 : 13) que *« l'étude de ce qui est ne peut guère se faire sans compréhension de ce qui pourrait être : dans l'optique constructiviste, la représentation intelligible des interventions des acteurs au sein des organisations suppose que l'on puisse aussi inventer des possibles. »* Par conséquent, nous nous appuyons sur nos observations pour proposer des recommandations d'orientation de l'action organisationnelle quant à l'intégration de la participation des publics et pour interroger le rôle des tutelles en la matière.

### **a. Leviers de développement de la participation des publics dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle**

Nous avons présenté, à partir des théories de la participation citoyenne et du marketing participatif, la participation des publics à la fois comme une fin en soi et comme un levier possible de construction d'une meilleure adéquation entre offre et demande. Au regard de cela, dans un contexte d'interrogations profondes du secteur culturel et de resserrement des financements, nous considérons le développement de la participation des publics comme un objectif légitime des OPPDC, au même titre que ceux de diffusion et de médiation des œuvres. Dès lors, plusieurs recommandations managériales découlent de nos précédentes analyses.

La première d'entre elle est de considérer la participation des publics sur ses deux versants : participation à la création d'une part, à la gouvernance d'autre part. Autrement dit, une organisation interrogeant ses activités au regard de la participation des publics doit prendre soin de connaître et questionner son positionnement sur le cadran droit de la grille de synthèse que nous avons proposée à la Figure 11 page 242. Une telle démarche, lorsqu'elle conduit à augmenter la participation des publics à la gouvernance de l'organisation modifie à la fois leur rôle et celui des praticiens.

Dans une configuration non participative ou avec uniquement une participation présentielle ou à la création cadrée, ces derniers occupent une posture d'experts et sont seuls décideurs. Leurs

choix construisent une identité de programmation qu'il s'agit de défendre auprès des publics<sup>53</sup>, notamment par des actions de médiation. Dans une optique participative, il s'agira plutôt de s'appuyer sur les interactions avec les publics pour construire une identité partagée, issue des évolutions mutuelles de l'offre et de la demande.

Par conséquent cette identité est appelée à évoluer elle aussi, au moins sur son versant artistique. Dès lors, un risque d'illisibilité à long terme de la programmation apparaît, comme cela a pu être reproché aux maisons de la culture :

*« la logique démocratique de gestion qui prévaut [dans la mise en œuvre de la démocratisation via les maisons de la culture], fort logiquement indissociable du principe de démocratisation, conduit à des systèmes de gestion à base associative, conçus comme des sortes de "parlements culturels" dans lesquels sont représentés des groupes associatifs et syndicaux, les élus locaux, les représentants de l'Etat. Ceci est perçu par les professionnels et les équipes dirigeants des établissements comme un obstacle à l'adoption d'une programmation artistique claire et cohérente. » (Saez, 2001 : 202)*

Une piste de réponse à ce problème serait de défendre une identité avant tout participative, comme semble le faire le Panier Culture, qui centre sa communication d'abord sur son projet politique et renonce de fait à afficher à l'avance une programmation qui est construite par les membres de l'association après leur adhésion : ce n'est pas le produit artistique qui suscite l'acte d'achat mais la façon de le déterminer. L'identité fonctionnelle prend le pas sur l'identité artistique.

Cependant, un tel choix est susceptible de rendre le message transmis plus complexe et plus difficile à s'approprier, comme le montre au Panier Culture le ressenti que, pour défendre l'association auprès des personnes intéressées, un temps de face à face était nécessaire (les cafés 25), les documents écrits ne suffisant pas à permettre aux lecteurs de comprendre tous les tenants et aboutissants du projet. Face à ce risque, notons d'une part que la communication institutionnelle, même dans sa dimension artistique, touche plus les habitués que les débutants (Djakouane, 2005, 2011), dont on peut supposer qu'ils seront plus enclins à accepter cette

---

<sup>53</sup> Ainsi une salariée du Grand T nous a expliqué que *quand les spectateurs n'ont rien compris à un spectacle [elle] le [défend] pied à pied même si [elle] ne [ment] pas en cas « d'accident artistique »* (des créations achetées sur projets qui ne sont *in fine* pas à la hauteur des attentes du théâtre). Cette personne affirme : *« Mon boulot c'est de défendre », « il y a un attachement à la programmation », Il y a des spectacles auxquels on n'adhère pas vraiment mais dont on sait pourquoi ils sont là et qu'on est prêts à défendre bec et ongles et qui sont très bons dans leur catégorie.*

complexité du message, d'autre part que si les mécanismes observés par Ank Michels et Lauren de Graaf (2010) dans l'action publique s'appliquent aux organisations culturelles, le développement de la participation des publics est un potentiel vecteur de conquête de nouveaux participants, par le bouche à oreille plutôt que par la communication institutionnelle.

De plus, construire la communication et l'identité organisationnelles en s'appuyant sur le versant fonctionnel des activités conduit à donner plus de visibilité aux processus participatifs. Cette visibilité rend potentiellement l'organisation plus redevable de leur prise en compte : ses publics sont plus facilement en mesure d'exiger d'elle qu'elle les informe quant à la synthèse qu'elle fait de leurs apports et à la façon dont ils sont pris en compte dans l'évolution de ses activités. Nous supposons ici que rendre la participation des publics et ses résultats visibles permet de consolider un engagement organisationnel à l'itération.

Le passage d'un rôle d'expert décisionnaire à celui d'écoute des interactions avec les publics pour construire une identité partagée questionne également le cœur même du métier des salariés des OPPDC : leur mission principale ne sera plus tant d'identifier les chefs d'œuvres à diffuser, en raison de leur valeur intrinsèque, auprès des publics ; que d'identifier, à partir des interactions avec eux, les œuvres correspondant à leurs attentes ou besoins. La participation ne rend pas ces attentes et besoins plus explicites qu'ils ne le sont dans une configuration non participative<sup>54</sup>. Cependant, elle permet de donner aux praticiens un accès spécifique à des

---

<sup>54</sup> Daniel Dayan explicite le problème que pose l'analyse de la parole des publics : « *L'octroi de la parole présuppose un public réflexif. Or, si réflexif que soit le public, il existe des niveaux - celui des procès cognitifs, par exemple - qui échappent à cette réflexivité. S'en tenir à la parole, c'est s'en tenir à ce que le public veut (ou peut exprimer). En posant la légitimité de la parole des spectateurs, on amène ceux-ci à rendre explicites, dans un discours semi-public, des réactions qui, souvent, ne sont ni discursives ni argumentées ; on les pousse à adopter un rôle, à procéder à une "présentation de soi", marquée selon les cas par la complaisance ou par le défi* » (Dayan, 1992 : 149-150 à propos de la méthodologie d'entretien des études sur la réception)

En écho à cela, Emmanuel Pedler (1994 : 90, note de bas de page n°10) invite à tenir compte des actes sémiologiques ne faisant pas intervenir la parole : « *Nous subsumons sous ce terme générique ["actes sémiologiques"] - employé ici dans le sens de Luis J. PRIETO in Messages et signaux, 1966, qui l'emprunte lui-même à Eric Buysens - toutes les manifestations circonstancielles produites par le spectateur dans son rapport aux œuvres. Les discours noués autour d'une œuvre sont une de ces manifestations ; mais les enquêtes de réception, telles que nous les concevons, s'intéressent principalement - et nous le verrons au cours de cet article - à des actes sémiologiques moins "contrôlés" par le spectateur. On peut citer, par exemple, le temps relatif qu'il passe devant un tableau, les pointages préférentiels qu'il effectue à l'écoute d'un extrait musical, les prélèvements narratifs pertinents au sein d'une séquence filmique. Ainsi, l'on tente modestement de se*

éléments d'information sur les parcours de spectateurs et sur la façon dont est perçue l'offre déjà construite. Dès lors, leur expertise pourra être utile non plus dans une optique de décision isolée mais dans une optique de traduction de ces éléments d'information en caractéristiques artistiques d'œuvres le plus susceptibles de s'inscrire dans le prolongement des ressentis de leurs publics. Cette configuration correspondrait alors à une orientation marché proactive d'anticipation des besoins des publics.

Un point commun aux quatre organisations que nous avons observées est le peu d'outils de connaissance des publics mis en place en leur sein. La perspective d'un rôle de traduction des praticiens entre les ressentis des publics et les œuvres à diffuser rend pourtant cette connaissance d'autant plus fondamentale. Plusieurs éléments semblent à prendre en compte dans sa construction :

- Les différents profils de publics en fonction des indicateurs déjà mobilisés par les sciences sociales (âge, sexe, profession, niveau d'études, familiarité avec les mondes de l'art,...) mais également en fonction de leur propension à participer, de leurs motivations à le faire et des formes de participation auxquelles ils sont le plus sensibles ;
- Les différents parcours individuels au sein de l'offre organisationnelle. L'interrelation offre-demande permise par certaines formes de participation est susceptible d'alimenter une évolution mutuelle. Cependant, l'offre reste en partie indivisible (une seule œuvre finale pour plusieurs récepteurs) et répond à une demande perçue dans son ensemble. Un accompagnement des personnes reste nécessaire pour qu'elles puissent suivre individuellement les évolutions à l'œuvre. Cet accompagnement peut s'appuyer sur une connaissance des différents parcours au sein de l'offre organisationnelle et des étapes qui les construisent en fonction des profils des publics.
- L'effectivité des propositions pensées comme des passerelles. La résidence *Dale Recuerdos XXIII* est pensée par le Grand T comme une façon de construire une nouvelle relation avec les publics et les propositions qui la complètent sont pensées par la CCRN

---

*dédouaner du même coup des commentaires lettrés par trop corrélés avec une maîtrise de la langue dont on sait bien qu'elle est inégalement partagée par une population hétérogène tant par son niveau de diplôme que par son rattachement à un milieu socio-culturel d'origine.* » La participation est dans cet exemple présente et son observation par des représentants de l'offre lui confère un pouvoir d'influence (prise en compte d'une forme spontanée d'expression).

comme une façon de la mettre en valeur. Une connaissance des intentions des personnes concernées (celles ayant accueilli les artistes, celles ayant participé aux propositions complémentaires de la résidence, celles ayant participé à la résidence et celles ayant assisté aux représentations finales) d'assister aux représentations finales ou de s'intéresser aux autres propositions du Grand T et de la CCRN permettrait d'étayer cette logique et de la renforcer ou d'y renoncer en fonction des informations reçues. Le même raisonnement s'applique aux propositions de la DCI pensées comme un accompagnement vers des pratiques autonomes de spectateur et/ou de créateur.

A partir d'une meilleure connaissance de ses publics, chaque organisation sera en mesure de choisir à la fois les mécanismes participatifs et les mécanismes d'accompagnement les plus adaptés. En complément de ces mécanismes, nous avons vu l'importance de la proximité, entre publics au Panier Culture ou entre publics et salariés de l'organisation à la CCRN. Il semble ainsi que proximité et participation s'alimentent mutuellement (c'est parce qu'ils se sentent proches de la chargée de développement culturelle que certains spectateurs lui font part de leurs ressentis ; c'est parce qu'ils ont participé ensemble à plusieurs réunions, distributions et temps artistiques que les membres du Panier Culture se sentent proches les uns des autres). Dès lors une organisation souhaitant développer l'une aura intérêt à soigner également l'autre. Les considérations que nous avons développées dans la partie B du Chapitre 3 mettent en avant l'intérêt que peut avoir dans ce cas l'existence d'une communauté de publics autour de l'organisation.

Pour construire une meilleure connaissance des publics, les informations rendues disponibles par la participation des publics doivent être capitalisées, analysées et synthétisées par l'organisation. Pour cela, une configuration spécifique des systèmes d'information disponibles est nécessaire. Nous entendons ici système d'information au sens large, en incluant à la fois les dispositifs de recueil, de sauvegarde, d'analyse, de synthèse et de restitution des données traitées. Par exemple, si une communauté existe autour de l'organisation, cette dernière devra s'interroger sur la façon de suivre les échanges qui y ont lieu. L'étude de la réception d'une œuvre en particulier demandera également de questionner les dispositifs mis en place : recrutement « d'observateurs » pour recenser les actes sémiologiques évoqués à la Note 54 page 251, déploiement d'un protocole de questionnaires et/ou d'entretiens,... Les éléments spontanés de participation tels que les échanges directs avec les membres de l'organisation lors

de rencontres informelles ou les courriers demandent également un recueil adapté (tel que la possibilité pour les personnels impliqués dans l'échange de l'inscrire dans un outil de centralisation). A la suite du recueil, l'analyse demandera également d'être configurée tant sur les outils mobilisés que sur les personnes qui la mèneront (fera-t-elle à son tour l'objet d'une participation des publics ? Un tiers extérieur sera-t-il sollicité ?), de même que les synthèses et restitutions (quels éléments seront mis en avant ? A qui ces synthèses seront-elles restituées ?). Enfin, la façon dont le système d'information irrigue l'ensemble de l'organisation pour permettre une itération des informations recueillies par leur prise en compte dans la détermination de l'offre à venir est également à considérer. Ces considérations rejoignent celles des auteurs en marketing participatif :

*«As Prahalad and Hamel (1990: 82) suggest, "core competence is communication involvement and a deep commitment to working across organizational boundaries." In addition, they state (p. 82) that core competences are "collective learning in the organization, especially [about] how to coordinate diverse production skills." This cross-functional, interorganizational boundary-spanning also applies to the interorganizational boundaries of vertical marketing systems or networks.» (Vargo et Lusch, 2004 : 5-6)*

*«Becker et Homburg (1999) ont proposé, comme troisième approche [de l'organisation marché], une perspective "systémique". Celle-ci reste très peu employée. L'orientation marché est définie comme l'ensemble "des systèmes de management configurés pour favoriser l'orientation de l'organisation vers ses clients et ses concurrents". Cinq systèmes sont distingués : le système organisationnel, le système d'information, le système de planification, le système de contrôle et le système de gestion des ressources humaines. Chacun de ces systèmes peut participer à l'accroissement du niveau d'orientation marché d'une organisation. Il nous semble ainsi que cet article propose, davantage qu'une nouvelle approche de l'orientation marché, des principes d'implémentation du concept d'orientation marché dans une organisation.» (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : note n°1 p.46)*

Nous voyons ainsi qu'un accroissement de la participation des publics aux activités des OPPDC inscrit dans une perspective d'influence de la demande sur l'offre ou d'interrelation entre les deux ne peut être effectif que si l'organisation adapte son fonctionnement à la prise en compte des retours des publics en structurant en conséquence son système d'information, la représentation du rôle de ses membres et le suivi qu'elle fait de ses publics.

Un marketing à la fois aval et amont semble devoir se mettre en place. Le premier pour la sollicitation, le recueil, l'analyse et la prise en compte des publics en complément de la diffusion d'informations ; le second visant à déplacer les contraintes dans lesquelles s'inscrit l'organisation. Ce point faisant écho à l'exemple de la DCI et aux difficultés qu'elle rencontre à

adapter son offre aux retours de ses publics en raison des horaires d'ouverture de l'université et des décisions du conseil d'administration en matière de tarification. Dans le secteur culturel public, le système de contrainte qui s'applique à l'organisation est notamment déterminé par ses tutelles. Notre travail nous amène donc à leur adresser également des recommandations managériales.

#### **b. Interroger les pratiques des tutelles**

Dans le secteur culturel public les tutelles des organisations en sont le financeur principal et disposent à ce titre d'un pouvoir d'orientation et d'évaluation de leurs activités. Notre travail amène à questionner les modalités d'application de ce pouvoir.

En ce qui concerne l'orientation des missions organisationnelles, une dimension territoriale apparaît dans les préoccupations des tutelles qui peuvent construire leurs choix dans l'optique de garantir la présence des différentes étapes du cycle de production artistique (conservation, formation professionnelle et amateur, création, production-édition, diffusion-commercialisation, médiation (Dupuis, 2008)) pour toutes les disciplines artistiques et avec une diversité des esthétiques. La dimension participative de la diffusion culturelle apparaît comme un autre critère possible de choix stratégiques pour les tutelles qui peuvent alors décider de soigner l'équilibre du territoire en la matière. Cela signifierait de veiller à ce que les populations puissent avoir accès non seulement à une offre culturelle dans toutes les disciplines selon des esthétiques diverses mais aussi selon des modalités de participation diverses, qui correspondent à chacun des cinq grands types identifiés. Une telle intention peut se traduire dans les exigences transmises aux organisations financées, dont toutes ou certaines auraient à charge de garantir l'existence des modalités de participation ciblées.

En complément des exigences que les tutelles peuvent adresser aux organisations qu'elles financent, la participation des publics interroge les critères d'évaluation des activités de ces dernières et leur inscription au sein des politiques des tutelles, dans une perspective d'identification des pratiques à soutenir et de celles auxquelles il pourrait être plus judicieux de renoncer :

*« Enfin, le dernier rôle qui incombe, en vertu des droits culturels, aux politiques est celui d'évaluer leurs politiques, afin de réorienter les actions qui mènent à des impasses ou des*



*incohérences ou de redonner du souffle à d'autres actions qui participent directement à la réalisation du droit de participer à la vie culturelle. » (Romainville, 2013a : 54)*

La mise en place de la Loi Organique relative aux Lois de Finance (LOLF) a en partie standardisé les pratiques en matière d'évaluation. Les indicateurs de performance qu'elle retient sont présentés en Annexe 9 page 298. Quatre d'entre eux concernent directement les publics et peuvent être recueillis au sein même des OPPDC<sup>55</sup> : « accessibilité des collections au public », « fréquentation des institutions patrimoniales et architecturales », « taux de satisfaction des publics des institutions et des sites patrimoniaux » pour le programme « patrimoine » ; « fréquentation des lieux subventionnés » pour le programme « création ». En pratique, ces indicateurs reflètent les temps d'ouverture des lieux aux publics (rapportés aux horaires d'ouverture de l'établissement), les coûts de ces ouvertures, la part des fonds documentaires accessible en ligne, la fréquentation payante ou totale des lieux, la part des jeunes par âge ou statut dans la fréquentation payante (moins de 18 ans, 18-25 ans résidents de l'Union Européenne, scolaires), la part de visiteurs ayant déclaré par enquête que la visite dépassait leurs attentes, le score de recommandation sur l'échelle développée par Frederick Reichheld (2003). Si la participation des publics est recherchée, car considérée comme une fin en soi ou comme un outil de construction d'une meilleure adéquation entre offre et demande, il serait judicieux d'inclure dans les critères d'évaluation des indicateurs de cette participation et de ses résultats. Ces indicateurs seraient à définir entre les tutelles et les OPPDC. Des suggestions possibles sont la part des publics (pris dans leur ensemble ou déclinés selon des publics cibles) ayant participé à une enquête de consultation, à des temps d'échanges autour des œuvres, à des temps d'échanges autour du projet organisationnel et/ou à des œuvres co-crées ; la part des publics considérant que les propositions organisationnelles s'adaptent aux profils des publics (information qui peut être recueillie selon les mêmes modalités que le taux de satisfaction ou le score de recommandation). Une autre possibilité serait de mesurer la place de la participation des publics dans les propositions des OPPDC, dans une optique proche de celle de l'indicateur « place de la création dans la programmation des structures de production subventionnées » dont l'unité est le nombre de fauteuils mis en vente pour les propositions ciblées par rapport au nombre total de fauteuils mis en vente.

---

<sup>55</sup> Un cinquième concerne directement les publics : la part des enfants et adolescents ayant bénéficié d'une action d'éducation artistique et culturelle. Il ne se construit cependant pas au sein des OPPDC et n'est donc pas exigible comme une mesure d'évaluation dans le cadre d'une convention avec la tutelle.

## **CONCLUSIONS DU CHAPITRE 6**

Notre travail est le fruit d'une démarche abductive. En conséquence, nos premiers résultats sont avant tout des hypothèses dont il conviendra par la suite de tester la validité. Pour autant, en faisant de la participation des publics un objet d'analyse, cette recherche montre aussi qu'elle est un enjeu managérial des OPPDC et que mieux en comprendre les conditions de développement ouvre plusieurs perspectives de recherche.

### **a. La participation des publics comme enjeu managérial qui questionne l'ensemble de l'organisation**

Nos observations nous ont amenée à conclure que la participation des publics est mise en œuvre sous différentes modalités au sein des organisations que nous avons étudiées. Elles nous ont aussi permis, en cohérence avec le cadre théorique sur lequel elles s'appuient, d'identifier plusieurs pistes pour la déployer plus avant : affirmation d'une identité organisationnelle fonctionnelle plutôt qu'artistique, adoption par les praticiens d'une posture de traduction plutôt que d'expertise, développement d'une nouvelle connaissance des publics et des systèmes d'information permettant à la fois de la construire et de la diffuser à toute l'organisation. Ces éléments concernent l'ensemble de l'organisation, pas seulement une partie de la programmation ou les services au contact du public qui assument les missions de marketing : mettre en œuvre une participation des publics dans une logique d'interrelation de l'offre et de la demande nécessite une adaptation de l'ensemble des pratiques et dispositifs organisationnels. Par son ampleur, cette adaptation interroge aussi la culture organisationnelle et notamment les doctrines politiques sur lesquelles elle se fonde. Une question se pose alors quant à la chronologie des changements : est-ce que les premières propositions participatives induisent une évolution des pratiques et par suite de la culture organisationnelles, ou est-ce qu'un changement de culture conditionne la possibilité d'adaptation des pratiques qui permettraient un développement plus poussé des propositions participatives ?

Cette question n'est pas propre au champ culturel et a été traitée en ce qui concerne l'orientation client :

*« Homburg et Pflessner (2000) se sont intéressés à la relation entre culture et comportements organisationnels. S'appuyant sur la définition de Deshpandé et Webster (1989) selon laquelle*

*la culture d'une organisation est une "structure de valeurs partagées et de croyances qui aide les individus à comprendre le fonctionnement de l'organisation et leur fournit ainsi des normes comportementales", ils ont proposé un cadre intégrateur de l'orientation marché dans lequel la culture d'orientation marché est antécédente des comportements relevant de l'orientation marché, dont ils sont les manifestations. » (Gotteland, Haon et Gauthier, 2007 : 49)*

Ainsi en matière d'orientation marché, la culture apparaît comme un déterminant des pratiques organisationnelles. Un travail similaire pourrait être mené pour mieux comprendre les perspectives de déploiement de la participation des publics dans les OPPDC, et avec elles le mouvement de questionnement que connaît actuellement le secteur culturel (ce mouvement traduit-il une évolution des cultures organisationnelles à l'œuvre ou plutôt une dissonance entre ces cultures et des pratiques induites par les évolutions de l'environnement ?).

Nous identifions ici une perspective de recherche dans le prolongement de notre travail. Elle s'ajoute à celles que nous avons déjà mentionnées au fil de notre raisonnement et que nous proposons maintenant de synthétiser.

#### **b. Des perspectives de recherche en lien avec plusieurs champs académiques**

La première perspective de recherche que nous avons mentionnée est le test des hypothèses que nous avons formulées. Pour le réaliser, un travail sera à mener pour construire un indicateur du rapport offre-demande indépendant des types de participation des publics et directement lié aux pratiques organisationnelles plutôt qu'aux seules intentions affirmées dans les projets politiques.

D'autres indicateurs peuvent également faire l'objet de recherches futures pour permettre d'inclure la dimension participative des organisations dans leur évaluation, notamment par les tutelles. Cette préoccupation rejoint le champ théorique de l'évaluation des politiques culturelles.

De plus, ce travail s'est avant tout centré sur les pratiques participatives telles que proposées par les organisations. La nécessité d'une connaissance des publics a été mise en avant dans une perspective d'adaptation de l'offre. Elle constitue également un enjeu de recherche lié à la compréhension des comportements des publics que ce soit en ce qui concerne le choix de leurs pratiques ou encore leur engagement dans une relation durable avec les organisations culturelles.

Une dimension numérique des comportements sera à prendre en compte dans cette démarche. Nous avons vu en introduction que la diffusion des technologies de l'information et de la communication est un facteur de développement des possibilités en matière de participation des publics, et au Chapitre 3 qu'elles peuvent être un support utile des communautés susceptibles de se former autour d'une organisation. Or nos observations de terrain ne nous ont pas permis d'étayer ces affirmations : aucune des organisations avec lesquelles nous avons collaboré ne développait à ce moment un usage spécifique des technologies numériques. Il s'agit donc d'un élément également à questionner dans de futures recherches.

Notons cependant que depuis notre départ, la DCI a mis en place un blog participatif à destination de ses publics, et que les outils de communication, en particulier en ligne, apparaissent dans la première version (encore à valider) du prochain projet culturel de territoire de la CCRN, en convention avec le conseil général de Loire Atlantique. Il s'agit là d'une autre limite de notre travail que de nouvelles recherches pourraient compenser : la construction d'une vision dynamique des OPPDC en matière de participation des publics, là où nos observations se limitent à un instant donné.

Enfin, nous avons vu en conclusion du Chapitre 4 que nos terrains proposent avant tout une offre de sorties, dont la consommation est collective. Une extension de ce travail serait donc à mener auprès des autres types d'OPPDC, proposant des offres patrimoniales (musées, bibliothèques). Une autre perspective serait d'élargir nos observations au secteur privé et aux industries culturelles.

\*\*\*

Avoir identifié des types de participation des publics à l'œuvre dans les OPPDC nous permet ainsi de formuler des recommandations managériales à l'adresse de ces organisations et de la tutelle pour mener plus avant leur développement dans un contexte de questionnement du secteur culturel à l'heure où les politiques de démocratisation culturelle semblent avoir atteint leurs limites : construire une nouvelle connaissance des publics, adapter les systèmes d'information, redéfinir les rôles des professionnels, questionner les critères de détermination et d'évaluation des politiques culturelles. Cela nous permet également d'ouvrir des perspectives de recherche vers les champs théoriques de l'évaluation et de l'étude des publics, et d'identifier

ainsi les prolongements possibles à ce travail pour accompagner et comprendre les évolutions en cours.

## CONCLUSION

A partir d'une analyse des acquis des sciences sociales en matière de réception des œuvres, des doctrines de politique culturelle et des conclusions des théories de la participation citoyenne et du marketing participatif, nous avons construit des grilles d'analyse des projets politiques et activités des OPPDC nous permettant de confronter les éléments théoriques identifiés à nos observations empiriques. Cela nous permet, à l'issue d'une démarche de recherche abductive, de proposer six hypothèses en réponse à notre problématique *Quel lien peut-on établir entre le rapport offre-demande au sein des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle (OPPDC) et l'intégration de la participation des publics à leurs activités ?*:

- Une participation exclusivement présentielle des publics alimente une offre absolument autonome,
- Une participation par la création cadrée permet de construire une offre autonome éventuellement à l'écoute de la demande,
- Une participation à la création guidée alimente une interrelation créative entre offre et demande qui évoluent ensemble,
- Une participation à la création libre conduit à une forme de fusion entre offre et demande,
- Une participation à la gouvernance amont alimente une interrelation discursive avec une prépondérance éventuelle de l'offre ou de la demande en fonction des modalités de décision,
- Une participation à la gouvernance aval alimente une interrelation discursive avec une prépondérance de l'offre.

Ces hypothèses et la typologie de la participation des publics qui les structure constituent l'apport théorique principal de ce travail. D'autres apports théoriques sont liés aux différents champs d'analyse mobilisés. En matière d'études de la réception par les sciences sociales, notre travail permet d'affirmer la nécessité de prendre en compte de nouveaux critères de description des individus liés à leurs pratiques participatives, qui constituent une nouvelle dimension de la diversité des publics. En ce qui concerne les doctrines de politique culturelle, notre travail incite à considérer la participation des publics comme un nouvel enjeu de l'action culturelle, en complément de ceux de diffusion et de médiation. Il étaye également l'affirmation selon laquelle

les différentes doctrines doivent être considérées dans leur ensemble pour tenir compte de leur complémentarité et des possibilités de les mettre en œuvre simultanément.

Méthodologiquement, notre travail nous a conduite à développer des grilles d'analyse spécifiques des activités des OPPDC pour mettre en exergue les formes et places que la participation des publics y prend ainsi que le rapport offre-demande porté par leurs projets politiques. A partir de nos analyses, nous avons abouti à la proposition d'une grille unique permettant de visualiser pour chaque OPPDC l'ampleur que prend chaque grand type de participation dans les propositions qu'elle adresse à ses publics.

L'identification d'enjeux organisationnels et de politiques publiques vient compléter ces apports théoriques et méthodologiques.

Le premier des enjeux organisationnels concerne le rôle des praticiens, amenés dans une optique participative à renoncer à une posture d'expert au profit d'une posture de traduction des informations recueillies sur les publics en des caractéristiques artistiques d'œuvres à inclure dans la programmation. Cette démarche rendant l'identité artistique de l'organisation évolutive, celle-ci peut choisir de mettre plutôt en avant une identité fonctionnelle participative plus stable. Ce rôle de traduction se construit sur la base d'une connaissance précise des publics, issue notamment de leur participation. L'exploitation de cette connaissance demande des systèmes d'information adéquats qui permettent de collecter, centraliser, analyser, synthétiser puis diffuser (tant au sein de l'organisation qu'en direction de son environnement) les informations accessibles. Il s'agit là d'un deuxième enjeu organisationnel identifié dans cette thèse. Il est lié au troisième d'entre eux : la forme de la connaissance des publics, qui, comme préconisé pour les études en sciences sociales, est appelée à intégrer une considération de leurs pratiques participatives : propension à participer et selon quelles formes, motivations à le faire, compétences disponibles ou à acquérir pour cela.

En termes de politiques publiques, notre travail invite les tutelles des OPPDC à interroger leurs critères de construction et d'évaluation des paysages culturels territoriaux, pour tenir compte de la diversité des formes de participation.

Ces différentes recommandations permettent de mesurer l'inscription de la participation des publics au cœur des OPPDC, ce qui en fait un enjeu managérial important, et lié aux dynamiques plus larges du secteur culturel, ce qui accroît la nécessité de mieux en saisir les tenants et aboutissants.

Pour cela, plusieurs perspectives de recherche sont envisageables, notamment en compensation des limites de notre travail, que nous avons mentionnées au fil de notre propos :

- Étendre nos observations, limitées à un faible nombre de terrains, à un plus grand nombre d'OPPDC pour tester nos hypothèses ;
- Les étendre également à de nouveaux types d'OPPDC, celles présentées ici étant liées à des organisations dont les propositions appellent surtout des temps collectifs de réception. Nous pensons particulièrement à des organisations patrimoniales (musées, bibliothèques, archives, monuments). Une possibilité est également d'étendre nos observations à des étapes antérieures de la filière artistique (maisons d'édition, boîtes de production, collectifs et troupes d'artistes) pour mesurer la façon dont la participation des publics s'y diffuse éventuellement. Des liens pourraient alors s'établir avec les travaux de chercheurs qui étudient la participation des publics en amont de la diffusion, par exemple dans des configurations de *crowdsourcing* ou de financement participatif ;
- Développer l'outillage méthodologique d'observation, notamment d'une part pour être en mesure d'appréhender le rapport offre-demande effectif indépendamment de la participation des publics ; d'autre part pour trouver des façons de réduire la part de subjectivité à laquelle nos analyses n'échappent pas ;
- Construire de nouvelles observations, longitudinales, qui tiennent compte des évolutions à plus long terme des OPPDC ;
- Cibler particulièrement les usages possibles des technologies numériques par les OPPDC en lien avec la participation des publics, nos terrains ayant présenté, au moment de nos observations, des pratiques particulièrement peu développées en la matière ;
- Développer une nouvelle connaissance des publics fondée sur la dimension participative de leurs pratiques. Dans le but par exemple d'étudier le rôle de la participation des publics dans la construction d'un sentiment d'engagement et d'une relation de fidélité avec les OPPDC ;
- Poursuivre le questionnement des modalités d'évaluation de l'action culturelle que nous avons présenté précédemment.

Plus largement, les prolongements possibles de ce travail seraient susceptibles d'alimenter les réflexions générales sur la participation des individus aux dynamiques collectives, et de



s'inscrire ainsi dans les préoccupations contemporaines de construction d'une action publique plus légitime car plus démocratique.

## ANNEXES

### TABLE DES ANNEXES

1 - Le modèle AIP – Accès, interaction et participation de Nico Carpentier .....	267
2 - Le projet artistique et culturel du Grand T .....	271
3 - Plaquette de présentation des activités autour de la résidence <i>Dale Recuerdos XXIII</i> .....	275
4 - Plaquette de présentation du projet politique de l'université de Nantes.....	277
5 - Verbatims recueillis auprès des collégiens ayant participé à des propositions complémentaires à la résidence <i>Dale Recuerdos XXIII</i> .....	291
6 - Indicateurs de performance de la mission Culture au sein de la LOLF .....	298



## ANNEXE 1 - LE MODELE AIP – ACCES, INTERACTION ET PARTICIPATION DE NICO CARPENTIER

Reproduit de Carpentier (2012 : 173)

<b>Access (presence)</b>				
	<b>Technology</b>	<b>Content</b>	<b>People</b>	<b>Organizations</b>
<b>Production</b>	Presence of (proto-) machines to produce and distribute content	Presence of previously produced content (e.g., archives)	Presence of people to co-create	Presence of organizational structures and facilities to produce and distribute content
<b>Reception</b>	Presence of (proto-) machines to receive relevant content	Presence of (relevant) content	Presence (of sites) of joint media consumption	Presence of organizational structures to provide feedback to
<b>Interaction (socio-communicative relationships)</b>				
	<b>Technology</b>	<b>Content</b>	<b>People</b>	<b>Organizations</b>
<b>Production</b>	Using(proto-machines to produce content	Producing content	Co-producing content as group or community	Co-producing content in an organizational context
<b>Reception</b>	Using (proto-) machines to receive content	Selecting and interpreting content	Consuming media together as group or community	Discussing content in an organizational context (feedback)
<b>Participation (co-deciding)</b>				
	<b>Technology</b>	<b>Content</b>	<b>People</b>	<b>Organizations</b>
<b>Production (and reception)</b>	Co-deciding on/with technology	Co-deciding on/with content	Co-deciding on/with people	Co-deciding on/with organizational policy

Figure 1. Access, interaction and participation – The AIP model.



**ANNEXE 2 - TEMPS DE PRESENCE ET D'INTERACTIONS FORMELLES SUR CHAQUE TERRAIN****Pour le Panier Culture**

A l'exception des temps de réception d'œuvres (voir Annexe 6 page 281)

D'octobre 2011 à mars 2013 (18 mois) : 11 réunions plénières et une à deux réunions mensuelles du groupe en charge de la coordination puis du bureau et cinq réunions du groupe de retour d'expérience.

Date	Contexte
24 février 2011	Première réunion avec le groupe de travail à l'origine du Panier Culture
18 avril 2011	Réunion de formalisation du projet
20 septembre 2011	Réunion publique de lancement
17 décembre 2011	Temps de présentation du projet lors d'un marché de Noël
26 avril 2012	Première distribution
26 septembre 2012	Deuxième distribution
9 octobre 2012	Réunion d'un groupe d'appui avec des représentants de Nantes Métropole (subventionneurs) et des acteurs culturels locaux
4 décembre 2012	Troisième distribution
18 décembre 2012	Atelier de co-construction de la communication du Panier Culture
25 janvier 2013 30 janvier 2013 16 février	Entretien semi-directif de trois membres de l'association, dans le cadre du groupe de retour d'expérience (14 entretiens menés en tout par les cinq membres du groupe)
6 avril 2013	Quatrième distribution – dernier contact en tant que membre
5 avril 2014	Restitution de la recherche lors d'une réunion plénière

**Pour la DCI**

4 janvier 2012	Rencontre entre le directeur de la DCI et la productrice d'une résidence d'artistes
29 février 2012	Temps de rencontre entre des artistes en résidence et les publics
5, 6 et 7 mars 2012	Participation à un atelier d'écriture poétique en lien avec une résidence d'artistes
8 mars 2012 3 avril 2012	Tables rondes autour des ateliers de pratiques (menées par un salarié de la DCI)
5 avril 2012	Temps de restitution finale d'une résidence d'artiste
15 et 16 avril 2012	Tables rondes autour des ateliers de pratiques (menées par un salarié de la DCI)
27 mars 2013	Rencontre entre le directeur de la DCI et l'artiste amenée à mettre en place la résidence Art vivant art utile
8 et 9 avril 2013	Tables rondes autour des ateliers de pratiques (menées une étudiante dans le cadre d'un mémoire de M2)
17 octobre 2013	Entretien avec Danielle Pailler
17 octobre 2013	Entretien avec les deux employés de la DCI (simultanément)
6 décembre 2013	Entretien avec le directeur de la DCI

## Pour la résidence *Dale Recuerdos XXIII*

### Entretiens semi-directifs

#### Personnel du Grand T

30 août 2012	Directeur du pôle production, spectacles et projets de territoires
5 septembre 2012	Directrice
17 septembre 2012	Directrice du pôle public et médiation
18 septembre 2012	Chargé de relations publiques (comités d'entreprises et associations)
21 septembre 2012	Directrice du pôle image et communication
27 septembre 2012	Directrice Chargée de communication

#### Personnel de la CCRN

23 février 2012	Chargée de développement culturel de la CCRN
-----------------	--

#### Elus et personnels du conseil général de Loire Atlantique

7 septembre 2012	Chargé des politiques culturelles territoriales du conseil général de Loire-Atlantique
23 octobre 2012	Chargée du théâtre et de la lecture, et chargée de l'éducation artistique et culturelle du conseil général de Loire Atlantique
25 octobre 2012	Chargé de projet jeunesse et éducation populaire au conseil général de Loire Atlantique
14 juin 2013	Conseiller général du canton de Nozay

### Temps d'observation

9 novembre 2011	Première rencontre entre le metteur en scène de <i>Dale Recuerdos XXIII</i> et les membres de la CCRN
15 novembre 2011	Réunion du Réseau d'Information des Programmateurs de Loire Atlantique
15 mars 2012	Réunion de rencontre entre des membres du RIPLA et un artiste en résidence pour des projets culturels de territoire
21 mars 2012	Première visite du metteur en scène de <i>Dale Recuerdos XXIII</i> à la CCRN
17 avril 2012	Réunion de discussion du projet culturel d'une autre communauté de communes que la CCRN
9 octobre 2012	Réunion de bilan d'une résidence d'artiste liée à un projet culturel de territoire ailleurs qu'à la CCRN
4 et 11 avril 2013	Rencontres entre le metteur en scène de <i>Dale Recuerdos XXIII</i> et des collégiens
Du 4 au 11 avril 2013	5 répétitions des représentations de <i>Dale Recuerdos XXIII</i>
26 septembre 2013	Conversation téléphonique avec la Directrice du Grand T : restitution des grandes lignes de nos réflexions pour savoir si elle souhaitait l'anonymisation du terrain

### Sollicitations refusées ou restées sans réponse

Secrétaire générale du Grand T

Administrateur du Grand T

Chargé de relations publiques (amateurs) du Grand T

Vice-Présidente déléguée à la culture et au patrimoine du conseil général de Loire Atlantique (renvoi vers le chargé de projet jeunesse et éducation populaire)

Observation non participante d'une réunion inter-services au conseil général sur l'évaluation de clôture des projets culturels de territoire

### **ANNEXE 3 - LE PROJET ARTISTIQUE ET CULTUREL DU GRAND T**

Disponible à l'adresse :

<http://www.legrandt.fr/articles/le-projet-artistique-et-culturel>

(consulté le 8 juillet 2014)

#### **Le grand théâtre du monde**

##### **Un projet artistique et culturel pour Le Grand T, théâtre de Loire-Atlantique**

*Catherine Blondeau, septembre 2011*

*« Agis dans ton lieu, pense avec le monde »*

*Édouard Glissant*

L'histoire du Grand T est celle d'un établissement en mouvement. De la création de la MCLA (Maison de la Culture de la Loire-Atlantique) à la naissance du Grand T, ce théâtre a changé et son public avec lui. Aujourd'hui, grâce au travail accompli par mes prédécesseurs, il fait partie du réseau national des scènes conventionnées théâtre, et il est reconnu par tous ses partenaires comme une scène de référence pour le théâtre dans l'ouest de la France (offre théâtrale de grande qualité, importance de la fréquentation et ambitieuse politique de formation des publics).

Proposer aujourd'hui un projet artistique et culturel pour Le Grand T, c'est donc s'inscrire dans cette histoire en mouvement et engager l'équipe, les administrateurs de l'association et tous les partenaires vers une nouvelle étape de son histoire.

Cette nouvelle étape s'ouvre dans un contexte difficile : processus de mondialisation assorti de crises économiques et financières successives, redéfinition des contours et des compétences des collectivités territoriales, nécessité plus forte de légitimer la dépense publique, emprise des industries culturelles de masse sur l'économie du secteur et forte concurrence dans l'offre artistique, changement des pratiques de spectateurs à l'ère du numérique. Dans le même temps, l'esthétique théâtrale s'est fortement renouvelée, et l'offre théâtrale s'est diversifiée.

Il s'agit, dans ce contexte « critique », d'affirmer la nécessité d'une présence forte du Grand T dans le paysage régional. C'est pourquoi je propose d'articuler mon projet artistique et culturel pour Le Grand T, que j'ai intitulé le « Grand théâtre du monde », autour de trois ambitions pour



les trois prochaines années. J'évoquerai ensuite les conditions du succès et les nécessaires adaptations de l'outil « Grand T » au nouveau projet.

***Affirmer la position de « pôle théâtre de référence » du Grand T à l'échelle de la Métropole, du Département et de la Région et le faire apparaître dans le paysage national et international***

Dans la programmation, la dominante théâtre de l'activité du Grand T est affirmée, avec une ouverture à toutes les formes actuelles de la création dramatique (répertoire et texte contemporain, mais aussi théâtre non textuel et nouvelles esthétiques populaires). Les plateaux du Grand T s'ouvrent à la création internationale en langue étrangère, notamment dans le cycle «théâtre des humanités» conçu en partenariat avec le TU-Nantes. La danse reste présente avec l'accueil de plusieurs spectacles de référence par saison. Concerts, rencontres littéraires, manifestations autour du cinéma sont présentés occasionnellement dans le cadre de partenariats.

Une forte présence artistique des quatre compagnies associées (Wajdi Mouawad, Aurélien Bory, Patrick Pineau, Opéra Pagai), irrigue les plateaux du Grand T, ceux des salles partenaires, ainsi que toutes ses activités de formation des publics et des professionnels.

Une part plus importante des ressources du Grand T (finances et compétences administratives et techniques) est consacrée à la coproduction de spectacles, ceux des artistes associés mais aussi ceux des artistes régionaux. Cette activité permet au Grand T de s'inscrire visiblement dans le réseau européen des théâtres coproducteurs de spectacles et d'accompagner les compagnies régionales. En conséquence, une part un peu moins importante des ressources du Grand T est consacrée à l'achat de spectacles en diffusion. Une baisse de 10% de la jauge totale offerte à la vente est prévisible sans que les équilibres financiers de l'établissement soient remis en cause.

Le Grand T est force de proposition pour les projets théâtre sur son territoire. Il travaille en réseau avec de nombreux partenaires, à l'échelle de la Métropole, du Département et de la Région, soit en position de pilote, soit en position de partenaires de projets initiés par d'autres. Au-delà de son important réseau départemental (RIPLA), il entretient des relations privilégiées avec les scènes nationales et conventionnées de la région Pays de la Loire, le CDN d'Angers et Angers-Nantes Opéra.

***Renforcer l'activité de proximité du Grand T, en collaboration avec les partenaires du Département, en développant la production de projets de territoire innovants à l'échelle de la Loire-Atlantique***

La politique de tournée de spectacles théâtraux reste la base du réseau départemental de programmateur (RIPLA), qui est aussi un espace d'échanges, de réflexion et de formation. Mais les modalités de collaboration entre les théâtres du réseau, Le Grand T, et les communautés de communes se diversifient :

- Par la coréalisation de résidences d'artistes en création, qui permettent une présence artistique prolongée et offrent la possibilité d'élaborer des projets plus ambitieux de formation du public,
- Par la coréalisation de projets qui nécessitent une implication des habitants aux côtés des artistes en résidence, et permettent de toucher autrement un public non initié,
- Par l'invention conjointe de manifestations ponctuelles qui s'inspirent du potentiel d'un territoire et le mettent en valeur,

Certains des projets évoqués ici peuvent s'inscrire dans la dynamique des Projets Culturels de Territoire mis en place par les Communautés de communes avec le soutien du Département de la Loire-Atlantique.

***Dessiner une politique des publics qui conjugue attractivité, formation des individus et fabrique du lien social***

Le premier niveau d'une politique des publics consiste à garantir aux habitants une offre théâtrale de haut niveau qui participe de l'attractivité de ce territoire (voir près de chez soi les grands spectacles de référence dès leur création, permettre des sorties familiales, satisfaire les connaisseurs et les curieux). Cette politique de l'offre génère une importante fréquentation et d'importantes recettes en billetterie (abonnements).

Mais un théâtre public doit aussi sans cesse renouveler, diversifier et former son public, afin que ses activités, financées par la collectivité, bénéficient au plus grand nombre (redistribution). Plusieurs stratégies peuvent être mises en place pour atteindre ce difficile objectif :

- Imaginer dans la programmation des rendez-vous construits d'une manière originale qui touchent un public dont les pratiques ne passent pas forcément par l'abonnement.

- Veiller à ce que la programmation fasse leur place à des artistes issus de la diversité culturelle française, pour favoriser la fréquentation du théâtre par un public plus divers
- Poursuivre et renouveler (avec l'Éducation nationale et les partenaires institutionnels) l'ambitieuse École du spectateur mise en place par Le Grand T depuis 10 ans, afin de former les spectateurs de demain.
- S'assurer de la transmission des savoir-faire en éducation artistique et culturelle dans le réseau départemental (subsidiarité) et de la formation de la relève des formateurs de référence
- Poursuivre et renouveler les activités de formation et d'accompagnement des praticiens amateurs, notamment en les intégrant aux démarches d'implication des habitants et de résidence d'artistes
- Au-delà de la formation des animateurs sociaux-culturels, développer de nouveaux projets avec des partenaires du secteur social afin de faire découvrir le théâtre à des publics qui en sont très éloignés
- Rendre matériellement accessible les spectacles aux handicapés, aux sourds, aux aveugles, et développer une politique incitative en direction de ces spectateurs

Le Grand T, comme Pôle théâtre, assume aussi des missions de formation des professionnels (enseignants, professionnels du spectacle, comédiens, stagiaires).

Il est représenté dans divers groupes de réflexion professionnelle à l'échelle nationale (sur la médiation, sur les projets de territoire).

\*\*\*

Le « Grand théâtre du monde » propose donc de renouveler l'image du Grand T, d'un part en accentuant sa position de référence dans le domaine de la création théâtrale, d'autre part en diversifiant son activité et donc son public. Il s'agit à la fois de positionner Le Grand T comme un établissement clé pour l'attractivité du territoire, mais aussi comme un opérateur du service public de la culture, un lieu culturel de proximité ouvert sur le monde, exigeant et populaire à la fois, remplissant ses missions dans le respect des grands référentiels internationaux qui régissent désormais les politiques publiques : Traité de l'Union (1991), Convention sur la diversité culturelle (UNESCO 2005) et Agenda 21 pour le Développement durable et le vivre-ensemble (1992).

## ANNEXE 4 - PLAQUETTE DE PRESENTATION DES ACTIVITES AUTOUR DE LA RESIDENCE *DALE RECUERDOS XXIII*

### Spectacle «*Dale Recuerdos XXIII*»

Conception et mise en scène : Didier Ruiz

« L'idée est de faire remonter des bribes de vie à la lumière, comme avec ces tapisseries anciennes que l'on redécouvre en grattant le vernis qui les a recouvertes au fil du temps ».

Après Béziers, Avignon, Santiago du Chili, Moscou, Saint-Ouen..., Didier Ruiz crée la 23<sup>ème</sup> version de ce projet de théâtre participatif sur le territoire de Nozay. L'occasion de convoquer l'histoire à travers une série de portraits qui nous font sentir étrangement proches des hommes et des femmes qui se confient à nous.

Vendredi 12 et samedi 13 avril à 20h30

Dimanche 14 avril à 15h

La Grigonnais - Salle du Mil'Lieu

À partir de 12 ans

Plein tarif : 11€ / Tarif tribu : 9€ / Tarif réduit : 7€



Didier Ruiz

Plus d'infos sur [www.spectacles-pierrebleue.info](http://www.spectacles-pierrebleue.info)

Renseignement et réservation :

Office de Tourisme de la Région de Nozay

02 40 79 31 64 ou [accueil@tourisme-nozay.fr](mailto:accueil@tourisme-nozay.fr)

Cofinancement Le Grand T - Scène conventionnée Loire-Atlantique et la Communauté de Communes de la Région de Nozay dans le cadre du Projet Culturel de Territoire élaboré avec le Conseil général de Loire-Atlantique, avec le soutien de la DRAC. Opération sollicitant le Fonds Européen Agricole pour le Développement Rural du programme LEADER du Pays de Châteaubriant.



## Résidence d'artiste

sur la Communauté de Communes de la Région de Nozay



Didier RUIZ, Dale Recuerdos XXIII

*Je pense à vous*

Février - avril 2013

Théâtre - Mémoire - Actions culturelles



Cette année, le Pôle d'Orientation et de Programmation IPO.PI de la Communauté de Communes de la Région de Nozay accueille Didier Ruiz, metteur en scène de la compagnie des Hommes, pour une résidence de territoire autour du thème de la mémoire. Durant plusieurs semaines, il ira à la rencontre d'une dizaine de personnes âgées pour écouter et récolter leurs récits. Il les invitera à être acteurs de leur propre histoire, dans un spectacle qu'il écrira à partir de leurs souvenirs...

Autour de ce projet, des liens vont se tisser avec différents publics et partenaires. Cette résidence sera également l'occasion de proposer des animations : pièce de théâtre, exposition de photos, rencontres publiques, interviews...

**Thierry Roger,**

*Vice-Président de la CCRN, en charge de la Culture*

## Actions culturelles : à la rencontre des publics

**Un projet autour du témoignage...** Les élèves de 3<sup>ème</sup> A du Collège St-Joseph partent à la découverte des personnes âgées de leur entourage pour collecter leurs souvenirs. Après ces échanges, la classe préparera des textes inspirés du « Je me souviens » de Georges Perec.

*Restitution le vendredi 22 mars, 18h00 à la Bibliothèque de Nozay.*

**Des rencontres intergénérationnelles...** La 3<sup>ème</sup> C du Collège Jean Mermoz a invité des personnes retraitées à partager des moments communs. Cette confrontation des générations et des langages les mènera à l'élaboration d'un dictionnaire intergénérationnel...

**Le metteur en scène ira aussi à la rencontre des élèves** pour présenter sa façon de mener les comédiens amateurs jusqu'au spectacle...

**Les saffréens du Conseil Municipal d'Enfants**, accompagnés par des élus ainsi qu'un animateur de LaMano, iront à la rencontre d'habitants ayant connu le début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ils collecteront la parole de leurs aînés et la traduiront par un recueil de témoignages. Ces rencontres seront filmées pour une transmission aux autres enfants de Saffré.

**Les « bords de scène » :** après les représentations de Dale Recuerdos XXIII les spectateurs pourront retrouver toute l'équipe du spectacle pour discuter de cette expérience originale...

*Uniquement le vendredi 12 et le dimanche 14 avril.*

## Animations : « d'hier à aujourd'hui »...

### Week-end « D'un âge à l'autre » les 22, 23 et 24 mars

\* **Expo** : inauguration de l'expo photo consacrée aux précédentes versions du « Dale Recuerdos » en présence de Didier Ruiz et de participants. Les élèves de 3<sup>ème</sup> A du Collège St-Joseph présenteront une mise en voix des interviews réalisées.

*Vendredi 22 mars, à 18h00, Bibliothèque de Nozay.*

\* **Cinéma** : « Et si on vivait tous ensemble ? » de Stéphane Robelin. Ciné-débat au Cinéma le Nozek sur le thème du logement, en partenariat avec le CLIC.

*Samedi 23 mars à 16h00, Cinéma de Nozay.*

\* **Théâtre** : « Petit almanach des Mestiers Improbables et Disparus » de la Caravane Compagnie proposé par le Réseau intercommunal des Bibliothèques.

*Dimanche 24 mars à 16h30, Salle du Milieu de La Grigonnais. Gratuit-réservation conseillée.*

### Rencontres

\* **Atelier d'écriture** (10 personnes) sur le thème du souvenir animé par Régis Langlais.

*Vendredi 5 avril à 20h30 à la Bibliothèque de La Grigonnais.*

*Inscription à la Bibliothèque de Nozay au 02 40 79 31 65.*

\* **Visite du Maquis de Saffré avec Etienne Gasche**, le dimanche 7 avril. Rendez-vous à 10h30 à la Bibliothèque pour organiser le co-voiturage ou à 11h00 au Maquis. Apéro-dédicace, à suivre, Salle Verte de Saffré, pour son livre « Mémoires du Maquis de Saffré ». Projection d'une vidéo sur ce thème.

\* **Rencontre avec Madeleine Lucas** pour son témoignage dans le livre de Jean-Claude Kaufmann « Mariage, petites histoires du grand jour, de 1940 à aujourd'hui », suivie d'un verre de l'amitié.

*Dimanche 14 avril à 11h00, à la Salle Verte de Saffré.*


\* **Dimanche de fête** : l'association ISAC nous embarque avec le concert « Jour de fête », un cabaret swing qui revisite les standards des années folles de Piaf à Brel ou encore Bourvil. Avec Emilie Drouet, François Saumonneau et Corentin Rotureau.

*Dimanche 14 avril à partir de 11h45, place du Séquoia, Saffré.*

\* **Rencontres d'auteur** : Trois lectures/rencontres publiques avec Stéphane Jaubertie sont organisées pour sa pièce « Jojo au bord du monde ». Dans le cadre du dispositif « Je lis du Théâtre ».


*Abbaretz : lundi 15 avril, à 18h30 à la Bibliothèque, Puceul : mardi 16 avril, à 18h00 à la Salle du Puits, Nozay : mardi 16 avril à 20h30 à la Bibliothèque Tournepage.*

## ANNEXE 5 - PLAQUETTE DE PRESENTATION DU PROJET POLITIQUE DE L'UNIVERSITE DE NANTES



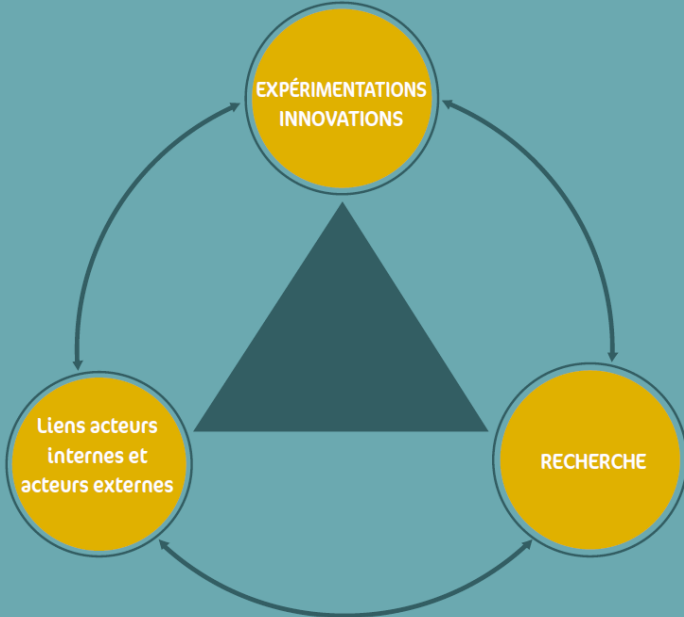
PROJET SCIENTIFIQUE ET SOCIÉTAL  
DE LA POLITIQUE CULTURELLE  
2012/2015

[www.univ-nantes.fr/culture](http://www.univ-nantes.fr/culture)



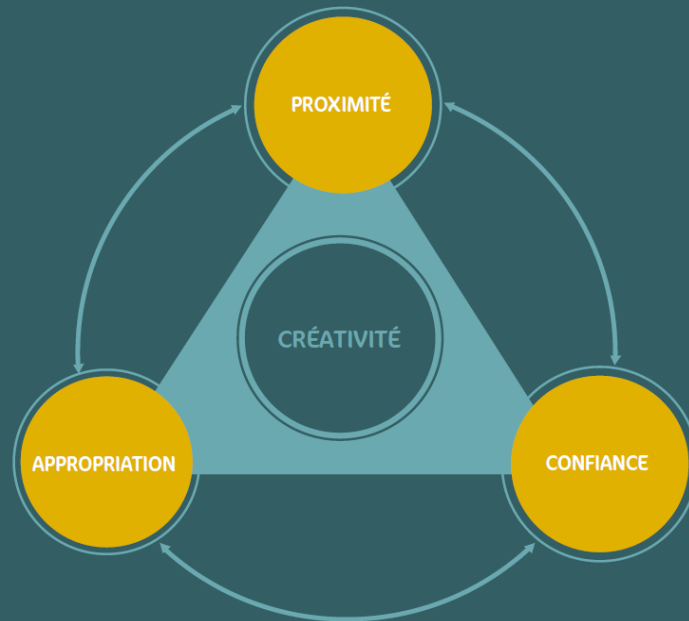
UNIVERSITÉ DE NANTES

### LES CAMPUS, ESPACES D'INVENTIONS



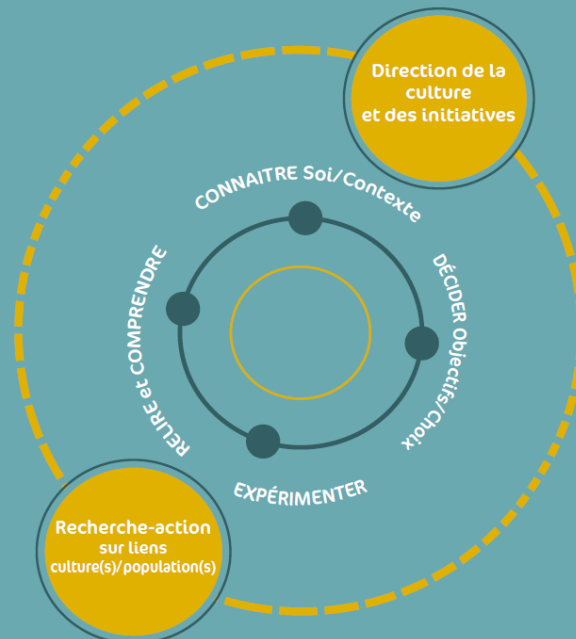
Le territoire de l'université est un espace d'expérimentations, de recherche et de découvertes de formes culturelles et artistiques. Des inventions entre acteurs culturels et acteurs universitaires s'y fabriquent.

## CRÉER DES LIENS ENTRE CULTURE(S) ET POPULATION(S)

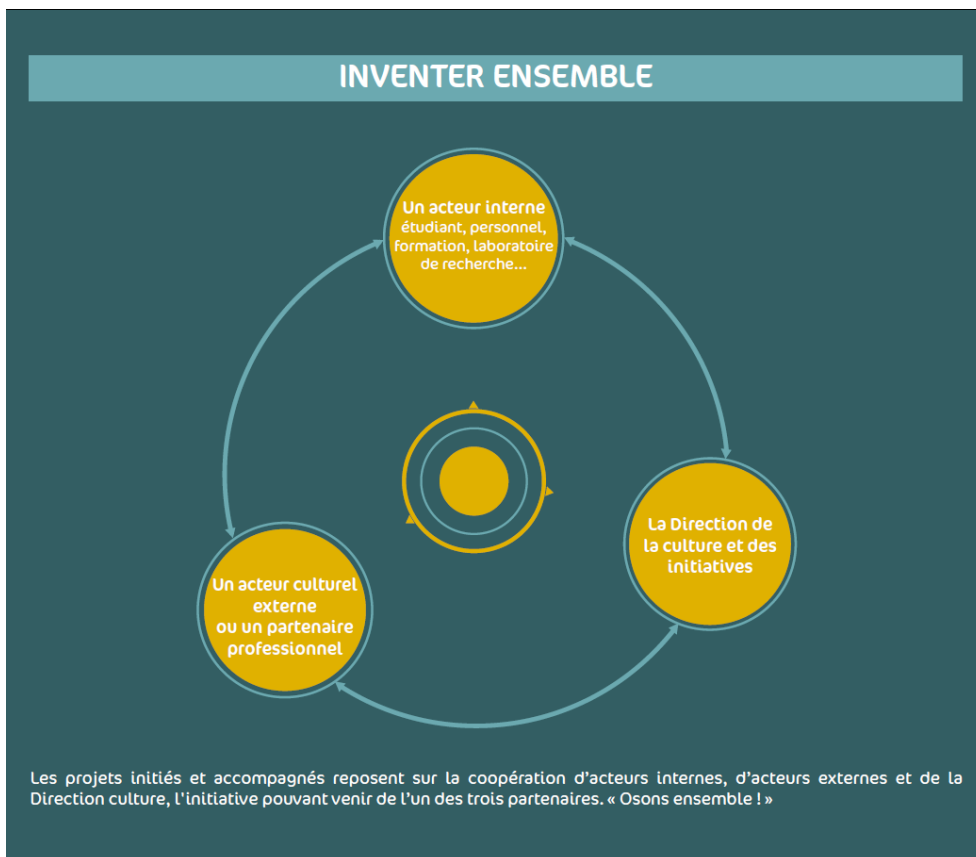
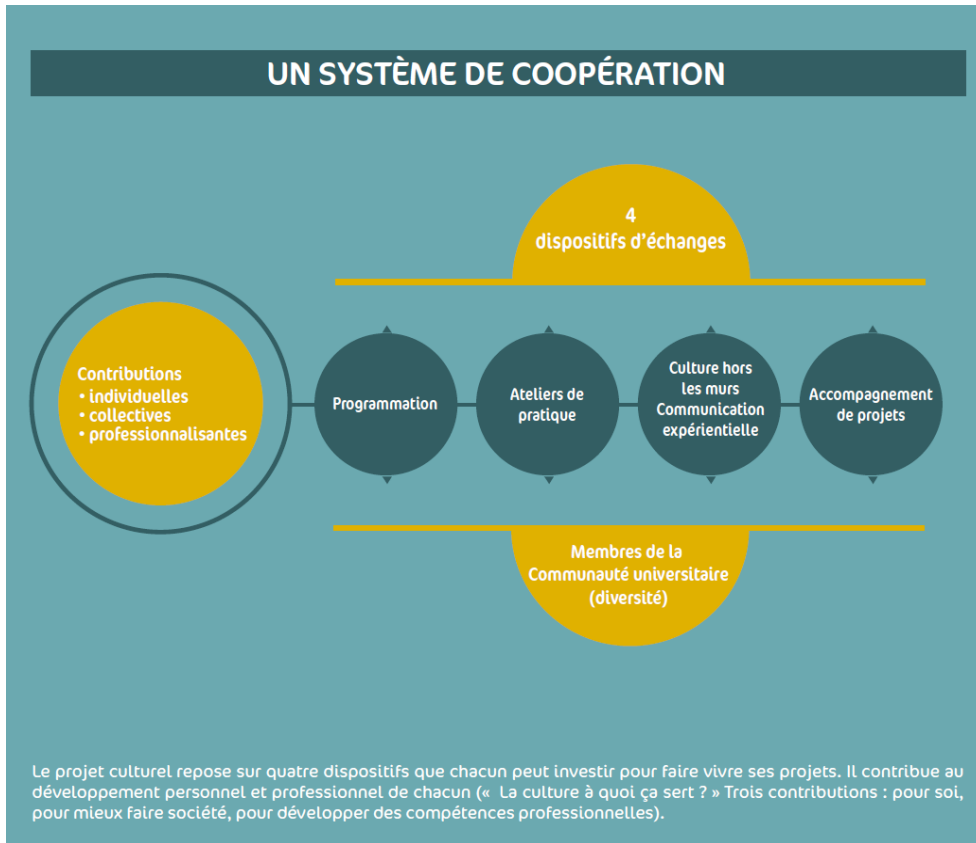


Les expérimentations menées visent à favoriser de la proximité – géographique, affective, identitaire... – pour générer de la confiance en soi et vers les acteurs culturels. L'objectif : permettre une meilleure appropriation de la culture et conduire à des pratiques autonomes.

## UNE LOGIQUE APPRENANTE



La mise en œuvre d'un système de veille et d'évaluation des dispositifs permet de relire et comprendre les effets des actions menées (approche qualitative).





## A L'UNIVERSITÉ, OSER...

Exposer ses talents photographiques et picturaux dans le cadre de « Temps d'expos »

Explorer une pratique artistique aux côtés d'un artiste dans le cadre des ateliers culturels

Découvrir la création contemporaine au Théâtre universitaire

Visionner des films étrangers lors des festivals de cinéma : Cinéma espagnol, Univerciné (italien, anglais, allemand), Reflets du cinéma chinois...

Ecouter des poètes sur le campus avec la Maison de la poésie de Nantes, la Bibliothèque universitaire et radio Prun'

Rencontrer des artistes en résidence sur les campus de l'université ou au Théâtre universitaire et participer à des workshops

Ecouter des concerts de musiques actuelles au Pôle étudiant, y découvrir les événements associatifs étudiants

Assister au Festival universitaire et découvrir le foisonnement des ateliers et créations étudiantes

Ecouter les musiciens de l'Orchestre National des Pays de la Loire en association avec des groupes musicaux étudiants

Rencontrer des compositeurs contemporains avec l'Ensemble Utopik

Participer aux conférences, débats et rencontres culturelles proposés sur les campus

Apprécier la Brigade d'intervention poétique qui intervient dans les amphis et écouter les contes du Professeur Achille lors de ses 5 minutes impromptues

Découvrir les arts plastiques avec le musée des Beaux-arts ou avec le Fonds régional d'art contemporain

...

Pour en savoir plus sur la culture à l'Université de Nantes :

► [www.univ-nantes.fr/culture](http://www.univ-nantes.fr/culture) ◀

## LA CULTURE À L'UNIVERSITÉ

La culture à l'Université de Nantes est fondée sur des **valeurs** de partage, d'engagement, de mixité, de curiosité à l'autre. Au cœur de ces valeurs, l'université encourage les **expérimentations** et l'expression de la **créativité** de chacun, étudiants et personnels.

L'Université de Nantes exerce sa **responsabilité sociale** vis-à-vis des différents publics qu'elle accueille, en lien avec ses **missions** de création et de diffusion de connaissances et de culture(s). Par essence, l'université est culture(s). Complémentaire des acteurs culturels, elle affirme son **identité** et sa **contribution** aux enjeux actuels de la démocratisation et de la démocratie culturelles.

Le projet scientifique et sociétal de la politique culturelle fait vivre sur les campus, **territoires d'inventions**, des dispositifs permettant à chacun de s'engager dans des expériences sensorielles et des apprentissages cognitifs.

Danielle Pailler,  
vice-présidente culture et société

### Vos contacts

#### Vice-présidence culture et société

Danielle Pailler  
danielle.pailler@univ-nantes.fr

#### Direction culture et initiatives

Laurent Hennebois  
laurent.hennebois@univ-nantes.fr

Pôle étudiant - Campus Tertre  
Chemin de la Censive du Tertre, Nantes  
Tram 2, arrêt Facultés  
tél. 02 72 64 04 53

Pour en savoir plus sur la culture à l'Université de Nantes :

► [www.univ-nantes.fr/culture](http://www.univ-nantes.fr/culture) ◀

**ANNEXE 6 - DESCRIPTION DES PROPOSITIONS ARTISTIQUES LIEES A CHAQUE TERRAIN****Pour le Panier Culture**

Les astérisques à côté des numéros indiquent les propositions auxquelles nous n'avons pas participé (connaissance par les descriptions faites par d'autres membres).

			Forme de participation retenue
1	Réunions plénières	Rencontres entre tous les membres de l'association pour faire le point sur l'avancement de chacun des groupes et déterminer les grandes orientations du projet	Décisionnelle
2*	Groupe Contrats	Rencontres entre membres volontaires pour rédiger les contrats d'achats d'œuvres et de vente de paniers, et en faire le suivi	Décisionnelle
3*	Groupe Distribution	Rencontres entre membres volontaires pour décider du contenu des paniers et organiser leurs distributions (y compris les temps de diffusion des propositions de sortie)	Décisionnelle
4*	Groupe Communication	Rencontres entre membres volontaires mettre en place la recherche de membres supplémentaires, répondre aux sollicitations des médias et organiser des temps publics de présentation de l'association	Décisionnelle
5	Groupe Coordination - bureau	Rencontres entre membres volontaires (dont certains élus) pour faire un suivi de l'avancement du projet, gérer la trésorerie et prendre les décisions générales ne nécessitant pas une réunion plénière	Décisionnelle
6	Groupe Retour d'expérience	Rencontres entre membres volontaires pour mettre en place, à l'issue de la première saison, un retour d'expérience des membres de l'association	Décisionnelle
7	Distributions	Rencontres entre tous les membres de l'association pour venir prendre leurs paniers, c'est-à-dire les œuvres physiques ou les contremarques pour les propositions de sortie à venir	Expressive libre
8	Cafés 25	Rencontres ouvertes à tous, chaque 25 du mois le soir dans un café nantais (toujours le même, en centre-ville)	Expressive libre
9	Retour d'expérience	Entretiens semi-directifs entre les membres du groupe retour d'expérience et des membres de l'association contactés de façon à former un échantillon incluant tous les profils (artistes, acheteurs impliqués dans la dynamique associative avec des représentants de chaque groupe, acheteurs non impliqués dans la dynamique associative)	Expressive critique isolée
10*	Atelier co-créatif vert galante	Co-création guidée par cinq artistes issus de trois disciplines différentes. La session a commencé par un temps de danse guidé par une danseuse et accompagné par les improvisations d'un pianiste. Elle a continué par l'utilisation des mouvements développés pour créer, en suivant les indications d'un collectif de trois plasticiennes, un tableau collectif sur le thème du vert. La séance s'est clôt par une collation partagée (principe de « chacun apporte quelque chose »)	Expressive artistique guidée
11	Clown K - spectateur	Spectacle de clown adapté du journal de Franz Kafka. En appartement avec un espace pour la scène et un regroupement des chaises disponibles pour le public. Une actrice.	Présentielle
12*	Clown K - Hébergeur	3 membres de l'association ont été sollicités pour accueillir à domicile le spectacle. Ils ont donc participé à sa mise en place.	Présentielle
13	En voiture Simone	Spectacle de chant théâtralisé. Duo. Représentation dans une salle de spectacle de l'agglomération nantaise selon une configuration scène-fauteuils usuelle.	Présentielle
14	Sérigraphie avec Appelle moi papa	Atelier d'initiation à la sérigraphie. Les participants ont d'abord visiter les lieux (maison de vie et de travail du collectif de plasticiens) puis ont sérigraphié des affiches à partir d'un dessin créé spécialement pour	Expressive artistique cadrée

		l'occasion et annonçant un concert de En voixture Simone (proposition précédente).	
15	Conférence Alban Lécuyer	Le photographe a présenté l'historique de son travail en lien avec une œuvre plastique (photos + textes) distribuées dans le panier précédent.	Expressive libre
16*	Concert Daniel trutet	Concert de violoncelle dans un lieu de type chapiteau, avec buvette/crêperie	Présentielle
17	Déambulation Badauds Associés	Accueil des membres de l'association par une troupe de comédiens dans leur hangar de travail, parsemé de caravanes aménagées. Commencement par un jeu de mouvement (ne plus bouger lorsque la musique s'arrête) tous ensemble puis par groupe différentes étapes à la visite du lieu en fonction de la caravane visitée : jeu de dégustation d'infusions aux saveurs inhabituelles, manipulation d'une maquette de la ville de Nantes, réflexions dans le jardin sur la place des espaces verts en ville, écoute d'un conte moral théâtralisé, jeux de type « Fort-Boyard ».	Expressive artistique cadrée
18	Lecture collective du livre <i>Le sable dans les yeux</i>	Lecture d'une pièce de théâtre pour enfants incluse dans le panier précédent et animée par deux comédiens qui attribuent de petits rôles aux publics présents. Pour une scène, création d'une ambiance sonore à partir d'ustensiles de cuisine que chacun devait apporter. Clôture de la séance par une collation partagée (principe de « chacun apporte quelque chose »)	Expressive artistique cadrée
19*	Concert - exposition (photos de contributeurs)	Exposition de photos des membres de l'association prises par un photographe à la distribution précédente (dont le panier contenait une de ses créations en partenariat avec un collectif de plasticiens). Concert d'accompagnement proposé par un pianiste (qui avait déjà accompagné l'atelier co-créatif vert-galante)	Présentielle
20	Proximité entre membres	Au fur et à mesure de l'avancée du projet, les membres qui ne se connaissaient pas ont développé des affinités au sein de l'association et en dehors. Un « Public Panier Culture » stable de plus de trente personnes s'est ainsi constitué, ce qui a modifié à la fois la teneur des échanges et celle de la réception (interactions plus intenses et plus immédiates que lorsque les membres ne se connaissaient pas).	Expressive libre

### Pour la Direction de la Culture et des Initiatives de l'université de Nantes

Les descriptions en italique sont issues du site internet de la DCI sur le portail de l'université de Nantes<sup>56</sup>, de celui de l'Amfifanfare<sup>57</sup>, du bilan (interne) des ateliers de pratiques ou d'un journal (public) de restitution de la résidence Art Vivant Art Utile<sup>58</sup>, au sein de laquelle s'inscrivent les propositions 20 à 30.

		Formes de participation retenues
1	Temps d'expos (participants)	Expressive artistique libre
	<p>« <i>Temps d'exposition</i> » est un dispositif créé pour valoriser l'émergence des talents plastiques au sein de l'Université de Nantes. C'est de cette manière que les étudiants et les personnels sont invités à participer à cette manifestation culturelle.</p> <p><i>La Direction de la culture et des initiatives accompagne chaque projet retenu dans la réalisation et la mise en place des expositions (tirage, encadrement, communication...). Les projets peuvent être photographique ou picturaux (dessin, peinture, graphisme...).</i></p>	
2	Temps d'expos (spectateurs)	Présentielle
	<p><i>Les expositions sont itinérantes, prenant place à tour de rôle dans différents lieux. Elles se tiennent au détour d'une quinzaine de lieux identifiés sur les campus (BU, RU, UFR, Pôle étudiant, Présidence de l'Université...). En prenant place sur les lieux de vie et de travail, l'opportunité est offerte à chacun d'apprécier l'art et d'aiguiser sa curiosité.</i></p>	
3	Concerts ONPL-Amfifanfare (participants)	Expressive artistique guidée
	<p><i>Tout a commencé par deux séances d'accompagnement musical lors de nos répétitions hebdomadaires du mardi soir par trois musiciens du Grand Ensemble de Cuivres et de Percussions de l'ONPL. Nous avons ensuite retrouvé l'ensemble du Grand Ensemble pour préparer le programme commun des concerts de Campus en Musique.</i></p>	
4	Concerts ONPL-Amfifanfare campus (spectateurs)	Présentielle
	<p><i>L'Amfifanfare et le Grand Orchestre de Cuivres et Percussions de l'ONPL se sont donnés rendez-vous sur deux campus nantais : le 4 décembre 2012 au Tertre et le 11 décembre dans le hall du bâtiment Pharmacie, sur le campus Centre Ville.</i></p>	
5	Concerts ONPL-Amfifanfare Cité des Congrès (spectateurs)	Présentielle
	<p><i>Point d'orgue de ce beau projet, l'Amfifanfare a eu la chance de participer au concert étudiant de l'ONPL en mettant le feu dans le grand hall de la Cité des Congrès en compagnie de quelques musiciens de l'ONPL en queue de pie. Un journaliste de France 3 est même passé nous faire coucou...</i></p>	
6	Brigades d'intervention poétique	Présentielle
	<p>Des comédiens interviennent quelques minutes sur les temps de cours des étudiants pour leur réciter des poésies</p>	

<sup>56</sup> <http://www.univ-nantes.fr/>, consulté le 23 mars 2015

<sup>57</sup> <http://www.amfifanfare.fr/>, consulté le 23 mars 2015

<sup>58</sup> Description proposée dans le journal de restitution : « *Art Vivant Art Utile est un dispositif créatif et participatif de réenchantement des campus pour renforcer une mémoire collective et repenser les campus comme des lieux de vie. Il est animé par trois jeunes créateurs, accompagnés par des collectifs d'artistes. Les étudiants, les personnels et le public présent sur le territoire de l'université sont invités à rencontrer ces jeunes créateurs et à participer à leurs côtés aux événements, installations et autres projets artistiques.* »

7	Professeur Achille	<i>Tout au long de l'année, le professeur Achille parcourt le campus pour vous conter ses histoires. Le professeur Achille est un peu particulier : il serait un enseignant.. qui n'enseigne rien. Quand il fait irruption dans votre salle de cours, ce qu'il vous conte fissure votre quotidien... Et comme le dit lui-même le professeur en citant Jihad Darwiche, "Heureux les fêlés car ils laissent passer la lumière."</i>	Présentielle
8	Accompagnement de projets personnels	<i>Une aide peut être attribuée par la Direction culture et initiatives à des projets en lien avec les axes de la politique culturelle de l'Université de Nantes.</i>	Expressive artistique libre
9	Poïeo	<i>L'atelier se déroule en trois temps sur l'ensemble des deux semestres : Lire : un corpus de différents recueils de poésie contemporaine est proposé aux participants Ecrire : parallèlement à ce travail de lecture, les participants sont amenés à produire leurs propres textes Editer : les écrits des participants font l'objet d'une édition en recueil (imprimé à 200 exemplaires) L'atelier permet un cheminement personnel, culturel et professionnel : de la découverte de la poésie, à la rédaction de ses propres écrits, à l'édition, en passant par toutes les étapes nécessaire à l'édition d'un recueil (choix éditoriaux, relectures, maquette). Il est rythmé par des rencontres avec des professionnels (auteurs, critiques, éditeurs).</i>	Expressive artistique guidée
10	Poïeo.num	<i>L'atelier se déroule en trois temps sur l'ensemble des deux semestres : Lire : un corpus de différents recueils de poésie contemporaine est proposé aux participants Ecrire : parallèlement à ce travail de lecture, les participants sont amenés à produire leurs propres textes Editer : les écrits des participants font l'objet d'une édition en recueil (imprimé à 200 exemplaires) L'atelier permet un cheminement personnel, culturel et professionnel : de la découverte de la poésie, à la rédaction de ses propres écrits, à l'édition, en passant par toutes les étapes nécessaire à l'édition d'un recueil (choix éditoriaux, relectures, maquette). Il est rythmé par des rencontres avec des professionnels (auteurs, critiques, éditeurs).</i>	Expressive artistique guidée
11	Ecriture poétique	<i>L'atelier de découverte de la poésie contemporaine et d'écriture est lié à « Pôle poésie », les rencontres avec les poètes invités dans le cadre de lectures-rencontres. Les étudiants de l'atelier assistent aux rencontres avec des auteurs contemporains organisées au Pôle étudiant (les « Pôles Poésie ») ou au Pannonica.</i>	Expressive artistique guidée
12	Univerciné (jury)	<i>Adossé aux festivals de cinéma européens, l'atelier forme aux traditions cinématographiques des trois aires culturelles et linguistiques, permet la découverte de ces cinémas, initie aux techniques d'analyse, à la grammaire du cinéma et au lexique de la critique cinématographique. Il conduit à la constitution du groupe d'étudiants qui attribue les prix en donnant l'opportunité de découvrir, aux côtés d'un professionnel, le fonctionnement d'un jury de festival de cinéma.</i>	Expressive critique partagée
13	Le livre singulier	<i>Pascal Bouchet, enseignant en typographie et édition à l'Ecole des Beaux-arts de Nantes, amène les participants à s'interroger sur le livre en tant qu'objet ; en s'appuyant notamment sur les références de l'Oulipo ou de l'Oubapo (Ouvroir de bande-dessinée potentielle). A l'issue de ce parcours initiatique, le groupe est amené à réaliser lui-même une édition d'art – pour la réalisation de la brochure de cette année, le thème retenu est celui de la « truffe » (éléments et annotations laissés volontairement ou non dans un livre en partage).</i>	Expressive artistique guidée
14	Les coulisses de l'art contemporain	<i>L'atelier est un parcours de découverte de l'art contemporain et des acteurs du secteur. Les participants ont l'opportunité de visiter les réserves du Frac, d'assister à des visites d'exposition (Frac et HAB Galerie), de rencontrer de jeunes artistes contemporains dans leurs ateliers ou encore de découvrir les métiers de la restauration, de la médiation et de la scénographie.</i>	Expressive libre

15	Reverse Graffiti	<p><i>Le reverse graffiti est une forme artistique basée sur le tag et qui se pratique avec un matériel de type Kärcher au lieu de bombes de peinture. C'est la trace de propreté du mur faite par le Kärcher qui laisse apparaître le dessin. Rien n'est ajouté (forme d'art décroissant)</i></p> <p><i>L'intérêt du projet est de permettre une lecture (relecture) de l'espace public en investissant son lieu d'études et de vie pour mieux se l'approprier. La démarche de l'artiste est participative. Elle interroge le groupe autour de son histoire commune.</i></p> <p><i>L'atelier aboutit à la réalisation de plusieurs fresques (depuis la conception des formes sur pochoirs à l'intégration de celles-ci via la technique du reverse graffiti).</i></p>	Expressive artistique guidée
16	Lire une œuvre	<p><i>L'atelier permet une initiation à la lecture d'œuvre et à l'analyse iconographique par une mise en situation des participants à chaque séance, accompagnés par une conférencière.</i></p> <p><i>Cette année, en raison de la fermeture du bâtiment principal du Musée pour rénovation, c'est l'exposition « Inquiétante étrangeté » qui a servi de support à l'atelier. Cette exposition réunissait un corpus d'œuvres en lien avec le concept d'inquiétante étrangeté développé par Freud.</i></p>	Expressive libre
17	Atelier de pratique théâtrale	<p><i>L'atelier de pratique théâtrale est animé par un intervenant professionnel différent chaque année. Il permet de découvrir un nouvel univers artistique et de participer à un projet scénique, présenté au public (format chantier/atelier).</i></p> <p><i>Cette année François Chevallier a fait travailler les étudiants autour de l'ouvrage de l'anthropologue britannique Desmond Morris Le Singe Nu.</i></p>	Expressive artistique guidée
18	Lever de rideau	<p><i>L'objectif de cet atelier est de faire découvrir aux étudiants l'étendue des différents métiers liés au spectacle vivant (comédien et metteur en scène bien entendu, mais aussi, et surtout, chargé de communication, des relations publiques, administrateur, critiques, etc.).</i></p> <p><i>L'atelier s'articule autour de séances de recherche encadrées par le SUIO et des rencontres avec des professionnels du spectacle vivant.</i></p>	Expressive libre
19	APPUIS	<p><i>Le stage initial APPUIS est la première étape du programme d'accompagnement aux projets scéniques, APPUIS. Il s'agit d'une « Master-class » d'une semaine (25h) ouverte à tout étudiant porteur de projet de spectacle ou individu souhaitant en rejoindre un.</i></p> <p><i>L'encadrement est assuré par des professionnels du spectacle vivant dont l'objectif est de :</i></p> <p><i>permettre de mieux définir et formuler son projet</i></p> <p><i>Faire se rencontrer les porteurs de projet et les personnes souhaitant pratiquer le théâtre, la danse ou la musique</i></p> <p><i>D'appréhender un outil scénique professionnel</i></p> <p><i>Cette première phase permet également de repérer des projets d'associations étudiantes qui feront l'objet d'un accompagnement artistique et technique sur l'année universitaire.</i></p>	Expressive artistique libre
20	Où battent les cœurs des campus	<p><i>Cet atelier a eu lieu dans les bibliothèques universitaires de la Chantrerie, la Roche sur Yon, Tertre, Lombarderie et santé. Les cartographies sensibles (des cartographies qui se basent sur les sentiments et sensations [des 80 participants] plutôt que sur une réalité géographique) réalisées pendant ces ateliers nous ont permis d'identifier les lieux où nous pourrions rendre notre « art » utile.</i></p>	Expressive personnelle
21	Les Mondes parallèles	<p><i>L'équipe de [la] radio d'hyperproximité [Radio Charrette] s'est plongée en immersion pendant trois semaines sur le Campus Sciences à Nantes. Leur objectif ? Créer du lien sur ce lieu de vie et aller à la rencontre des « Universitaires », des étudiants au personnel de l'Université. De là sont nées plusieurs rencontres, plusieurs capsules sonores pour former le projet Les Mondes Parallèles.</i></p> <p><i>[...] On est complètement libres sur les sujets abordés mais aussi dans la diversité des formats que l'on en fait, plutôt courts en général. Cela peut être aussi bien un portrait [qu'un] patchwork de différentes voix et faire se rencontrer des personnes dans notre montage. [...] Dans notre façon de travailler, il y a ce volet important de création sonore.</i></p>	Expressive personnelle

22	Galerie sous roche	<i>Galerie-atelier, dans laquelle une trentaine d'universitaires sont venus chaque jour à 13h13 découvrir, un café à la main, les expositions [préparées d'un jour sur l'autre par un collectif de graphistes].</i>	Expressive libre
23	Club des signes	<i>Atelier d'écriture et de peinture [mené par un collectif de graphistes]. Des drapeaux peints par neuf étudiants sont hissés, le grand amphi est renommé avec poésie « Dos de baleine et Bout du monde » : une identité visuelle s'invente pour le campus.</i>	Expressive artistique guidée
24	Balise 47	<i>L'objectif de ces installations est de faire porter aux universitaires un regard nouveau sur les lieux quotidiens. Nous avons tout d'abord disposé de « Drapeaux » colorés le long de l'allée menant au bâtiment, afin de susciter la surprise des universitaires par un appel visuel et coloré. Ces vingt-six drapeaux sont un rappel de l'alphabet de navigation, évoquant le balisage et les codes. La deuxième installation, « Panorama 360° » consistait à questionner les universitaires sur les lieux qu'ils apprécient dans et hors du campus à travers des mots et des anecdotes qu'ils inscrivaient sur des feuilles de papier coloré. Celles-ci ont été affichées dans le hall principal, afin d'offrir un panorama intersubjectif des différents regards. Sur les vitres du hall, nous avons progressivement créé une grande fresque cartographique à partir de ces récits et témoignages, afin de restituer et valoriser les lieux, dans les mots des universitaires, une véritable œuvre collective. Puis nous allons exprimer notre propre perception de ces lieux en proposant des « GR du campus », des itinéraires de promenades construits à partir de ces endroits appréciés par les universitaires. Le long de ces itinéraires, nous allons constituer de petites installations afin d'attirer le regard sur des lieux insolites, comme les patios situés sur le côté du bâtiment. Face aux aléas météorologiques, nous avons dû remplacer la quatrième installation, la ballade « Rencontre Chantrerie Fleuriaye », par la distribution d'appareils photos jetables afin que les universitaires puissent « capturer ce qui retient leur attention ». Ils deviendront ainsi des porteurs d'images et réaliseront une exposition collective de leurs différents regards.</i>	Expressive personnelle
25	Hall vivant hall utile	<i>Six architectes du Collectif Etc se sont installés deux semaines dans le hall de la fac de Lettres avec pour objectifs l'observation et l'expérimentation du lieu et de ses usages. Leur occupation a pris plusieurs formes : interviews, tables rondes, chantier ouvert de construction, affichage, performances. Il en résulte une série de modules à roulettes, un nouveau système d'affichage et une analyse détaillée du hall habité.</i>	Expressive personnelle
26	La fabrique de tee-shirt	<i>Cet atelier gratuit et ouvert à tous était l'occasion de venir découvrir la sérigraphie à travers l'impression d'un tee-shirt, à partir d'images envoyées en amont [selon la consigne] : « Envoyez-nous un dessin réalisé au gros feutre qui comprend une forme (figurative ou abstraite) + un gros mot comme consigne : "souvenir de la fac" [dont vous aimeriez qu'il reste gravé sur votre tee-shirt] ».</i>	Expressive artistique cadrée
27	Info-com	<i>Cinq étudiants en DUT Information et Communication sur le campus Yonnais ont accompagné la résidence sur la communication web (ouverture du compte Facebook et Mailchimp, écriture de contenus) et sur la communication directe (ébruitement efficace sur la campus de La Roche sur Yon pendant le projet Galerie sous Roche, accueil et médiation sur les événements et restitutions).</i>	Expressive libre
28	Les balises (conception)	<i>Trois étudiants en Licence SYRDES (Système et Réseaux Dédiés au Spectacle Vivant) ont accompagné la résidence sur des installations lumineuses et sonores. Leur projet principal a été la mise en son et en lumière des balises, 5 objets en bois imaginés pour diffuser les sons et images de la résidence. [Ils y ont intégré des détecteurs de mouvement, des boutons déclencheurs, des mots lumineux, un haut-parleur, un souffleur qui susurre et une boîte à image qui s'éclaire.] Ces balises ont été dessinées et construites par [des étudiants de] la licence Design, Matériaux et Modélisaiton (IUT de la Fleuriaye) et leur enseignant.</i>	Expressive artistique guidée

29	Le bureau des impressions multiples	<i>Nous étions installés sur la grande allée qui traverse le campus du Tertre, pour un atelier d'impression, destiné à tous les universitaires de passage, en route vers l'entrée ou la sortie des cours. [Ils disposaient de tampons/mots pour remplir la couverture et la double page centrale de posters sur lesquels] étaient imprimés des textes, interviews, poèmes, extraits de films, [en répondant à la] question : Quels sont vos réels désirs ?</i>	Expressive artistique cadrée
30	Reconstitution	Pièce de théâtre construite par une compagnie de comédiens à partir des œuvres de la résidence, pour en faire une restitution.	Présentielle
31	Tables rondes ateliers de pratiques	Tables rondes auxquelles sont invitées à participer tous les étudiants ayant suivi un atelier de pratique. Elles visent à recueillir leur retour d'expérience.	Expressive critique partagée
32	Projet tuteuré sur les évolutions possibles de la communication	Chaque année, la DCI collabore avec des étudiants de L3, M1 et/ou M2 dans le cadre de projets tuteurés ou de mémoires pour questionner ses activités et anticiper celles à développer. Lors de la saison considérée, il s'agissait d'étudier les possibilités d'évolution de la communication. Les étudiants ont sollicité leurs pairs pour connaître leurs ressentis par voie de questionnaires.	Expressive critique isolée



### Pour la résidence Dale Recuerdos XXIII

Les descriptions en italique sont issues de la plaquette de présentation présentée à l'Annexe 4 page 275 ou de la section culture du site internet de la CCRN<sup>59</sup>. Les astérisques à côté des numéros indiquent les propositions auxquelles nous n'avons pas assisté (connaissance par les plaquettes de présentation et les échanges avec les membres de la CCRN et du Grand T).

			Formes de participation retenues
1*	Projet autour du témoignage (création)	<i>Les élèves de 3ème A du Collège St-Joseph partent à la découverte des personnes âgées de leur entourage pour collecter leurs souvenirs. Après ces échanges, la classe préparera des textes inspirés du « Je me souviens » de Georges Perec.</i>	Expressive artistique guidée
2	Projet autour du témoignage (diffusion)	<i>Restitution des textes sous forme de scénettes représentées à la bibliothèque de Nozay.</i>	Présentielle
3*	Dictionnaire intergénérationnel (collégiens)	<i>La 3ème C du Collège Jean Mermoz a invité des personnes retraitées à partager des moments communs. Cette confrontation des générations et des langages les mènera à l'élaboration d'un dictionnaire intergénérationnel...</i>	Expressive artistique guidée
4*	Dictionnaire intergénérationnel (personnes âgées)	<i>La 3ème C du Collège Jean Mermoz a invité des personnes retraitées à partager des moments communs. Cette confrontation des générations et des langages les mènera à l'élaboration d'un dictionnaire intergénérationnel...</i>	Expressive personnelle
5	Rencontre avec le metteur en scène	<i>Visite de Didier Ruiz dans des classes de 3ème des deux collèges de la CCRN après qu'elles aient assisté aux répétitions des représentations finales de la résidence. Temps d'échange sous forme de questions-réponses.</i>	Expressive partagée
6*	Recueil de témoignages (conseillers d'enfants)	<i>Les saffréens du Conseil Municipal d'Enfants, accompagnés par des élus ainsi qu'un animateur de LaMano, iront à la rencontre d'habitants ayant connu le début du XXème siècle. Ils collecteront la parole de leurs aînés et la traduiront par un recueil de témoignages. Ces rencontres seront filmées pour une transmission aux autres enfants de Saffré.</i>	Expressive artistique guidée
7*	Recueil de témoignages (personnes âgées)	<i>Les saffréens du Conseil Municipal d'Enfants, accompagnés par des élus ainsi qu'un animateur de LaMano, iront à la rencontre d'habitants ayant connu le début du XXème siècle. Ils collecteront la parole de leurs aînés et la traduiront par un recueil de témoignages. Ces rencontres seront filmées pour une transmission aux autres enfants de Saffré.</i>	Expressive personnelle
8	Bords de scène	<i>Les « bords de scène » : après les représentations de Dale Recuerdos XXIII les spectateurs pourront retrouver toute l'équipe du spectacle pour discuter de cette expérience originale...</i> Inauguration de l'exposition des clichés de précédente résidence en présence de Didier Ruiz	Expressive partagée

<sup>59</sup> <http://www.spectacles-pierrebleue.info/>, consulté le 23 mars 2015

9	Représentations (création)	A partir des récits de vie de sept personnes âgées, Didier Ruiz sélectionne des passages qui sont ensuite contés sur scène par ces mêmes personnes. La mise en scène du spectacle suit le même format à chaque numéro de la résidence : le plateau est très dépouillé et ne présente qu'une rangée de chaises et une petite table ; l'éclairage alterne entre clair-obscur de lumière jaune et noir quasi-complet, avec en arrière-plan parfois une projections de photos anciennes ; les personnes sont assises sur les chaises et enchaîne des scénettes par thèmes (souvenir d'une odeur, rencontre amoureuses, sortie de la guerre,...) pendant lesquelles certaines d'entre elles se lèvent une à une pour raconter un morceau de leur histoire. Entre les récits, des temps collectifs pendant lesquelles elles viennent toutes en front de scène se présenter sous diverses formes (dire leurs prénoms et ceux de leurs proches, présenter un objet qui leur tient à cœur, présenter les paumes de leur mains,...).	Expressive personnelle
10	Représentations (diffusion)	Trois représentations prévues dès le départ dans la plus grande salle de spectacle de la CCRN (jauge de 300 personnes, qui a été complète chaque fois) et inscrites dans les programmations du Grand T et de la CCRN.	Présentielle
11	Exposition	<i>expo photo consacrée aux précédentes versions du « Dale Recuerdos »</i>	Présentielle
12	Projection	<i>Cinéma : « Et si on vivait tous ensemble ? » de Stéphane Robelin.</i>	Présentielle
13	Débat suite à la projection	<i>Ciné-débat au Cinéma le Nozek sur le thème du logement, en partenariat avec le CLIC.</i>	Expressive partagée
14	Théâtre	Pièce de théâtre par une compagnie professionnelle sur le thème des métiers disparus. Configuration salle-fauteuils classique	Présentielle
15*	Atelier d'écriture	Rédaction de textes personnels dans le cadre d'un atelier animé par un professionnel	Expressive artistique libre
16*	Visite du maquis de Saffré	Visites du territoire en compagnie de l'auteur d'un livre sur son histoire de résistance	Présentielle
17*	Apéro-dédicace	Rencontre à l'issue des visites	Expressive libre
18	Rencontre avec Madeleine Lucas	Echange entre une personne ayant témoigné dans un livre sur les mariages depuis 1940 et la salle (configuration scène-fauteuils) sous forme de questions-réponses.	Expressive partagée
19	Jour de fête	<i>Cabaret swing qui revisite les standards des années folles de Piaf à Brel ou encore Bourvil.</i> Concert en pleine air sur une place de village, en même temps qu'un repas partagé (buvette-restaurant mise en place par une association locale)	Présentielle
20	Spectacles à l'auteur (écoliers)	Trois lectures/rencontres publiques entre l'auteur d'une pièce de théâtre et des écoliers de la CCRN qui lui présentent de petites scénettes d'extraits	Expressive artistique cadrée
21	Spectacles à l'auteur (public)	Trois lectures/rencontres publiques entre l'auteur d'une pièce de théâtre et des écoliers de la CCRN qui lui présentent de petites scénettes d'extraits	Présentielle
22*	Rencontres d'auteur	Après les scénettes, temps d'échange entre l'auteur, les écoliers et la salle (public composé principalement de parents et de bénévoles des bibliothèques)	Expressive partagée
23*	POP – Pôle d'Orientation de la Programmation	<i>Ouvert à toutes les personnes intéressées par l'organisation de spectacles, le P.O.P est depuis [plus de] deux ans le lieu de rencontre, d'échange et de programmation culturelle du territoire intercommunal.</i> Rencontres tous les deux mois. Formulation d'un avis consultatif qui est ensuite validé par le conseil communautaire	Expressive partagée

24*	ROC – Rencontres Ouvertes pour la Culture	<i>Les Rencontres Ouvertes pour la Culture sont des temps de rencontre semestriels qui rassemblent les acteurs intéressés par l'ensemble des domaines culturels du territoire (cinéma, arts visuels, lecture publique, pratiques amateurs, etc.).</i> Rencontres tous les deux mois. Echanges qui alimentent ensuite les différentes facettes du projet culturel.	Expressive partagée
25	Questionnaires recherche (collégiens)	Recueil (sur un temps de cours) de questionnaires qualitatifs auprès des deux classes de 3 <sup>ème</sup> ayant participé à des projets complémentaires à la résidence pour recueillir leurs ressentis (voir Annexe 7 page 291)	Expressive isolée
26	Questionnaires recherche	Recueil à l'issu de chaque événement lié à la résidence et en bibliothèques de questionnaires quantitatifs portant sur les pratiques des personnes en lien avec la résidence et avec la programmation plus large de la CCRN	Expressive isolée
27	Entretiens recherche	Entretiens semi-directifs auprès de 15 personnes ayant indiqué par questionnaire être disponibles pour cela	Expressive interactive
28*	Echanges avec la chargée de développement culturel de la CCRN	Proximité forte entre les habitants de la CCRN et la chargée de développement culturel, qui fait d'elle pour plusieurs des personnes rencontrées leur source principale d'information sur la programmation (réurrence du propos lors de entretiens et observation de cette proximité lors des temps d'observation)	Expressive libre

**ANNEXE 7 - VERBATIMS RECUEILLIS AUPRES DES COLLEGIENS AYANT PARTICIPE A DES PROPOSITIONS COMPLEMENTAIRES A LA RESIDENCE *DALE RECUERDOS XXIII***

**Protocole de recueil**

L'auteur s'est rendue le 18 juin 2013 dans les deux classes concernées, sur un temps de cours avec les enseignantes ayant porté le projet. Une discussion collective avec la classe a introduit les échanges, avant distribution du questionnaire présenté ci-dessous.

**Ambiance des échanges**

Classe A : 25 répondants. Lors de la discussion orale, un consensus au moins partiel s'est formé autour de l'apport du projet à la confiance des collégiens en eux-mêmes et leur capacité à surmonter une difficulté : aller à la rencontre de personnes âgées pour « *juste leur poser des questions* » puis montrer leur travail dans de petites représentations théâtrales.

Classe B : 27 répondants. Les élèves étaient peu disponibles pour une discussion orale (réponses très courtes et souvent négatives aux questions posées pour lancer une discussion). L'enseignante associe cela à une lassitude du collège. Un consensus s'est formé sur le rejet du théâtre. L'enseignante pense que certains élèves n'ont pas osé s'exprimer oralement.

**Questionnaire**

Rempli sur le moment par les collégiens. Aucun refus ou questionnaire entièrement inexploitable.

## Souvenirs autour de Dale Recuerdos

Bonjour,

Je suis chercheur à l'université de Nantes et je travaille sur le secteur culturel. Je recueille des témoignages en lien avec la résidence Dale Recuerdos et j'aimerais beaucoup connaître le tien. Veux-tu bien répondre aux questions suivantes s'il te plaît ?

Si tu manques de place pour répondre, tu peux utiliser l'espace à côté de la question 5 ou un papier libre que tu glisseras à l'intérieur de ce questionnaire (pense à indiquer le numéro de la question).

Contact : [alice.enberree@univ-nantes.fr](mailto:alice.enberree@univ-nantes.fr)

1. Qu'as-tu fais en lien avec la résidence Dale Recuerdos, le thème de la mémoire et celui des générations ?

2. Avais-tu envie, à l'avance, de participer à ces activités ? Pourquoi ?

3. Qu'est-ce que cela t'a fait d'être en contact avec le metteur en scène de la résidence ?

4. Qu'est-ce que cela t'a fait d'être en contact avec des personnes âgées ?

5. Est-ce que cette expérience a changé ta perception...

De la culture :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
Des artistes :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
De toi-même :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
Du processus de création :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
De la Communauté de communes de la région de Nozay :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
Du Grand T :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non
D'autre(s) chose(s) :	<input type="radio"/> Oui	<input type="radio"/> Non

Qu'est-ce qui a changé ?

---

6. Qu'est-ce qui t'a plu dans cette expérience ?

7. Qu'est qui t'a déplu dans cette expérience ?

8. Est-ce que cette expérience suscite une envie pour la suite ?

Oui

Non

Laquelle ou lesquelles ?

---

9. J'aimerais en savoir plus sur toi :

La culture dans ta vie c'est..	Pas important du tout	1	2	3	4	5	Très important
Ta famille (au sens large) te transmet-elle un goût pour la culture ?							
	Non pas du tout	1	2	3	4	5	Oui tout à fait
Tu es :	<input type="radio"/> Une femme <input type="radio"/> Un homme						
Ton âge (en chiffres) :							

10. Souhaites-tu ajouter quelque chose ?

**Merci de ta participation !**

Verbatim

	Classe A	Classe B
Evolution du regard des collégiens sur les personnes âgées	<p>"C'est une bonne expérience de savoir ce qu'ont vécu des personnes âgées. Il y a eu beaucoup d'évolution dans la vie. C'est parfois même émouvant, leur passé. Le fait de remémorer le souvenir des personnes âgées m'a plu, se mettre à leur place quand ils l'ont vécu. J'ai appris beaucoup de choses dans cette expérience."</p> <p>"On se rend compte que les personnes âgées ne sont pas toutes séniles ou désagréables, qu'elles ont eu une vie, une jeunesse et des souvenirs, et qu'elle peuvent être par conséquent très intéressantes."</p>	<p>"Au début j'étais un peu angoissée car je pensais que les personnes âgées avaient des a priori sur les jeunes (on ne travaille pas, on ne fait que des conneries,...). Maintenant je les vois différemment."</p> <p>"Cela m'a permis de comprendre que les personnes âgées nous voient différemment de ce que je pensais et ma vision d'elles a changé."</p> <p>"Être en contact avec des personnes âgées c'est drôle et on se sent plus à l'aise avec des personnes plus mûres et avec plus de vécu que nous. Ma vision d'elles a changé, dans le fond nous ne sommes pas si différents."</p> <p>"J'ai aimé les échanges avec les personnes âgées. Ils sont assez intéressants et drôles."</p>
Situation de risque et dépassement de soi	<p>"Le contact avec les gens et apprendre à gérer le stress avant de parler devant un certain nombre de personnes m'a plu."</p> <p>"Cette expérience m'a appris des choses, je suis contente de l'avoir faite. Le fait d'avoir fait le spectacle devant plein de personnes que l'on ne connaît pas m'a appris aussi à avoir un peu plus confiance en moi."</p>	<p>"Ce n'est pas simple de trouver le bon souvenir à raconter, celui qu'on veut bien dire aux autres et celui qui ne sera pas trop long, celui qui ne va pas ennuyer les autres. C'était dur et je n'ai pas aimé."</p> <p>"Je n'avais pas envie à l'avance de participer aux activités car parler avec d'autres gens de la classe ne me plaisait pas mais quand j'étais avec mes amies et la personne âgée je parlais mieux et je me sentais bien. Finalement pouvoir communiquer m'a plu et j'ai tout apprécié dans l'expérience."</p>
Sentiment d'ennui, de longueur	<p>"Dès qu'on posait une question au metteur en scène, il partait dans des sujets... vraiment longs."</p>	<p>"Écouter les souvenir des autres m'a plu mais parmi ceux des personnes âgées, il y en avait qui étaient ennuyeux."</p> <p>"J'ai aimé le partage de souvenirs même si certains ne m'ont pas intéressée et d'autres étaient trop longs."</p> <p>"Le théâtre était trop long"</p> <p>"Le théâtre était vachement long"</p>

<p><b>Découverte et compréhension du processus de création théâtrale</b></p>	<p><i>"C'est impressionnant de rencontrer un metteur en scène dans la façon qu'il explique ce qu'il a déjà produit comme spectacle. Il a toujours plein d'idées que ce soit pour mettre en scène ou encore sur quel thème il va travailler, et il met je crois 6 mois à monter un spectacle. Peu de temps mais en même temps beaucoup."</i></p> <p><i>"Ma perception des artistes a changé, je croyais qu'être un artiste c'est être un professionnel alors que j'ai compris que l'on peut être un artiste d'un jour. Ma perception de la longueur que l'on peut mettre pour préparer un spectacle a aussi changé."</i></p> <p><i>"Le metteur en scène a regardé nos petites scènes et nous a donc donné quelques conseils. Et j'ai mieux compris le but et le thème de son spectacle quand c'est lui qui nous l'a expliqué. Ce projet a été intéressant et il m'a fait voir un autre côté du théâtre."</i></p> <p><i>"Je pensais que pour écrire une pièce il fallait moins de temps."</i></p> <p><i>"Le metteur en scène m'a permis de mieux comprendre son projet et de mieux comprendre également son métier..."</i></p> <p><i>"Je ne voyais les artistes que d'un angle (apprendre un texte, le jouer encore et encore). Mais en fait il y a tout un processus pour qu'une pièce prenne forme."</i></p>	<p><i>"Avant le projet je pensais la création d'une pièce de théâtre plus longue et complexe."</i></p>
<p><b>Autres thèmes</b></p>	<p><i>"C'est enrichissant de découvrir l'ancienne vie des personnes âgées, ils en parlent librement. Les personnes âgées me fascinent, car leurs souvenirs sont importants car personne n'a pu voir ce que eux ont pu voir."</i></p> <p><i>Mon regard à l'égard des personnes âgées a changé car je ne les considérais pas comme des personnes qui ont vécu. Et de savoir ce qu'ils ont fait m'a fait changer mon opinion sur les personnes âgées."</i></p> <p><i>Ce qui m'a plu est de pouvoir recréer l'univers des personnes âgées à notre manière, avec nos idées mais en laissant apparaître le souvenir et la mémoire, le thème du spectacle."</i></p> <p><i>Cela m'a donné envie d'écrire des scénettes."</i></p> <p><i>"Le lien avec des élèves a changé, il a renforcé l'amitié envers certaines personnes."</i></p> <p><i>"J'avais envie de participer à ces activités car on ne fait pas beaucoup de projets en 3ème."</i></p>	<p><i>"Le partage de point de vue et les discours à la limite du philosophique m'ont plu. Je n'ai pas aimé que les personnes âgées ne cessent de nous dévaloriser : "vous savez, de mon temps nous n'avions pas...""</i></p> <p><i>"Je sais que le metteur en scène a été dans le monde entier faire cette pièce donc ça faisait bizarre. J'ai adoré être en contact avec des personnes âgées. Ça nous a fait découvrir plein de belles choses. J'ai aimé les sourires, la découverte, le spectacle émouvant."</i></p>





**ANNEXE 8 - OPPORTUNITES DE CONFRONTATION DE NOS REFLEXIONS AUPRES DE CHERCHEURS EXTERIEURS**

Date et lieu	Contexte	Terrains mentionnés		
		Panier Culture	DCI	Résidence Dale Recuerdos XXIII
Avril 2015 Paris	Séminaire d'axe au CGS (Mines ParisTech)	X	X	X
Décembre 2014 Paris	Séminaire interne du Lirsa-CRS (CNAM Paris)	X	X	X
Décembre 2014 Paris	Séminaire interne du LARGEPA (université Paris II)	X	X	X
Juin 2014 Utrecht	Rencontres entre chercheurs et praticiens <i>International Perspectives On Participation &amp; Engagement in the Arts</i>			X
Juin 2014 Paris	Comité de suivi de thèse	X	X	X
Avril 2014 Nantes	Colloque entre chercheurs et praticiens <i>La citoyenneté culturelle, inventer ensemble ?</i>	X		
Avril 2014	Ateliers de soutenance blanche du CERLIS (université Paris III)	X	X	X
Janvier 2014 Paris	Séminaire interne du LARGEPA (université Paris II)	X	X	X
Novembre 2013 Luxembourg	Symposium académique <i>Regards croisés sur les transformations de la gestion et des organisations publiques</i>	X	X	X
Novembre 2013 Montpellier	Colloque académique <i>La culture en projet : service et/ou industrie d'Adorno au web 3</i>	X		
Novembre 2013 Saint-Denis	Colloque académique <i>La participation des publics : pratiques et conceptions</i>	X		
Juin 2013 Nantes	Comité de suivi de thèse	X	X	X
Novembre 2012 Bilbao	Colloque académique <i>IV Workshop en Economía y Gestión de la Cultura</i>	X	X	X
Novembre 2012 Québec	Symposium académique <i>Regards croisés sur les transformations de la gestion et des organisations publiques</i>	X	X	X
Juin 2012 Asheville (EUA)	Colloque académique <i>23rd Annual Conference of the International Association for Business and Society</i>	X	X	X
Juin 2012 Paris	Journées doctorales du CGS (Mines ParisTech)	X	X	X
Juin 2012 Paris	Comité de suivi de thèse	X	X	X
Juin 2011	Journées doctorales du CGS (Mines ParisTech)	X		
Juillet 2011 Nantes	Comité de suivi de thèse	X		

## ANNEXE 9 - INDICATEURS DE PERFORMANCE DE LA MISSION CULTURE AU SEIN DE LA LOLF

Reproduction du Projet de loi de finances pour 2015 – Mission Culture (République Française, 2014 : 21, 116, 192)

### Pour le programme 175 : Patrimoines

#### RÉCAPITULATION DES OBJECTIFS ET INDICATEURS DE PERFORMANCE

<b>OBJECTIF 1</b>	<b>Améliorer la connaissance et la conservation des patrimoines</b>
INDICATEUR 1.1	Amélioration des procédures de signalement, de protection et de conservation
INDICATEUR 1.2	Part des crédits de conservation préventive par rapport aux crédits de restauration des monuments historiques
INDICATEUR 1.3	Archéologie préventive : Proportion des dossiers d'aménagement reçus faisant l'objet d'un arrêté de prescription de diagnostic et/ou d'un arrêté de prescription de fouilles préventives
INDICATEUR 1.4	Qualité de la maîtrise d'ouvrage Etat
<b>OBJECTIF 2</b>	<b>Accroître l'accès du public au patrimoine national</b>
INDICATEUR 2.1	Accessibilité des collections au public
INDICATEUR 2.2	Fréquentation des institutions patrimoniales et architecturales
INDICATEUR 2.3	Taux de satisfaction du public des institutions et des sites patrimoniaux
<b>OBJECTIF 3</b>	<b>Elargir les sources d'enrichissement des patrimoines publics</b>
INDICATEUR 3.1	Effet de levier de la participation financière de l'Etat dans les travaux de restauration des monuments historiques qui ne lui appartiennent pas
INDICATEUR 3.2	Taux de ressources propres des institutions patrimoniales et architecturales

### Pour le programme 131 : Création

#### RÉCAPITULATION DES OBJECTIFS ET INDICATEURS DE PERFORMANCE

<b>OBJECTIF 1</b>	<b>Inciter à l'innovation et à la diversité de la création</b>
INDICATEUR 1.1	Renouvellement des bénéficiaires des dispositifs de soutien à la création
INDICATEUR 1.2	Place de la création dans la programmation des structures de production subventionnées
<b>OBJECTIF 2</b>	<b>Donner des bases économiques et professionnelles solides à la création</b>
INDICATEUR 2.1	Équilibre financier des opérateurs
INDICATEUR 2.2	Promotion de l'emploi artistique
<b>OBJECTIF 3</b>	<b>Augmenter la fréquentation du public dans les lieux culturels sur l'ensemble du territoire</b>
INDICATEUR 3.1	Fréquentation des lieux subventionnés
<b>OBJECTIF 4</b>	<b>Diffuser davantage les oeuvres et les productions culturelles en France et à l'étranger</b>
INDICATEUR 4.1	Effort de diffusion territoriale
INDICATEUR 4.2	Intensité de représentation et de diffusion des spectacles

Pour le programme 224 : Transmission des savoirs et démocratisation de la culture

RÉCAPITULATION DES OBJECTIFS ET INDICATEURS DE PERFORMANCE

<b>OBJECTIF 1</b>	<b>Améliorer l'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur</b>
INDICATEUR 1.1	Taux d'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture
<b>OBJECTIF 2</b>	<b>Favoriser un accès équitable à la culture notamment grâce au développement de l'éducation artistique et culturelle</b>
INDICATEUR 2.1	Part des enfants et adolescents ayant bénéficié d'une action d'éducation artistique et culturelle
INDICATEUR 2.2	Effort de développement de l'éducation artistique et culturelle dans les territoires prioritaires
INDICATEUR 2.3	Accessibilité des établissements publics d'enseignement supérieur culturel aux personnes en situation de handicap
<b>OBJECTIF 3</b>	<b>Optimiser l'utilisation des crédits dédiés aux fonctions soutien</b>
INDICATEUR 3.1	Coût des fonctions soutien par ETP (hors charges immobilières)
INDICATEUR 3.2	Ratio d'efficacité de la gestion des ressources humaines
INDICATEUR 3.3	Ratio d'efficacité bureautique
INDICATEUR 3.4	Efficacité de la gestion immobilière
INDICATEUR 3.5	Part des bénéficiaires de l'obligation d'emploi de personnes handicapées (loi N° 87-517 du 10 juillet 1987)
INDICATEUR 3.6	Indicateur transversal d'efficacité de la fonction achats



## INDEX DES TABLEAUX ET FIGURES

### INDEX DES TABLEAUX

Tableau 1 : Synthèse des avantages et inconvénients de la participation citoyenne .....	108
Tableau 2 : Synthèse des formes et niveaux de la participation citoyenne.....	120
Tableau 3 : Synthèse des conditions de la participation citoyenne.....	127
Tableau 4 : Grille d'analyse du rapport offre-demande tel que présenté dans les projets politiques des OPPDC .....	145
Tableau 5 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique du Panier Culture .....	167
Tableau 6 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique de la DCI de l'université de Nantes .....	176
Tableau 7 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique du Grand T .....	185
Tableau 8 : Grille d'analyse du rapport offre-demande appliquée au projet politique de la Communauté de Communes de la Région de Nozay.....	192
Tableau 9 : Synthèse de l'analyse du rapport offre-demande au sein de nos terrains.....	202

## **INDEX DES FIGURES**

Figure 1 : Reproduction du continuum de Vigoda (2002 : 531) des formes d'interaction entre citoyens et administrations publiques .....	115
Figure 2 : Indicateurs et modalités possibles de la place de la participation des publics dans les activités des OPPDC.....	146
Figure 3 : Modalités possibles de la forme de la participation des publics aux activités des OPPDC.....	148
Figure 4 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics au Panier Culture .....	205
Figure 5 : Visualisation graphique de la place de la participation des publics au Panier Culture .....	209
Figure 6 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics à la direction de la culture et des initiatives de l'université de Nantes.....	215
Figure 7 : Visualisation graphique de la place de la participation à la DCI.....	217
Figure 8 : Visualisation graphique de la forme de la participation des publics à l'occasion de la résidence Dale Recuerdos XXIII .....	221
Figure 9 : Visualisation graphique de la place de la participation des publics à l'occasion de la résidence Dale Recuerdos XXIII .....	222
Figure 10 : Lecture des grands types de participation dans la grille d'analyse de la place de la participation des publics dans les OPPDC .....	242
Figure 11 : Représentation des propositions du Panier Culture dans la grille de lecture des grands types de participation.....	243
Figure 12 : Représentation des propositions de la DCI dans la grille de lecture des grands types de participation.....	245
Figure 13 : Représentation des propositions liées à la résidence Dale Recuerdos XXIII dans la grille de lecture des grands types de participation.....	246

## **TABLE DES ACRONYMES**

AMAP : Association(s) de Maintien d'une Agriculture Paysanne

CCRN : Communauté de Communes de la Région de Nozay

DCI : Direction de la Culture et des Initiatives (de l'Université de Nantes)

EPCC : Etablissement Public de Coopération Culturelle

LOLF : Loi Organique relative aux Lois de Finance

OPPDC : Organisation(s) Publique(s) et/ou Parapublique(s) de Diffusion Culturelle

PCT : Projet Culturel de Territoire

RIPLA : Réseau d'Information des Programmeurs de Loire Atlantique





## BIBLIOGRAPHIE<sup>60</sup>

### A

---

Achrol R.S. et P. Kotler. 1999. "Marketing in the network economy." *The Journal of Marketing*, p.146-163.

Alfonsi L. 2000. *L'aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut : de la sociologie du cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Allard-Poesi F. et G. Maréchal. 2007. "Construction de l'objet de recherche." In *Méthodes de recherche en management*, dir. R.-A. Thiétart (p.34-57). Paris : Dunod.

Almond G.A. et S. Verba. 1963. *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Boston, Massachusetts : Little, Brown, and Co.

Anberrée A. 2010. "Impliquer les publics dans les processus de légitimation des objets culturels : Quels rôles et places d'une association représentative de la demande ?", Mémoire de M2. Paris : Ecoles Mines ParisTech, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Arnstein S.R. 1969. "A ladder of citizen participation." *Journal of the American Institute of planners*, Vol.35, n°4, p.216-224.

Assassi I. 2010. "Introduction [à la Partie 1. La décision]." In *Recherches en marketing des activités culturelles*, dir. I. Assassi, D. Bourgeon-Renault, et M. Filser (p.19-21). Paris : Vuibert.

Aubert-Gamet V. 1996. "Le design d'environnement commercial dans les services: appropriation et détournement par le client." Université d'Aix-Marseille III.

### B

---

Baumard P. et J. Ibert. 2007. "Quelles approches avec quelles données ?" In *Méthodes de recherche en management*, dir. R.-A. Thiétart (p.84-106). Paris : Dunod.

Becker H. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, CA : University of California Press.

Becker J. et C. Homburg. 1999. "Market-Oriented Management: A Systems-Based Perspective." *Journal of Market-Focused Management*, Vol.4, n°1, p.17-41.

Belisle C., J. Bianchi, R. Jourdan, et al. 1992. "Médias: la réception revisitée." *Mediaspouvoir*, n°25, p.58-67.

---

<sup>60</sup> Pour que le lecteur puisse facilement retrouver toutes les références mentionnées dans ce travail, celles auxquelles ont recours les auteurs cités sont incluses dans la bibliographie. La typographie permet de les distinguer de celles citées en première instance : police usuelle pour les secondes, atténuée pour les premières.

Berner M.M., J.M. Amos, et R.S. Morse. 2011. "What Constitutes Effective Citizen Participation in Local Government? Views from City Stakeholders." *Public Administration Quarterly*, Vol.35, n°1, p.128-163.

Best F. 2008. "Qu'est-ce que l'éducation populaire ?" In *Education populaire, enjeu démocratique. Défis et perspectives*, dir. A. Restoin (p.9-16). L'Harmattan.

Blondiaux L. 2004. "Démocratie délibérative et démocratie participative : une lecture critique (paru dans *Démocratie participative et gestion de proximité*, Paris, La découverte, 2005, pp.119-137)." In . Université du Québec à Montréal.

Disponible à l'adresse : <http://www.er.uqam.ca/nobel/ieim/IMG/pdf/Blondiaux-conf1-novembre-2004.pdf> (consulté le 15 septembre 2014).

Blondiaux L. 2008a. "Démocratie délibérative vs. démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines." *Raisons politiques*, Vol.30, n°2, p.131-147.

Blondiaux L. 2008b. "Le profane comme concept et comme fiction politique : du vocabulaire des sciences sociales aux dispositifs participatifs contemporains : les avatars d'une notion." In *Le profane en politique: compétences et engagements du citoyen*, dir. T. Fromentin et S. Wojcik (p.37-52). Paris : L'Harmattan.

Blondiaux L. et J.-M. Fourniau. 2011. "Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ?" *Participations*, Vol.N° 1, n°1, p.8-35.

Blondiaux L. et S. Lévêque. 1998. "La politique locale à l'épreuve de la démocratie." In *Espace public et engagement politique: enjeux et logiques de la citoyenneté locale*, dir. C. Neveu (p.17-82). Paris : L'Harmattan.

Bonetti M. 1994. *Habiter : Le bricolage imaginaire de l'espace*. Marseille : Desclée de Brouwer.

Bordeaux M.-C. et F. Liot. 2012. "La participation des habitants à la vie artistique et culturelle." *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n°40, p.8-12.

Bouder-Pailler D. et L. Damak. 2010. "Offre et consommation culturelle : les enjeux du risque perçu et de la confiance." In *Recherches en marketing des activités culturelles*, dir. I. Assassi, D. Bourgeon-Renault, et M. Filser (p.23-43). Paris : Vuibert.

Boullier D. 1987. "La conversation télé.". Rennes.

Bourdieu P. 1966. "L'école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture." *Revue française de sociologie*, Vol.7, n°3, p.325-347.

Bourdieu P. 1974. "Les fractions de La classe dominante et les modes d'appropriation de l'œuvre d'art." *Social Science Information*, Vol.13, n°3, p.7-31.

Bourdieu P. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.

Bourdieu P. et A. Darbel. 1966. *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les éditions de Minuit.

Bourdieu P. et J.-C. Passeron. 1964. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Les éditions de Minuit.

Bourgeon-Renault D. 2009. "Le marketing des arts du spectacle vivant." In *Marketing de l'art et de la culture*, dir. D. Bourgeon-Renault (p.139-173). Paris : Dunod.

Bourgeon-Renault D. et A. Gombault. 2009a. "Introduction." In *Marketing de l'art et de la culture*, dir. D. Bourgeon-Renault (p.1-6). Paris : Dunod.

Bourgeon-Renault D. et A. Gombault. 2009b. "Champ et produit culturels." In *Marketing de l'art et de la culture*, dir. D. Bourgeon-Renault (p.9-31). Paris : Dunod.

Box R.C. 1998. *Citizen Governance: Leading American Communities into the 21st Century*. Thousand Oaks, California : Sage Publications.

Box R.C. 1999. "Running Government Like a Business. Implications for Public Administration Theory and Practice." *American Review of Public Administration*, Vol.29, n°1, p.19-43.

---

## C

---

Callahan K. 2004. "Performance Measurement and Citizen Participation.", 2nd Edition Revised and Expanded In *Public Productivity Handbook*, dir. M. Holzer et S.H. Lee (p.31-42). New York : Marcel Dekker.

Callon M., P. Lascoumes, et Y. Barthe. 2001. *Agir dans un monde incertain: essai sur la démocratie technique*. Paris : Seuil.

Campmas P. 2008. "Une histoire d'éducation à la liberté." In *Education populaire, enjeu démocratique. Défis et perspectives*, dir. A. Restoin (p.19-36). L'Harmattan.

Cardon D. 2010. *La démocratie Internet: promesses et limites*. Seuil.

Cardon D. et F. Granjon. 2003. "Elements pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.93-108). Paris : Presses de Sciences Po.

Cardon D., J.-P. Heurtin, O. Martin, et al. 1999. "Les formats de la générosité : trois explorations du Téléthon." *Réseaux*, Vol.17, n°95, p.15-105.

Carpentier N. 2012. "The Concept of Participation. If They Have Access and Interact, Do They Really Participate ?" *revista Fronteiras - estudos midiáticos*, Vol.14, n°2, p.164-177.

Carù A. et B. Cova. 2003. "Approche Empirique de L'immersion Dans L'expérience de Consommation: Les Opérations D'appropriation." *Recherche et Applications en Marketing*, Vol.18, n°2, p.47-65.

Chalvon-Demersay S. 1998. "la mesure du public : approche généalogique de l'audience télévisuelle." *Quaderni*, Vol.35, n°1, p.45-51.

Champagne P. et O. Christin. 2012. *Pierre Bourdieu : une initiation*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Chapin E. 2012. "L'égalité dans la limite de l'utilité : Jules Ferry et la démocratisation culturelle (1879- 1883)". Paris, France.

Charpentier I. 2006. "Introduction." In *Comment sont reçues les oeuvres : Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, dir. I. Charpentier. Paris : Créaphis.

Charreire-Petit S. et F. Durieux. 2007. "Explorer et tester." In *Méthodes de recherche en management*, dir. R.-A. Thiétart (p.58-83). Paris : Dunod.

Chevrel Y. 1984. "Théories de la réception : perspectives comparatistes." *Degrés*, Vol.12, , p.39-40.

Clair J. 2007. *Malaise dans les musées*. Paris : Flammarion.

Colbert F. 1993. *Le marketing des arts et de la culture*. Boucherville, Québec : G. Morin.

Collinet J.-F. 1978. "Politiques culturelles et choix de société." *Futuribles. Analyse – prévision – prospectives*, n°17, p.517-536.

Conan M. 1997. *L'invention des lieux*. Saint-Maximin : Théâtète.

Coulangeon P. 2010. "Que sont les héritiers Devenus ? Les loisirs et les pratiques culturelles des étudiants en France." In *Les étudiants en France : Histoire et sociologie d'une nouvelle jeunesse*, dir. L. Gruel, O. Galland, et G. Houzel. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Cova B. et D. Dalli. 2009. "Working consumers: the next step in marketing theory? [version disponible en ligne : <http://mpra.ub.uni-muenchen.de/36717/>]." *Marketing theory*, Vol.9, n°3, p.315-339.

Cova V. et B. Cova. 2003. *Alternatives marketing réponses marketing aux nouveaux consommateurs. Marketing tribal, marketing de l'authentique, marketing de procuration, marketing des p@ssions*. Paris : Dunod.

---

## D

David A. 1999. "Logique, épistémologie et méthodologie en sciences de gestion." In *VIIIème conférence internationale de l'AIMS*. Châtenay Malabry.

David A. 2000. "Logique, épistémologie et méthodologie en sciences de gestion : trois hypothèses revisitées." In *Les nouvelles fondations des sciences de gestion*, dir. A. David, A. Hatchuel, et R. Laufer (p.83-109). Paris : Vuibert.

Dayan D. 1992. "Les mystères de la réception." *Le débat*, Vol.71, n°4, p.141-157.

Dayan D. 2000. "Télévision : le presque-public." *Réseaux*, Vol.18, n°100, p.427-456.

Day G.S. 1999. *The Market Driven Organization: Understanding, Attracting, and Keeping Valuable Customers*. New York : The Free Press.

Debenedetti S. et A. Gombault. 2009. "Le marketing stratégique des organisations culturelles." In *Marketing de l'art et de la culture*, dir. D. Bourgeon-Renault (p.33-67). Paris : Dunod.

Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture et de la Communication. 2006. *Observation culturelle en région. Les publics : fréquentation, usages et représentations*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

Deshpandé R. et F.E. Webster. 1989. "Organizational culture and marketing: defining the research agenda." *The Journal of Marketing*, p.3-15.

Divard R. 2010. *Le marketing participatif*. Paris : Dunod.

Djakouane A. 2005. "De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateur: une épreuve pour la notion de milieu social." *Carnets de bord*, n°8. Disponible à l'adresse : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/94/43/PDF/Djakouane\\_Carnet\\_de\\_Bord.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/94/43/PDF/Djakouane_Carnet_de_Bord.pdf) (consulté le 27 mai 2014).

Djakouane A. 2011. "La carrière du spectateur." *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n°14.

Donnat O. 1991. "Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe." *Esprit*, n°3-4, p.65-79.

Donnat O. 1994. *Les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*. La Découverte.

Donnat O. 2000. "La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France." In *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : deux logiques d'action publique*, dir. G. Bellavance. Sainte-Foy (Québec) : Editions de l'IQRC.

Donnat O. 2008. "Démocratisation de la culture : fin... et suite ?" In *Culture & société: un lien à recomposer*, dir. J.-P. Saez (p.54-71). Toulouse : Editions de l'Attribut.

Donnat O. 2009. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*. Paris : La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication.

Donnat O. 2011. "Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales." *Culture études*, n°2011-7.

Donnat O. et S. Octobre. 2001. *Les Publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

Donzelot J. et R. Epstein. 2006. "Démocratie et participation: l'exemple de la rénovation urbaine [version disponible en ligne]." *Esprit*, n°7, p.5-34.

Dumez H. 2013. "Qu'est-ce qu'un cas, et que peut-on attendre d'une étude de cas ?" *le Libellio d'AEGIS*, Vol.9, n°2, p.13-26.

Dupuis X. 2008. "Observer et évaluer les politiques culturelles : pourquoi, comment ?" In *Culture & société: un lien à recomposer*, dir. J.-P. Saez (p.108-120). Toulouse : Editions de l'Attribut.

**E**

---

Edelenbos J. 2000. *Proces in vorm: procesbegeleiding van interactieve beleidsvorming over lokale ruimtelijke projecten*. Utrecht : LEMMA.

Eidelman J. 2003. "Catégories de musées de visiteurs et de visites." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.109-116).

Esquenazi J.-P. 2009. *Sociologie des publics*. Paris : la Découverte.

Etgar M. 2008. "A descriptive model of the consumer co-production process." *Journal of the Academy of Marketing Science*, Vol.36, n°1, p.97-108.

Ethis E. 2008. "Déceptions publiques, bonheurs privés. Une « certaine » expression de l'amour pour le théâtre au festival d'Avignon." In *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé* (p.26-37). Montpellier : L'entretemps.

Evrard Y. 1997. "Democratizing Culture or Cultural Democracy?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol.27, n°3, p.167-175.

**F**

---

Feuer J. 1995. *Seeing through the eighties: television and Reaganism*. Durham : Duke University Press.

Figueirôa Ferreira A. 2000. *La vague du Cinema Novo en France: fut-elle une invention de la critique?*. Paris : L'Harmattan.

Finkielkraut A. 1987. *La défaite de la pensée*. Paris : Gallimard.

Firat A.F. et C.J. Shultz. 1997. "From segmentation to fragmentation: markets and marketing strategy in the postmodern era." *European Journal of Marketing*, Vol.31, n°3/4, p.183-207.

Fiske J. 1992. "Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television." *Poetics*, Vol.21, n°4, p.345-359.

Flichy P. 2008. "Internet, un outil de la démocratie ? - La Vie des idées." *La vie des idées*. Disponible à l'adresse : <http://www.laviedesidees.fr/Internet-un-outil-de-la-democratie.html> (consulté le 24 avril 2013).

Freund G. 1974. *Photographie et société*. Paris : Points / Seuil.

Fuchs B. 2013. "Droits culturels : une introduction." *Agir par la Culture*.

**G**

---

Gallen C. et D. Boudier-Pailler. 2010. "Comprendre les freins à la consommation de spectacles vivants à travers la conception individuelle de l'art." *Décisions Marketing*, n°58, p.37-48.

De Gaulle C. 1959. "Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles." *Journal officiel de la république française*.

Genette G. 1997. *La relation esthétique*. Paris : Seuil.

Girard A. 1972. *Développement culturel : expériences et politiques*. Paris : UNESCO.

Girard A. 1982. *Développement culturel : expériences et politiques*. Paris : Dalloz et UNESCO.

Girin J. 1989. "L'opportunisme méthodique dans les recherches sur la gestion des organisations." In *Journée d'étude « La recherche-action en action et en question »*. Collège de systémique, Ecole Centrale de Paris : AFCET.

Girod-Seville M. et V. Perret. 2002. "Les critères de validité en sciences des organisations : les apports du pragmatisme - Version disponible en ligne." In *Questions de méthodes en sciences de gestion*, dir. N. Mourgues, F. Allard-Poesi, A. Amine, et al. EMS.  
Disponible à l'adresse : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/67/71/PDF/chap\\_Pragmatisme.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/67/71/PDF/chap_Pragmatisme.pdf).

Gotteland D., C. Haon, et C. Gauthier. 2007. "L'orientation Marché: Synthèse et Nouvelles Directions Théoriques." *Recherche et Applications en Marketing*, Vol.22, n°1, p.45-59.

Gourgues G. 2012. "Avant-propos : penser la participation publique comme une politique de l'offre, une hypothèse heuristique." *Quaderni*, Vol.79, n°3, p.5-12.

De Graaf L. 2007. *Gedragen beleid. Een bestuurskundig onderzoek naar interactief beleid en draagvlak in de stad Utrecht*. Delft : Eburon.

Grefte X. et S. Pflieger. 2009. *La politique culturelle en France*. Paris : La Documentation française.

Gripsrud J. 1995. *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London ; New York : Routledge.

Groupe de Fribourg. 2007. "Déclaration de Fribourg sur les droits culturels." Fribourg.

Le Guern P. (dir.) 2002. *Les cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*. Rennes : PU Rennes.

**H**

---

Haeckel S.H. 1999. *Adaptive Enterprise: Creating and Leading Sense-And-Respond Organizations*. Boston : Harvard School of Business.

Hartley J. 1992. *Tele-Ology: Studies in Television*. London : Routledge.



Heide J.B. et G. John. 1992. "Do Norms Matter in Marketing Relationships?" *Journal of Marketing*, Vol.56, n°2, p.32-44.

Hennion A. 2003. "Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.287-304). Paris : Presses de Sciences Po.

Von Hippel E. 1978. "Successful industrial products from customers'ideas." *Journal of Marketing*, Vol.42, n°1, p.39-49.

Von Hippel E. 1986. "Lead Users: A Source of Novel Product Concepts." *Management Science*, Vol.32, n°7, p.791-805.

Holzer M. et K. Kloby. 2005. "Sustaining Citizen-Driven Performance Improvement: Models for Adoption and Issues of Sustainability." *The Innovation Journal: The Public Sector Innovation Journal*, Vol.10, n°1, p.1-20.

Homburg C. et C. Pflesser. 2000. "A Multiple-Layer Model of Market-Oriented Organizational Culture: Measurement Issues and Performance Outcomes." *Journal of Marketing Research*, Vol.37, n°4, p.449-462.

---

## I-J-K

---

Irvin R.A. et J. Stansbury. 2004. "Citizen Participation in Decision Making: Is It Worth the Effort?" *Public Administration Review*, Vol.64, n°1, p.55-65.

Jauss H.R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Jensen K.B. et K.E. Rosengren. 1993. "Cinq traditions à la recherche du public." *Hermès*, n°11-12, p.281-310.

Katz E. 1992. "L'héritage de Gabriel Tarde. Un paradigme pour la recherche sur l'opinion et la communication." *Hermès*, n°11-12, p.265.

Kelley S.W., J.H. Donnelly, et S.J. Skinner. 1990. "Customer participation in service production and delivery." *Journal of retailing*.

King C.S., K.M. Feltey, et B.O. Susel. 1998. "The Question of Participation: Toward Authentic Public Participation in Public Administration." *Public Administration Review*, Vol.58, n°4, p.317-326.

Koenig G. 1993. "Production de la connaissance et constitution des pratiques organisationnelles." *Revue de gestion des ressources humaines*, n°9, p.4-17.

Kohli A.K. et B.J. Jaworski. 1990. "Market Orientation: The Construct, Research Propositions, and Managerial Implications." *Journal of Marketing*, Vol.54, n°2, p.1-18.

Kracauer S. 1973. *De Caligari à Hitler*. Lausanne : L'Age d'Homme.

**L**

---

Leonard-Barton D. 1995. *Wellsprings of Knowledge: Building and Sustaining the Sources of Innovation*. Boston, Massachusetts : Harvard Business School Press.

Leterrier J.-M. 2001. *Citoyens chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire*. Paris : Les éditions de l'atelier.

Lextrait F. 2001. *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Dufour, secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

Lucas J.-M. 2010. "L'inévitable échec de la médiation culturelle confrontée à l'intimité du sensible." *Raison-publique.fr*.

Disponible à l'adresse : <http://www.raison-publique.fr/article284.html#nh1> (consulté le 27 mai 2014).

**M**

---

Macpherson C.B. 1977. *The Life and Times of Liberal Democracy*. Oxford : Oxford University Press.

Malraux A. 1966. "Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens.". Amiens, France.

Disponible à l'adresse :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-amiens.htm> (consulté le 9 août 2014).

Manolis C., L.A. Meamber, R.D. Winsor, et al. 2001. "Partial Employees and Consumers A Postmodern, Meta-Theoretical Perspective for services Marketing." *Marketing Theory*, Vol.1, n°2, p.225-243.

Mansbridge J. 1999a. "On the Idea That Participation Makes Better Citizens." In *Citizen Competence and Democratic Institutions*, dir. S.L. Elkin et K.E. Soltan (p.291-325). Philadelphia : The Pennsylvania University Press.

Mansbridge J. 1999b. "Everyday Talk in the Deliberative System." In *Deliberative Politics : Essays on Democracy and Disagreement*, dir. S. Macedo (p.211-239). New York : Oxford University Press.

Mathieu I. 2011. *L'action culturelle et ses métiers*. Paris : Presses universitaires de France.

Menger P.-M. 1987. "L'Etat providence et la culture : socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique." In *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, dir. F. Chazel (p.29-52). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.

Menger P.-M. 2001. "Culture." In *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, dir. E. de Waresquiel (p.672). Paris : Larousse, Editions du CNRS.

- Meyer-Bisch P. 2008. "Le droit de participer à la vie culturelle - Contenu et importance pour la réalisation de tous les droits de l'homme.". Nations Unies, Comité des droits économiques, sociaux et culturels.
- Meyer-Bisch P. 2013. "Le droit à la beauté pour tous !" *Agir par la Culture*.
- Michels A. 2011. "Les innovations dans la gouvernance démocratique – En quoi la participation citoyenne contribue-t-elle à l'amélioration de la démocratie ?" *Revue Internationale des Sciences Administratives*, Vol.77, n°2, p.275.
- Michels A. et L. De Graaf. 2010. "Examining citizen participation: Local participatory policy making and democracy." *Local Government Studies*, Vol.36, n°4, p.477–491.
- Mignon J.-M. 2007. *Une histoire de l'éducation populaire*, La découverte. Paris.
- Mirlesse A. et A. Anglade. 2006. "Quelle politique culturelle pour la France ?". Paris, France. Disponible à l'adresse : <http://www.eleves.ens.fr/pollens/seminaire/seances/politique-culturelle/politique-culturelle-francaise.pdf> (consulté le 9 août 2014).
- Le Moigne J.-L. 1990. "Epistémologies constructivistes et sciences de l'organisation." In *Epistémologies et sciences de gestion*, dir. A.C. Martinet (p.81-140). Paris : Economica.
- Le Moigne J.-L. 1994. *Le Constructivisme. Tome I : Des fondements*. ESF.
- Monnoyer-Smith L. 2007. "Le débat public en ligne : une ouverture des espaces et des acteurs de la délibération ?" In *Le débat public: une expérience française de démocratie participative*, dir. C. Blatrix, L. Blondiaux, et J.-M. Fourniau. Paris : La Découverte.
- Morley D. 1980. *The « Nationwide » Audience: structure and decoding*. London : British Film Institute.
- Mouffe C. 2000. *The Democratic Paradox*. London : Verso.
- Mouffe C. 2005. *On the Political*. London : Routledge.
- Moulinier P. 2011. *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle » - La démocratisation culturelle dans tous ses états*, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.
- Moulin R. 1992. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Mulcahy K.V. et R.C. Swain (dir.). 1982. *Public policy and the arts*. Boulder, Colorado : Westview Press.

---

## N-O-P

- Narver J.C. et S.F. Slater. 1990. "The Effect of a Market Orientation on Business Profitability." *Journal of Marketing*, Vol.54, n°4, p.20-35.

- OECD. 2001. *Citizens as Partners. OECD Handbook on Information, Consultation and Public Participation in Policy-Making*. Paris : Organisation for Economic Co-operation and Development.  
Disponible à l'adresse : <http://www.oecd-ilibrary.org/content/book/9789264195578-en>  
(consulté le 25 novembre 2014).
- Pasquier D. 1997. "Introduction [à une partie sur les travaux sur la réception]." *Sociologie de la communication*, Vol.1, , p.735-747.
- Pasquier D. 1999. *La culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescentes*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Pasquier D. 2003. "Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.109-116). Paris : Presses de Sciences Po.
- Pasquier D. 2012. "Les sociabilités de la culture cultivée : étude des groupes d'amis du théâtre de Chaillot." In *Howard Becker et les mondes de l'art* (p.117-129).
- Passebois J. 2003. "Comprendre la fidélité des visiteurs de musées. Les apports du marketing." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.261-272). Paris : Presses de Sciences Po.
- Passeron J.-C. 2003. "Consommation et réception de la culture." In *Le(s) public(s) de la culture* (p.361-390). Paris : Presses de Sciences Po.
- Passeron J.-C. et E. Pedler. 1991. *Le temps donné aux tableaux: compte rendu d'une enquête au Musée Granet*. CERCOM/IMEREC.
- Pateman C. 1970. *Participation and Democratic Theory*. Cambridge University Press.
- Pedler E. 1994. "En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique." *Réseaux*, Vol.12, n°68, p.85-104.
- Pedler E. et D. de Bourbonnaud. 2002. "La programmation du festival." In *Avignon : le public réinventé*, dir. E. Ethis. Paris : DEP / Documentation française.
- Pedler E. et A. Djakouane. 2003. "Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires." In *Le(s) public(s) de la culture*, dir. O. Donnat et P. Tolila (p.203-215). Paris : Presses de Sciences Po.
- Perret V. et M. Séville. 2007. "Fondements épistémologiques de la recherche." In *Méthodes de recherche en management*, dir. R.-A. Thiétart (p.13-33). Paris : Dunod.
- Poirier C., M. Desjardins, S. Martet, et al. 2012. *La participation culturelle des jeunes à Montréal - Des jeunes culturellement actifs (version intégrale)*, Rapport de recherche présenté à Culture Montréal. Montréal : Institut national de la recherche scientifique Centre - Urbanisation Culture Société.

Poirrier P. 1996. *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*. Dijon : Bibliest, Université de Bourgogne.

Poirrier P. 2000. *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*. Paris : Le Livre de Poche.

Poirrier P. 2006. "Démocratie et culture. L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004 (version disponible sur HAL)." In *La démocratie, patrimoine et projet*, dir. A. Bleton-Ruget et J.-P. Sylvestre (p.105-129). Dijon : Editions universitaires de Dijon.

Prahalad C.K. et G. Hamel. 1990. "The core competence of the corporation." *Harvard business review*, Vol.68, n°3, p.79-91.

Prahalad C.K. et V. Ramaswamy. 2000. "Co-opting customer competence." *Harvard business review*, Vol.78, n°1, p.79-90.

Prahalad C.K. et V. Ramaswamy. 2004a. "Co-creating unique value with customers." *Strategy & Leadership*, Vol.32, n°3, p.4-9.

Prahalad C.K. et V. Ramaswamy. 2004b. "Co-creation experiences: The next practice in value creation." *Journal of interactive marketing*, Vol.18, n°3, p.5-14.

---

## R

---

Rancière J. 1981. *La nuit des prolétaires*. Paris : Fayard.

Rancière J. et A. Faure. 1976. *La parole ouvrière*. Paris : 10/18.

Reichheld F.F. 2003. "The one number you need to grow." *Harvard business review*, Vol.81, n°12, p.46-55.

République Française. 2014. *Projet de loi de finance pour 2015 - Mission Culture*. Paris.

Revel C., C. Blatrix, L. Blondiaux, et al. (dir.). 2007. *Le débat public : une expérience française de démocratie participative*. Paris : La Découverte.

Rimmerman C.A. 1997. *The New Citizenship: Unconventional Politics, Activism, and Service*. Boulder, Colorado : Westview Press.

Roberts N. 1997. "Public deliberation: An alternative approach to crafting policy and setting direction." *Public Administration Review*, Vol.57, n°2, p.124-132.

Romainville C. 2013a. "Neuf essentiels pour comprendre les « droits culturels » et le droit de participer à la vie culturelle." *Culture et Démocratie*.

Romainville C. 2013b. "Le droit de participer à la vie culturelle." *Agir par la Culture*.

De Rosa P. 2008. "Education ? Populaire ?" In *Education populaire, enjeu démocratique. Défis et perspectives*, dir. A. Restoin (p.57-59). L'Harmattan.

Rosener J.B. 1978. "Citizen Participation: Can We Measure Its Effectiveness?" *Public Administration Review*, Vol.38, n°5, p.457-463.

**S**

Saez G. 2001. "Démocratisation culturelle." *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, dir. E. de Waresquiel. Paris : Larousse, CNRS Editions.

Saez G. 2008. "Politique culturelle et éducation populaire. Interactions constantes, constant malentendu." *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n°33, p.22-28.

Saez J.-P. 2012. "De la participation." *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n°40, p.1-2.

Salerno A. 2001. "Une étude empirique des relations entre personnalisation, proximité dyadique et identité de clientèle." *Recherche et Applications en Marketing*, Vol.16, n°4, p.25-46.

Santerre L. 2000. "De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle." In *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : deux logiques d'action publique*, dir. G. Bellavance (p.47-63). Sainte-Foy (Québec) : Editions de l'IQRC.

Schumpeter J.A. 1976. *Capitalism, Socialism, and Democracy*. London : Allen and Unwin.

Sheth J.N., R.S. Sisodia, et A. Sharma. 2000. "The antecedents and consequences of customer-centric marketing." *Journal of the Academy of Marketing Science*, Vol.28, n°1, p.55-66.

Sirianni C. 2009. *Investing in Democracy: Engaging Citizens in Collaborative Governance*. Washington, District of Columbia : Brookings Institution Press.

Slater S.F. et J.C. Narver. 1995. "Market Orientation and the Learning Organization." *Journal of Marketing*, Vol.59, n°3, p.63-74.

Sorlin P. 1992. "Le mirage du public." *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol.39-1, n°1, p.86-102.

Srivastava R.K., T.A. Shervani, et L. Fahey. 1999. "Marketing, business processes, and shareholder value: An organizationally embedded view of marketing activities and the discipline of marketing." *The Journal of Marketing*, p.168-179.

Stiegler B. 2004. *De la misère symbolique. Tome 1 : L'époque hyperindustrielle*. Paris : Editions Galilée.

Stiegler B. 2005. *De la misère symbolique. Tome 2 : La catastrophe du sensible*. Paris : Editions Galilée.

**T-U**

---

Tétard F. 1996. "L'éducation populaire : l'histoire d'un rattachement manqué." In *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969 : journées d'étude des 30 novembre et 1er décembre 1989* (p.153-172). Paris : Comité d'histoire du Ministère de la culture : La Documentation française.

Thomas J.C. 1990. "Public Involvement in Public Management: Adapting and Testing a Borrowed Theory." *Public Administration Review*, Vol.50, n°4.

UNESCO. 1982. "Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles." Mexico city.

Université de Fribourg. s. d. "Déclaration de Fribourg." *Institut interdisciplinaire d'éthique et droits de l'homme*, académique.

Disponible à l'adresse : <http://www.unifribourg.ch/iiedh/fr/publications/declaration> (consulté le 18 août 2014).

Urfalino P. 2011. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Pluriel.

**V**

---

Vargo S.L. et R.F. Lusch. 2004. "Evolving to a New Dominant Logic for Marketing." *Journal of Marketing*, Vol.68, n°1, p.1-17.

Verba S., K.L. Schlozman, et H.E. Brady. 1995. *Voice and Equality: Civic Voluntarism in American Politics*. London : Harvard University Press.

Vernette E. et E. Tissier-Desbordes. 2012. "La participation du client, la co-production, la co-création. Un nouvel eldorado pour le marketing ?" *Decisions Marketing*, n°65, p.5-8.

Vigoda E. 2002. "From Responsiveness to Collaboration: Governance, Citizens, and the Next Generation of Public Administration." *Public Administration Review*, Vol.62, n°5, p.527-540.

**W**

---

Wangermée R. et B. Gournay. 1988. *La politique culturelle de la France*. La Documentation française.

Weeks E.C. 2000. "The Practice of Deliberative Democracy: Results from Four Large-Scale Trials." *Public Administration Review*, Vol.60, n°4, p.360-372.

Wicks A.C. et R.E. Freeman. 1998. "Organization studies and the new pragmatism: Positivism, anti-positivism, and the search for ethics." *Organization science*, Vol.9, n°2, p.123-140.

Williams R. 1969. *Communications*. London : Chatto & Windus.

Williams R. 1976. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London : Fontana Paperbacks.

Williams R. 1981. *Culture*. Glasgow : Fontana Paperbacks.

Williams R. 1990. *Television. Technology and Cultural Form*. London : Routledge.

Williams R. 2001. "Culture Is Ordinary." In *The Raymond Williams reader*, dir. J. Higgins (p.10-24). Malden : Blackwell.

---

## Y-Z

---

Ben Yahia I. 2009. *Influence des bénéfices perçus par les membres des communautés virtuelles de support initiées par les entreprises sur leurs intentions comportementales*. Université Paris-Dauphine.

Yahia I.B. et D. Guiot. 2010. "Effets de la participation de l'entreprise dans les activités de sa communauté virtuelle de support sur sa relation avec les membres. (French)." *Revue Management et Avenir*, n°32, p.113-131.

Yang K. et S.K. Pandey. 2011. "Further Dissecting the Black Box of Citizen Participation: When Does Citizen Involvement Lead to Good Outcomes?" *Public Administration Review*, Vol.71, n°6, p.880-892.

Young I.M. 2000. *Inclusion and Democracy*. Oxford : Oxford University Press.

Zask J. 2012. "Art et démocratie sont-ils antinomiques ?" *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n°41, p.52-56.







## **Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle : le rôle de la participation des publics**

**Résumé :** Ce travail porte sur les liens entre participation des publics et rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle. Sur le plan théorique il s'appuie sur l'étude des doctrines de politiques culturelles, de la réception des biens symboliques, de la participation des citoyens à l'action publique et de celle des consommateurs aux organisations. Sur le plan empirique, trois cas sont analysés selon des grilles spécifiques pour caractériser 1) le rapport offre-demande à partir des enjeux politiques et de l'acception prépondérante de la culture ; 2) la participation des publics en fonction de ses formes et de sa place dans les activités organisationnelles.

Cinq types de participation sont identifiés : 1) la création cadrée, utilisée comme médiation, qui ne modifie pas le rapport-offre-demande prépondérant ; 2) la création guidée, qui construit une offre amateur en parallèle de l'offre organisationnelle, avec un rapport d'offre et demande inter-reliées ; 3) la création libre qui correspond à une fusion offre-demande ; 4) la participation à la gouvernance amont ou 5) aval, qui construisent une interrelation.

A partir de là, des recommandations managériales sont formulées, notamment : 1) construire une connaissance des publics tenant compte de leurs profils participatifs ; 2) adapter en conséquence les systèmes d'information ; 3) questionner le rôle des praticiens depuis une posture d'expertise vers une posture de traduction.

La thèse portée par ces propos est que la participation des publics est un enjeu de gestion qui alimente l'adéquation offre-demande au sein des organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle.

**Mots-clés :** gestion culturelle, marketing culturel, politiques culturelles, études de réception, participation citoyenne, marketing participatif, marketing collaboratif, gouvernance participative

## **Transformations of the supply/demand balance within governmental and semi-governmental cultural bodies : the role of general public participation**

**Abstract :** This work focuses on the interplay between general public participation and the supply/demand balance within governmental and semi-governmental cultural bodies. On a theoretical level, it is based on the study of doctrines about cultural policies, of the reception of symbolic goods by the public, of the participation of citizens in public policy and of the consumer organizations. At an empirical level, three cases are analysed through specific frameworks to characterize 1) the relationship between supply and demand, based on the political issues and the dominant cultural approach; 2) the role and forms of general public involvement in institutional activities.

Five main types of participation are identified: 1) supervised creation, as a mean to favour public outreach without changing the dominant supply/demand balance; 2) accompanied creation, which brings an amateur supply alongside the institutional one, with interrelated supply and demand; 3) unrestricted creation as a way of merging supply and demand; 4) participation in upstream or 5) downstream governance, also conducive of an interplay.

From there, managerial recommendations are presented: 1) put in place a knowledge base of the publics that reflects their proclivity, motivation and ability to participate; 2) adapt information systems accordingly; 3) question the role of practitioners from a posture of expertise to a translation posture.

The underlying thesis is that the general public involvement is a management issue that feeds the adequacy between the demand and the supply by public and semi-public cultural promoters.

**Keywords :** cultural management, cultural marketing, cultural policies, participatory marketing, collaborative marketing, citizen participation, participatory governance