



3^{ème} Journée Action Culturelle dans la Création Contemporaine

Compte rendu des débats

Centre Pompidou, le 1^{er} décembre 2017

SOMMAIRE

Introduction de la journée.....	3
▪ Régine HATCHONDO, directrice générale de la création artistique et restitution des analyses cartographiques, qualitatives et quantitatives réalisées par la DGCA	
Présentation de l'étude qualitative et quantitative menée auprès du Théâtre du nord et de la maison de la culture d'Amiens	4
Présentation du travail de cartographie	8
Présentation de l'évaluation des effets des actions de médiation artistique sur les enfants et les adolescents.....	13
Introduction des tables rondes	24
Pour et avec les publics. Quelles connaissances et compétences mobiliser ?	26
Intervenants :	
▪ Fanny DELMAS, Centre National de la Danse	
▪ Jean-Paul FILIOD, Université de Lyon, ESPE Lyon 1	
▪ Céline LEROUX, Théâtre Nouvelle Génération	
Politique des publics. Définir des objectifs communs pour une observation et une évaluation partagées	32
▪ Caroline CACCAVALE, Lieux Fictifs	
▪ Catherine DARROUZET, Délégation académique à l'éducation artistique et culturelle de Bordeaux	
▪ Michaël DIAN, Festival de Chaillol	
▪ Emilie RENARD, La Galerie, Centre d'Art	
Mobilité, hospitalité, tiers lieux. Des préoccupations constantes affirmées aujourd'hui comme prioritaires par le ministère de la culture	40
▪ Lucie AVRIL, Musée Mobile	
▪ Francis PEDUZZI, Le Channel, Scène nationale de Calais	
▪ Liliane SCHAUS, La Maison, Centre de Développement Chorégraphique National	

Introduction de la journée

Régine HATCHONDO, Directrice Générale de la Création Artistique, DGCA

Aujourd'hui, nous avons choisi de vous réunir pour parler de transmission, d'action culturelle, de démocratisation et d'élargissement des publics ; des mots qui sonnent parfois d'une manière banale mais qui ne sont pas vains. La Ministre de la culture, qui est en déplacement à Bruxelles aujourd'hui, est profondément convaincue de la nécessité, pour l'émancipation des enfants en particulier mais pas uniquement, de se pencher réellement sur cette transmission, sur l'éducation artistique et culturelle et de travailler main dans la main avec le ministère de l'Education Nationale.

Après le rendez-vous du 12 janvier 2017, un certain nombre de chantiers ont été lancés :

- Un chantier de recherche avec des psychologues des Universités d'Amiens et de Nice, qui feront part de leurs observations sur une sélection d'ateliers d'éducation artistique et culturelle couvrant les champs du théâtre, de la musique, de la danse et des arts plastiques. L'étude sera rendue fin janvier, car il faut encore interviewer les enfants, premiers concernés par ces ateliers. Cette étude est centrée sur l'émotion et le sensible.
- Une étude qualitative et quantitative des publics. Le bureau d'études que nous avons missionné présentera le fruit de son travail et dressera un kit méthodologique d'étude des publics de vos maisons. Nous pourrions accompagner quelques projets pour mettre en œuvre de ce kit. En revanche, l'enquête quantitative menée est plutôt décevante. Je pense que les outils n'étaient sans doute pas adaptés, il faudra y réfléchir ensemble.
- Un travail de cartographie extrêmement précieux vous sera aussi présenté. Le premier volet de ce projet a été mené avec le DEPS et deux régions pilotes, Auvergne-Rhône-Alpes et Nouvelle Aquitaine, pour améliorer le repérage des "zones blanches" au niveau régional, c'est-à-dire les zones éloignées de nos lieux permanents de création artistique, avec la possibilité d'appliquer des filtres (la densité des jeunes par exemple). Le second volet est une cartographie interactive, à l'échelle infra-communale, permettant de déterminer les lieux de création à proximité des écoles en zones d'éducation prioritaire ou des QPV. Nous souhaitons étendre ce travail à l'ensemble de la France.

Ces chantiers ont été menés tout au long de l'année, dans un souci de cohérence, avec les DRAC qui les partagent ensuite avec les collectivités territoriales. Ce travail est bien sûr, aussi, à partager avec vous, qui êtes sur le terrain, en prise avec ces problématiques de transmission, avec l'idée d'être plus efficaces et de maintenir une dimension de rêve chez les enfants.

Bertrand MUNIN, Sous-directeur de la diffusion artistique et des publics, DGCA

Pour rendre à Régine HATCHONDO ce qui lui appartient, les chantiers présentés ici ont été lancés à son arrivée, depuis bientôt deux ans. C'est le fruit de ce travail, la prise en compte du public et de la transmission, au sein de la DGCA qui est mis en débat aujourd'hui.

De façon inédite et positive, on inverse un peu la règle de demander d'envoyer des tableaux, des statistiques, des données et, dans la première partie de cette journée, nous allons vous rendre compte des travaux réalisés, en partie grâce à votre contribution, et en partie de notre propre initiative.

La première présentation portera sur un chantier ouvert depuis un peu plus d'un an sur le fait de ne plus aborder la question de l'action culturelle ou de la transmission uniquement par le biais du dispositif et du quantitatif, mais par les effets sur le psychisme des enfants et des adolescents que l'on cherche à impliquer. Ce qui met en perspective les idées sur ce sujet et ouvre des champs de questionnement plus forts et plus intéressants.

Ensuite, les tables rondes de l'après-midi seront l'occasion de pouvoir approfondir ensemble les questions qui seront ouvertes au cours de l'année 2018.

La plupart des travaux présentés ont donc été portés à la fois par l'inspection et par les délégations. Ce qui a aussi permis, en interne à la DGCA, de révéler les questions d'organisation administrative, tant au niveau central qu'au niveau déconcentré, qui restent à traiter.

Le groupe qui se retrouvait tous les lundis matins a aussi permis de constater qu'on avait des approches variables, parfois complémentaires parfois contradictoires lorsque nous parlions d'action culturelle et de médiation. Cela implique de redéfinir ensemble un petit glossaire des termes que l'on emploie.

Dans la première étape de cette matinée sera présentée une étude réalisée par GECE sur la construction d'un kit méthodologique d'étude des publics. Le point de départ de ce travail porté par le bureau de l'observation, à la DGCA, a été de constater qu'on avait assez peu d'informations sur les publics qui fréquentent les salles. On a des remontées sur la fréquentation qui, agrégées au niveau national, perdent un peu de sens et ne permettent pas, au final, d'affiner la connaissance du public. Certains ont cette démarche de connaissance de leur public mais comme la méthodologie est rarement la même, il est difficile d'avoir une vision très claire au niveau national.

Il a donc été demandé à GECE, spécialiste de cette question, de définir une méthodologie et de choisir un terrain d'expertise, ce qui a été fait auprès de la scène nationale d'Amiens et du centre dramatique national de Lille. Avec pour objectif d'obtenir des résultats sur ces deux établissements et de créer un outil transférable à l'ensemble des établissements, quel que soit le champ artistique concerné.

<p align="center">Présentation de l'étude qualitative et quantitative des publics menée auprès du Théâtre du Nord, de Lille, et de la Maison de la Culture d'Amiens</p>
--

Olivier ALLOUARD, Directeur du cabinet d'études et de sondage GECE

Nous avons été effectivement missionnés pour effectuer une étude quantitative sur les lieux de spectacle vivant, via les outils numériques et avec deux applications concrètes qui seront présentées ensuite.

Ayant accompagné plus de 150 événements et lieux culturels depuis la création du cabinet, les méthodologies ont évolué au fil des années, notamment avec l'arrivée des billetteries en ligne.

Le kit méthodologique avait pour but d'apporter des bases théoriques à chaque étape de réalisation d'une étude de public, de disposer d'un référentiel commun et d'utiliser le numérique pour réaliser l'enquête. Il est à destination des lieux de spectacle labellisés.

Un questionnaire commun a été construit afin de connaître le public du lieu, son profil sociodémographique, ses usages, ses pratiques, sa perception du lieu, les modes d'information, comprendre les freins liés à la fréquentation d'une scène nationale ou d'un CDN (Centre Dramatique National) et d'identifier les pratiques culturelles des différents publics.

Il y a 3 étapes clés qui sont : établir une bonne méthodologie et un bon échantillonnage, construire un dispositif de mise en place de l'enquête avec les lieux ou avec des enquêteurs, analyser les résultats.

Il faut donc savoir qui interroger, en premier lieu, connaître le pourquoi de cette enquête de public, savoir ensuite quand la faire pour avoir une photographie précise du public, et savoir comment la faire (e-mailing ou sur place).

L'échantillonnage du public est important, tout comme sa taille. Ce n'est pas le nombre qui fait l'importance, c'est la qualité de l'échantillon. Même si le nombre reste aussi important. En général, on s'impose entre 500 et 1.000 répondants afin de minimiser les risques d'erreur.

Une fois définis des objectifs, il faut construire des questionnaires simples à comprendre, plutôt vers des questions fermées, éventuellement quelques-unes ouvertes. La durée idéale d'un tel questionnaire se situe autour de 8 à 10 minutes.

On réalise des enquêtes post-spectacle, sans utiliser des réseaux sociaux ou internet qui risqueraient de ne plus donner un échantillonnage représentatif. La préconisation est l'e-mailing après s'être constituée une base de contacts emails sélectionnée aléatoirement sur l'ensemble ou une grande partie des spectacles, qui permet d'avoir des questionnaires un peu plus complets, de toucher à la fois des personnes qui sont venues sur un spectacle et des habitués, et une qualité de réponse généralement meilleure. C'est plus facile d'utiliser la billetterie mais, si elle ne représente pas assez de contacts emails et de spectacles, il doit être mis en place un protocole de recueil sur le lieu même d'adresses e-mails pour des réponses a posteriori.

Anne-Marie PEIGNÉ, Directrice des Publics et du Développement du Théâtre du Nord

Je suis arrivée en 2014 au Théâtre du Nord, de Lille, qui est un Centre Dramatique National, lieu de création et de théâtre de texte et qui s'est ouvert, aussi, à des spectacles « jeune public » avec deux temps forts et à des concerts au théâtre, pour diversifier le public. Ce théâtre se compose d'une salle de 440 places et une autre de 90 places, ainsi que d'un autre lieu à Tourcoing. Ce centre comporte également une école professionnelle d'acteurs et d'auteurs ainsi qu'un atelier de construction de décors. Le théâtre s'appuie sur à peu près 40.000 à 45.000 spectateurs, dont 3.000 abonnés et des pass, et s'ouvre aussi à des rencontres, dans le domaine littéraire notamment.

En 2014, je voulais avoir une cartographie de notre public, aussi on a fait avec les moyens du bord, avec des étudiants en sociologie, sur le lieu même, durant toute une période de l'année. Il en est ressorti un échantillon à peu près représentatif, avec 590 enquêtes menées, qui permettait déjà de donner une idée.

Après avoir été choisi par la DGCA, un premier rendez-vous a été programmé en octobre 2016, suivi d'un travail en amont avec l'accueil billetterie pour définir une base de contacts, puis une période de travail pour avoir un public plus représentatif des différents lieux et types de spectacles proposés.

Pour le questionnaire, on avait la base de celui réalisé par les étudiants qui permettait de ne pas partir de zéro. Quant au mode d'envoi, venant du Théâtre du Nord, les contacts étaient plus sensibilisés pour donner leur avis, des contacts s'appuyant sur un public individuel, en évitant les groupes, etc., mais surtout les doublons

Jérôme ARAUJO, Maison de la Culture d'Amiens

Je suis arrivé à la Maison de la Culture d'Amiens, il y a à peu près 4 ans ½ en ayant déjà mené 3 enquêtes par le passé, sur d'autres lieux. En arrivant à Amiens, on avait le nombre de spectateurs annuel, mais sans tradition d'en savoir plus sur ces publics et sur ceux qui ne venaient pas. Ces enquêtes étaient bienvenues même si, à chaque fois, elles ne faisaient

que confirmer ce que chacun pressent quand il travaille dans une salle et qu'il a un peu d'habitude. On voit à peu près la sociologie, la cartographie et on a quand même des logiciels de billetterie qui permettent, si les choses sont faites correctement, d'avoir des données précieuses sur les gens qui viennent : nom, numéro de téléphone, adresse, âge, catégorie socioprofessionnelle.

La Maison de la Culture d'Amiens est la première construite en France, la deuxième inaugurée par André Malraux. C'est une maison historique, dont certains traits ressortent d'ailleurs dans le résultat de l'enquête, implantée en centre-ville et qui jouit d'une aura importante. C'est un lieu de diffusion de spectacles vivants, c'est aussi un pôle de création et de production avec des artistes associés, lieu de diffusion pluridisciplinaire qui offre aussi deux salles d'exposition et un cinéma. On a des informations sur le public des spectacles vivants, peu sur celui des expositions et aucune sur celui du cinéma. Les expositions sont en entrée libre et il est plus difficile de savoir qui vient, quant au cinéma, on a une salle classée « Art et essai » ce qui implique quelques freins.

Savoir qui vient de manière sûre permet de mieux cibler, permet aussi de voir celles et ceux qui ne viennent pas et de mener un travail plus précis auprès de ces populations-là.

Ce questionnaire a eu un très bon écho ; les gens sont finalement assez contents d'être sollicités et donnent toutes les informations, y compris combien ils gagnent. Après, il ne faut pas avoir trop de questions ouvertes en leur laissant espérer que ce sont eux qui vont faire la programmation, ce serait illusoire.

Olivier ALLOUARD

On est sûr de la méthodologie et on ne vous présente donc pas forcément les résultats. Sur la MCA, il y a eu un recueil d'adresses e-mails pendant 6 mois parce qu'ils n'ont pas de recueil d'adresses à la billetterie du lieu et qu'il y a peu de ventes par les réseaux traditionnels. L'enquête a été envoyée sur 3 semaines, avec plusieurs relances, de manière personnalisée, comme si c'était l'établissement qui leur envoyait. Il y a eu 900 répondants et l'objectif était de 800.

Ensuite, on arrive sur les questions d'analyse et de redressement ce qui est très important. Ce sont, par expérience, plus souvent les fidèles que les occasionnels qui répondent aux enquêtes, il faut donc le corriger pour que l'échantillon soit représentatif de l'ensemble de la population interrogée. A la MCA, parmi les réponses, on a eu 74% d'adhérents, or ils ne représentent que 45% des entrées, il a donc fallu le corriger. Si on ne le fait pas, les informations sont biaisées. Même chose sur le Théâtre du Nord. Ensuite, on fait des analyses question par question : la part de femmes dans le public, les tranches d'âges les plus représentées, etc., par exemple, et on compare avec les données de l'INSEE, avec celles que l'on a sur d'autres lieux. On fait des cartographies, on crée éventuellement des scores de recommandation, des indices de satisfaction...

On avait des représentations plutôt féminines, ce qui est normal, on a une majorité masculine plutôt sur des spectacles type métal, reggae. Pour l'âge moyen, il est assez représentatif, à la MCA, de ce que l'on peut avoir sur des scènes nationales. Le public est plutôt très qualifié avec des niveaux de diplômes très hauts, catégorie sociale élevée et un public de proximité, que ce soit sur Lille ou sur Amiens.

Après sont faites des analyses croisées comme « qui fréquente des lieux culturels par rapport à des tranches d'âge, par rapport à sa catégorie sociale, par rapport à sa provenance ».

Les lieux ont eu un rapport assez détaillé, plutôt sous forme de diapositive : analyse simple, analyse croisée, recommandations stratégiques.

Anne-Marie PEIGNE

On a échangé avec l'équipe, on a comparé les résultats, on avait plein de questions. C'est hyper concret et ça fait tomber des préjugés. Par exemple, on voit qu'on a un camembert équilibré sur toutes les tranches d'âges, contrairement à ce que l'on pensait, sur Lille.

Tombées au mois de mars, ça a permis de se poser les bonnes questions, comment communiquer de manière différente en direction de chaque public, changer le site, changer la billetterie, par exemple pour ne pas envoyer la même « News » à tout le monde, personnaliser selon les centres d'intérêt.

Le second point est que des CSP+ ont été pointés, des étudiants, des retraités professeurs, etc., une catégorie socio-professionnelle qui montre que la démocratisation n'est pas encore un fait, ici. Ce qui lance un travail à réaliser sur Tourcoing où les quartiers sont dits prioritaires en politique de la ville. Est-il possible de faire venir des gens éloignés de la culture dans un théâtre qui est proche de chez eux ? C'est le second axe stratégique.

Le troisième point concerne tout ce qui est communication mais il a été englobé dans les autres.

Jérôme ARAUJO

C'est compliqué de changer les pratiques sur une fin de mandat, surtout qu'elles sont complexes sur une « grande maison ». L'enquête a démontré qu'il y avait des alertes sur des renouvellements, par exemple.

Il faut un peu réduire la difficulté des résultats car, ce que ne dit pas l'enquête c'est tout le public qui n'a pas été interrogé. Le public scolaire représente 15 à 20% de la fréquentation et, sur 50.000 spectateurs, ce n'est pas négligeable, c'est aussi 50% du public du cinéma, et on ne les a pas. On sait juste sur les résultats, que pour 25% des gens qui viennent à la maison de la culture, c'est grâce à leurs enseignants et aux actions de médiation culturelle qu'ils sont venus la première fois. C'est donc important de chercher un peu plus de ce côté et de mener des enquêtes, non pas quantitatives mais qualitatives sur l'intérêt de ces actions.

L'autre point de l'enquête relève un peu du bon sens. 80% du public âgé choisira le spectacle depuis la brochure, alors que, chez les jeunes, ce seront l'affichage ou les nouveaux médias qui les décideront. Ce qui implique d'être multi support et toujours en alerte dans tous les domaines, en termes de communication.

Présentation du travail de cartographie

Marie PREVOT, DGCA

La DGCA s'est engagée dans une démarche de cartographie qu'on pourrait qualifier d'exploratoire dans le sens où on la construit et où on la teste ensemble. C'est une démarche partenariale puisque le travail se fait en lien avec le DEPS (Département d'Etudes, de Prospectives et de Statistiques) et 2 DRAC : Nouvelle-Aquitaine et Auvergne-Rhône-Alpes. L'objectif de cette démarche est double : améliorer la connaissance de l'existant et partager la connaissance de cet existant.

A ce titre, 2 types d'outils sont développés : des cartes statiques, développées pour chaque région, et une carte interactive qui a pour but de descendre au niveau plus particulier des quartiers politiques de la ville et des établissements scolaires. L'idée est de réaliser des outils qui seront partagés et mis à la disposition de tous pour discuter et construire des politiques. La démarche en est encore à un stade de test. Nous poursuivons les échanges avec les DRAC et les structures à ce sujet et poursuivons les recherches sur les données qui nous intéresseraient. En effet, parfois certaines idées pertinentes ne pourront être prises en compte du fait d'un manque de données fiables.

Adrien VAN HAMME

L'idée est de présenter 2 cartes sur lesquelles on a travaillé. L'objectif était à la fois de faire un état des lieux et de se poser des questions sur ce que Madame HATCHONDO a appelé des zones blanches, globalement des zones où l'offre est moins importante et avec des priorités au vu du public que l'on cherche à cibler.

La première chose qui a été réalisée est l'implantation des lieux labellisés et les scènes conventionnées. Ont été ajoutés d'autres lieux, notamment en fonction des données remontées par les DRAC. A ces lieux culturels financés par le Ministère, pourraient également être additionnés des lieux relais, c'est-à-dire des lieux où existe aussi une offre culturelle n'émanant pas forcément du Ministère tels que les théâtres, les écoles d'enseignement supérieur préparatoire dédiées à la création artistique, ou encore les MJC et les salles polyvalentes.

Marie PREVOT

Typiquement, c'est un exemple où l'on se frotte au problème de la base de données. Nous n'avons par exemple pas réussi à disposer d'une base de données complète et fiable sur les MJC ou les salles polyvalentes.

Adrien VAN HAMME

Sur ces cartes, il était important de regarder la réalité du territoire et d'identifier des zones un peu prioritaires. Le but était donc de s'intéresser à différents zonages géographiques, politiques, démographiques qui existent pour essayer d'identifier des communes sur lesquelles il y aurait une priorité à mettre ainsi que les communes sur lesquelles l'offre culturelle serait moins importante, qu'elle soit financée directement par le Ministère ou pas.

La question du zonage à utiliser s'est donc posée et il faudra certainement créer un zonage un peu maison.

Marie PREVOT

Nous avons ainsi identifié les zonages suivants :

=> Les aires urbaines de l'INSEE, qui déduisent le rural de l'urbain, mais que l'INSEE reconnaît comme n'étant peut-être pas la meilleure manière de définir le rural.

=> Les zones de revitalisation rurale (ZRR) du CGET, croisant des données démographiques et de revenus.

=> La typologie des campagnes françaises de la DATAR,

=> La grille de densité de l'Europe.

Il faudra évidemment trancher en amont sur le fait de vouloir – ou non - orienter sa politique vers le rural.

Adrien VAN HAMME

Pour préciser un peu, non seulement on s'intéresse, pour la typologie de l'INSEE aux communes identifiées comme isolées, hors influence des principaux pôles, pour la typologie des campagnes, aux communes les plus rurales, les plus éloignées. Ensuite, on peut essayer de les hiérarchiser en fonction de critères démographiques, de revenus, et croiser ces données. On peut ainsi identifier, par exemple, non seulement les communes les plus rurales, mais aussi, par exemple, celles d'entre elles qui ont le plus de jeunes.

Marie PREVOT

Sont définis comme jeunes, les 3-24 ans.

Si on regarde la densité des jeunes sur un territoire, on s'aperçoit que les labels et scènes conventionnées sont bien là où il y a des jeunes. La question est d'identifier les EPCI disposant d'une part de jeunes plus importante et éloignés des lieux pour réfléchir, peut-être, à des démarches d'itinérance.

Il est possible également de prendre en compte la richesse des habitants des territoires. C'est pour cela qu'a été testé le zonage ZRR, réalisé par le CGET, qui croise 2 critères : une densité de population moins forte mais également un revenu médian plus pauvre que la moyenne.

Nous en sommes encore au stade exploratoire puisqu'il convient de préciser les critères suivants : quelles structures intègre-t-on ? Comment définit-on un jeune ? Qu'est-ce qu'on définit comme un lieu relais ? Est-ce qu'une bibliothèque c'est pertinent ?

L'idée est de réaliser des outils qui seront partagés et mis à la disposition de tous pour discuter et construire des politiques.

Adrien VAN HAMME

On n'a pas vocation à répondre à toutes les questions avec une seule carte. Il faudra faire varier les cartes avec les populations que l'on met en place, les populations ciblées, etc.

Marie PREVOT

Le deuxième outil est la carte interactive. C'est un lien qui sera ouvert à tous et partagé. Dans cette base de données ont été injectés les labels et scènes conventionnées, les quartiers politiques de la ville et les écoles et collèges prioritaires qui sont en REP, REP+.. Cet outil sera à la disposition de tous et pourra donner lieu à des discussions, puisque chacun pourra zoomer pour aller voir où ils se situent.

Adrien VAN HAMME

A ces lieux a été apportée une certaine accessibilité (environ 1.000 m) et voir si cette accessibilité correspond aux différents quartiers prioritaires tels qu'ils ont été définis par le CGET. Et, d'autre part, avec les zones d'éducation prioritaire, ont été repérés les établissements,

L'idée est donc bien d'essayer d'identifier les éventuels quartiers prioritaires de la ville qui ne seraient pas accessibles facilement ou les établissements d'éducation prioritaire qui seraient trop éloignés d'un lieu, d'un label, d'une scène et essayer d'orienter l'action de ces lieux.

Marie PREVOT

Le calendrier était d'avoir terminé ce jour le travail pour toutes les DRAC mais on veut explorer d'autres pistes et on prend du retard à cause des données disponibles. C'est étonnant mais on n'arrive pas, par exemple, à obtenir le revenu médian par EPCI à l'aune des nouveaux EPCI. L'idée est d'avoir bien avancé sur ces questions début 2018.

Echanges avec la salle sur les deux présentations : GECE et Cartographie

Sophie BRUNET, CESARE, centre de création musicale, Reims

Les transports en commun vont-ils être intégrés par rapport à la cartographie ?

Adrien VAN HAMME

Pour les cartes statiques régionales, probablement pas. Sur les cartes à l'échelle infra-communale, l'accessibilité est très simplifiée. Elles sont pour l'instant à vol d'oiseau mais on aimerait introduire de la vraie accessibilité, un vrai temps de parcours. Mais ce n'est pas pareil en fonction du public ciblé.

Marie PREVOT

On a rencontré des personnes du CGET qui travaillent sur ces thématiques d'isochronie et qui nous ont proposé de travailler en lien avec elles. L'isochronie permet de représenter un rayonnement et donne des formes plus réalistes. Ils expérimentent de nouvelles pistes sur ce sujet.

Cécile LAMURE, Maison centre chorégraphique national d'Uzès

Je n'ai pas bien compris quand serait livré le kit et à qui il s'adressera ? Et comment on va pouvoir s'en servir ?

Olivier ALLOUARD

Je n'ai pas forcément la réponse. Le kit est un référentiel, tout dépend comment il sera mis en place. Est-ce qu'il sera mutualisé, on le fait parfois en Région. On ne sait pas encore si c'est à l'initiative individuelle ou s'il y aura une démarche partagée qui permet, au-delà de l'enquête, d'avoir des réflexions communes et de travailler sur des projets communs. On est sur plein de dispositifs de ce style sur la mobilité, par exemple, sur l'économie, sur le culturel, etc. Pour l'instant, on en était à déposer les bases du référentiel, que tout le monde puisse se l'approprier et ne se dise pas que l'enquête, c'est simple, avec le risque que chacun la fasse à sa manière.

Catherine LEPHAY-MERLIN, Bureau de l'observation et du contrôle de gestion

C'était une première étape absolument essentielle qui devait clarifier dans un document qu'on oriente vers un aspect pédagogique, agréable, certes technique, mais qui puisse s'adresser, au départ à un directeur de structure et, ensuite, à des équipes qui accompagneraient le projet.

Mais tout cela à un coût, il faut aussi savoir ce qu'on attend d'une étude de public et comment travailler. Une phase de concertation va commencer avec la DGCA, les DRAC et, évidemment, les labels. Il va falloir voir, à partir de 2018, comment on peut travailler intelligemment, politiquement, peut-être collectivement sur un label, avec un programme annuel de réalisations d'études. Mais c'est en pointillés. L'objectif était un outil référentiel partagé pour qu'il n'y ait pas d'interprétation hâtive entre deux enquêtes qui n'ont rien à voir en termes de méthode. Mais après, il y a une concertation à mener entre nous tous.

François CHAUDIER, Centre dramatique national de Tours

Concrètement, si on souhaite réaliser une enquête en 2018, on contacte le Cabinet, on contacte la DGCA ? Quelle ligne de crédits on sollicite ?

Régine HATCHONDO

On a bien sûr prévu un budget qui ne permettra pas de réaliser toutes les études en une seule fois mais on aimerait, chaque année, en réaliser 3, 5, 10. Ca dépendra aussi de la volonté des lieux.

Intervenant de la FEDELIMA

L'entrée s'est faite par l'achat de billets. Comment sont pris en compte les gens qui n'achètent pas eux-mêmes leur billet, en pensant aux adolescents. C'est une population éminemment présente dans les concerts de musiques actuelles, alors qu'ils n'ont pas acheté leur billet personnellement.

Olivier ALLOUARD

Souvent, dans nos enquêtes, on interroge les personnes âgées de 15 ans et plus et, dans le questionnaire, on demande s'ils viennent accompagnés de leurs enfants sur certains spectacles, sur quel type de spectacle, etc.

Dans votre typologie de spectacle, il faut mettre un recueil sur place. Il faut mettre des bénévoles, des salariés de la salle ou des enquêteurs sur place pour avoir l'adresse e-mail de l'adolescent pour qu'il puisse répondre lui-même à l'enquête.

Les plus jeunes qu'on puisse avoir, c'est 12/13 ans, et encore ils sont accompagnés en général.

(Il manque la question entre l'enregistrement 1 et 2)

Philippe FRANJAS, Association Française des Orchestres

Concernant le kit, quelle est la part d'autonomie par rapport à l'utilisateur ? Quand doivent intervenir les équipes de professionnels de l'enquête ? Notamment pour les questions de redressement ou de traitement, d'analyse. L'autonomie est probablement limitée par l'intervention nécessaire d'un spécialiste.

Cécile OUDEYER, Opéra national de Bordeaux

Au regard du kit de l'étude des publics, est-ce qu'il a été fait, aussi, une cartographie des zones d'influence de ces opérateurs sur leur territoire.

Olivier ALLOUARD

Le kit donne des éléments d'organisation et de travail pour réaliser l'étude en plusieurs phases. Les compétences nécessaires sont déterminées, si l'enquête est réalisée en autonomie ou par un cabinet externe. Que vous montiez un cahier des charges ou que vous le fassiez personnellement, vous aurez les bases de travail et les choses à respecter pour que l'enquête quantitative soit bien faite. C'est possible de le faire en autonomie, et c'est expliqué dans le kit, mais ça demande du temps, quasiment un mois à un mois et demi de travail en amont sur le questionnaire, le suivi du questionnaire et l'analyse.

Pour les enquêtes, on peut géo localiser les publics selon les quartiers, selon les communes, métropoles, etc., et comparer aux données de l'INSEE et déjà voir les zones où le public est représenté fortement ou moins représenté. On peut faire de la cartographie par rapport aux billetteries si elles sont représentatives.

Catherine LEPHAY-MERLIN

Et pour répondre à la livraison sur les outils cartographiques, une première livraison est prévue en 2018 et ensuite améliorer ce qu'on a fait, à l'aune de vos remarques et de tout ce qui pourra être intégré. Après, si des personnes souhaitent que soient explorées des pistes avec elles, on est preneur, il faudra le caler dans le temps et nous fournir les données nécessaires.

Présentation de l'évaluation des effets des actions de médiation artistique sur les enfants et les adolescents réalisée par le Centre de recherches en Psychologie de l'université Picardie Jules Verne d'Amiens et le Laboratoire d'Anthropologie et de Psychologie Cliniques, Cognitives et Sociales de l'université Sophia Antipolis de Nice

Bertrand MUNIN

Le travail présenté est issu du groupe de réunion du lundi matin où la question s'est posée d'essayer d'aborder, en dehors des approches sociologiques habituelles dans nos secteurs, les effets concrets, sur la construction de l'identité et du parcours d'un enfant et d'un adolescent, des actions que vous pouvez mener. Le but a été de confier ce travail à des spécialistes de ces questions. Mouans-Sartoux avait été une 1ère approche en Provence-Alpes-Côte d'Azur. La 2ème étape de ce travail sera les interviews auprès des jeunes qui ont participé à ces actions pour essayer de décrypter plus finement leur ressenti.

Angélique Gozlan

Je vais vous présenter le contexte et les objectifs de la recherche. Nous verrons ensuite la méthodologie puis sera illustré le fondement de nos observations pour amener, ensuite, la synthèse des résultats de la recherche. Et, enfin, les conclusions et les perspectives de recherche.

- **Le contexte**

C'est une commande de la DGCA qui fait suite aux observations très fines des inspectrices sur le terrain qui avaient bien noté qu'il y avait des effets de ces actions de médiation sur les enfants. Cela fait aussi suite au rapport 2016 de Mouans-Sartoux effectué par Isabelle ORRADO et Jean-Michel VIVÈS, à Nice, qui se nomme « Evaluation et modélisation du dispositif en place dans les ateliers pédagogiques ».

C'est une recherche originale puisqu'elle associe, pour la première fois, des chercheurs en psychologie clinique d'orientation psychanalytique. Elle n'a pas pour but des statistiques puisqu'elle est qualitative.

Elle porte sur les ateliers de médiation artistique et culturelle sur les 4 spécialités. Le public observé est celui des enfants et des adolescents.

Une équipe de 9 chercheurs, dont moi-même, a été créée, avec 3 professeurs de psychopathologie clinique et psychologie clinique, Céline MASSON et Silke SCHAUDER de l'université Picardie Jules Verne, Jean-Michel VIVÈS de l'université Nice Sophia Antipolis, Béatrice MADIOT, maître de conférence en psychologie sociale de l'université Picardie Jules Verne, Isabelle ORRADO, doctorante à Nice, Eléonora CAPRETTI et Annie BONNET, doctorantes à l'université Picardie Jules Verne.

- **Les objectifs**

La recherche n'avait pas pour but d'évaluer les institutions, ni les accueils des ateliers, ni les artistes, ni les autres professionnels en charge du projet. Il était d'observer la diversité des

enjeux psychiques que suscite la relation de l'enfant ou de l'adolescent avec la médiation artistique au sein d'un groupe de pairs puisque que, souvent, ces actions de médiation sont initiées dans un groupe animé par divers adultes, les artistes, les médiateurs culturels et les enseignants. Il s'agit d'analyser la place de chacun dans ces groupes mais surtout d'entendre l'émergence du processus de création et ses implications psychiques au sein du groupe de pairs. Cette observation va s'initier sur le terrain pour l'ensemble des actions de médiation.

L'analyse des effets produits chez le jeune public sera complétée, dans un second temps de la recherche, par des entretiens des enfants et des adolescents qui ont bénéficié de ces ateliers au cours de l'année, pour en éprouver le ressenti.

- **Méthodologie**

En musique, nous avons observé un groupe à l'orchestre national Ile-de-France en association avec une école primaire. En danse le théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France en association avec un collège. En art visuel, il y a eu deux terrains d'observation : le festival d'automne avec le théâtre des Amandiers de Nanterre et une école primaire et, comme il était très ponctuel (seulement 2 séances d'observation), le FRAC du 19ème lui a été associé avec aussi une école primaire du 19ème. En théâtre, le théâtre national de Nice avec un collège de la ville.

Quatre groupes ont été observés. Deux groupes d'enfants de 7 à 10 ans, et deux groupes d'adolescents de 11 à 15 ans. Il était important qu' à chaque fois, soient associés 1 ou 2 chercheurs avec 1 inspectrice. 8 ou 9 séances ont été observées en moyenne.

Une méthodologie originale a été employée puisqu'elle ne s'appuie pas sur du quantitatif mais sur un matériel varié : l'observation des ateliers de médiation, des entretiens avec les intervenants et les entretiens avec les enfants et les adolescents. Elle s'est fondée sur l'orientation métapsychologique et psychanalytique mais s'est aussi référée à d'autres concepts clés d'autres disciplines (sociologie, psychosociologie, art, philosophie). Elle se fonde sur l'observation clinique, c'est-à-dire qui commence par un regard attentif dans un cadre donné, dans un lieu et un temps, sur un objet particulier, ici les actions de médiation. Ce qui permet d'approcher de manière très singulière l'émotion et le sensible. Elle consiste en une observation directe de l'objet en se dégageant, sur le moment de l'observation, de tout pré-supposé théorique. Il s'agit donc de relever des signes, des conduites verbales ou non, des interactions et de repérer les modalités relationnelles du sujet au médiateur, à l'artiste et à l'ensemble du groupe. En tant que chercheurs en psychanalyse, nous mettons l'accent sur la relation et la singularité du sujet, sur les enjeux transférentiels qu'implique la situation d'observation. Bien sûr, l'enjeu est de recueillir des informations puis de les mettre en lien avec nos connaissances sur la psychologie clinique pour en tirer des préconisations qui seront dans le rapport rendu en janvier 2018.

En tant qu'observateurs, nous devons mettre de côté tous les a priori théoriques, sans faire d'interprétation, de conclusion immédiate, et apprendre à ressentir la teneur émotionnelle de la situation. Le deuxième point, c'est que l'observateur est seulement un receveur, il ne fera jamais de changement et n'interfère pas dans cette situation, il est donc un observateur non-participant.

Pour illustration, l'exemple de l'observation, en danse, du théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France. L'action de médiation est menée par 2 artistes, Satchie NORO et Dimitri HATTON, auprès d'une classe de collège, option EPS, de 24 enfants âgés de 15 ans. Il y a

eu tout un travail en amont avec la médiatrice culturelle pour initier les élèves à la danse contemporaine en tant que spectateurs, une visite technique du théâtre et puis de deux spectacles. L'atelier de médiation s'est déroulé en 5 séances consécutives sur une semaine en immersion avec les artistes au plateau ou au gymnase du collège puis 2 répétitions et la restitution finale au théâtre. Les séances se déroulent en présence des professeurs de sport et d'arts plastiques et la médiatrice culturelle du théâtre.

Les séances débutent par un échauffement, puis des exercices autour d'un objet, enfin un enchaînement de mouvement présenté par les artistes que doivent reproduire les adolescents.

Les jeunes vont apprendre à regarder, à se toucher. Il faudra plusieurs séances pour créer une unité. Les exercices sont proposés dans la perspective de s'expérimenter dans la relation à l'autre et dans son corps. Au fur et à mesure des séances, sont travaillées des figures plus difficiles, des enchaînements, des équilibres... Puis émergent le jeu, le plaisir de jouer ensemble. La difficulté qui apparaît aussi est de savoir comment investir son corps à l'adolescence.

La clé de ces ateliers de médiation est qu'il ne s'agit pas d'imposer une création aux jeunes, mais il s'agit de co-construire avec les adolescents, ce qu'ils amènent en résonance avec la démarche artistique en cours des artistes.

- **Synthèse des résultats de la recherche**

Sur les 4 spécialités, au total 200 enfants et adolescents ont été observés, issus de zones scolaires « classiques » et sur des zones prioritaires. Un seul atelier était périscolaire (celui du FRAC). Ils avaient tous un objectif de restitution publique et leur durée variait de 2 jours pour le festival d'automne à 5 mois pour l'orchestre national d'Île-de-France avec une moyenne de 2 mois d'observation. Les artistes peuvent être absents de ces ateliers, ou présents soit ponctuellement, soit régulièrement. Pour 2 ateliers sur 5, les artistes qui animaient en étaient à leur première expérience avec des enfants ou des adolescents. Sur 2 autres, par contre, il s'agissait d'artistes avec plusieurs expériences avec ce jeune public. Sur tous les ateliers, un ou plusieurs médiateurs culturels étaient présents, ainsi que les enseignants (sauf celui dans le cadre périscolaire, bien sûr).

Ce qui a été observé, c'est l'importance du dispositif. Les actions de médiation culturelle ne sont pas de simples actions. Elles vont mettre en mouvement le public concerné et la vie psychique, le corps, le groupe. Elles sont avant tout des dispositifs, à savoir une structure qui permet la mise en relation et l'interactivité de divers éléments : des personnes, des institutions, des matières artistiques et scolaires.

Chacun des dispositifs observés fonctionne de manière différente et pourtant sont notés des invariants qui participent au bon fonctionnement de ces actions de médiations artistiques. Le premier est le partenariat entre les diverses structures participantes ; des partenariats pérennes et solides entre les établissements scolaires et les institutions culturelles. Ce qui va permettre la formation d'un cadre institutionnel, qui va lui-même participer à mettre en place une enveloppe contenant suffisamment bonne pour que l'enfant investisse l'activité proposée avec une attention et un plaisir partagé délesté des éléments anxiogènes. Le deuxième point est l'expérience sur plusieurs années de ces projets et de leur mise en place. Leur renouvellement avec les mêmes acteurs de l'Education Nationale et les mêmes institutions culturelles sera un élément facilitant, même si ce ne sont pas à proprement parler les mêmes artistes. Le troisième point est que l'investissement passionné des enseignants est une des données essentielles à la réussite de ces actions, à la fois facilitateur de l'adhésion des enfants et soutien de l'artiste et des médiateurs.

Pour se pérenniser, ce dispositif s'appuie sur un cadre qui possède une fonction stabilisatrice et une fonction de générateur de sens.

Il faut mettre en avant les conditions matérielles : le lieu doit être suffisamment accueillant, contenant l'équipement adéquat, c'est-à-dire sécuritaire et à l'abri des regards ou des passages, les éléments organisationnels doivent être clairs (le lieu, la durée, les accompagnants). Le second point concerne les conditions psychiques des intervenants, en fonction de leur niveau d'intervention et de leur rôle spécifique : les différents intervenants doivent donc être dégagés de leurs propres préoccupations pour s'investir auprès des enfants. Nous parlons de disponibilité psychique. En troisième, viennent les conditions institutionnelles, c'est-à-dire les 2 fonctionnements institutionnels, de l'école et de l'institution culturelle. C'est cette attention particulière des artistes, des médiateurs et des enseignants qui va produire un espace sécurisant.

Plusieurs enjeux psychiques ont été observés. Le premier est l'importance du groupe et de ses phénomènes. Les médiations artistiques ont toujours été fédératrices de la mise en groupe quelles que soient les différences de chacun, sexe ou culture. Elles favorisent certains phénomènes groupaux tels que l'illusion groupale, le fait d'avoir le sentiment d'être bien ensemble et de faire un bon groupe. Ce qui contribue fortement à la réalisation de l'objectif commun qui est la restitution finale. Les actions de médiation culturelle offrent donc la possibilité d'un partage de pensée, et d'émotions, devenant ainsi le lieu de l'intersubjectivité.

Le deuxième point important des enjeux psychiques a été de cerner un certain nombre de processus au sein de ces ateliers. Tout d'abord un processus de transformation qui va favoriser le passage de l'informe à la forme, de la perception à une représentation. Le travail produit est un travail de mise en forme, de représentation et de mise en figuration. Ce qui est particulièrement opérant avec les adolescents eux-mêmes travaillés par la transformation pubertaire. Il va soutenir le processus de symbolisation qui va rendre possible un processus de subjectivation. Le sujet va s'approprier, pour lui-même, cette expérience vécue avec les artistes et les médiateurs.

Ont aussi été observés le rôle et les fonctions de chacun des intervenants au sein de ces ateliers. Sans oublier le rôle des autres, comme les parents ou les accompagnants, nous allons nous centrer sur 3 intervenants principaux.

Tout d'abord, le rôle et la fonction de l'artiste. Il a un rôle central en tant que porteur du projet et porteur de sa démarche artistique. Il a une fonction de sensibilisation du public à son art et une fonction de transmission : de son savoir, des techniques, du plaisir, de sa démarche artistique. Il propose aux enfants et aux adolescents une expérience sensible inattendue qui ouvre à l'expérimentation de la matière (sonore, instrumentale, corporelle, kinesthésique, plastique). Il propose une expérience unique qui bouscule. Elle bouscule les enfants dans leur quotidien, elle bouscule l'ordre établi du monde. Les artistes invitent à prendre le temps de la rencontre, à travers le corps, à travers le regard, à travers l'écoute et aussi à travers le vivre ensemble. C'est pourquoi l'artiste est un faiseur de lien social et cette fonction nécessite d'avoir la capacité d'animer un groupe. Par ses indications, par sa sensibilité à l'émergence créatrice, il va impulser un mouvement qui va donner forme à l'informe et, dans ce sens, il est lui-même porteur de la transformation pulsionnelle, de la transformation de la matière et de la transformation du défaut en un style. S'ajoute aussi une fonction réflexive, il fait retour aux enfants et aux adolescents de ce qu'il voit, de ce qu'il perçoit chez eux. Par cette rencontre avec l'artiste ces derniers vont être capables de se sentir, de se voir, de s'entendre. Le plaisir de l'artiste à co-crée va favoriser leur perception positive d'eux-mêmes et à éprouver cette expérience comme une expérience de plaisir. L'artiste doit s'ajuster aux enfants et adolescents pour être un suffisamment bon miroir, source de plaisir, pour que les

enfants/adolescents puissent sentir les différentes sensations-émotions présentes dans la rencontre. Il représente aussi un modèle identificatoire sur lequel ils vont s'étayer. Enfin, la fonction narcissique et gratifiante de l'artiste est primordiale : la mise en présence d'enfants, d'adolescents et d'artistes change radicalement le rapport des premiers à l'échec. Se tromper ou échouer font partie du processus de création.

Ensuite, les fonctions du médiateur culturel. Il existe 2 positions distinctes selon le dispositif. Si l'artiste est absent ou partiellement présent, les médiateurs vont animer le groupe dans une optique d'accompagnement ou de réception de l'œuvre, de transmission du projet de l'artiste. Il prend alors un rôle de facilitateur de l'expression et des ressentis de l'enfant, il participe à la mise en sens de la démarche artistique.

Lorsque l'artiste est présent tout le long de l'atelier, les médiateurs ont une position plus périphérique mais néanmoins essentielle. Ils ont une fonction de passeur entre les institutions culturelles et les établissements scolaires, entre l'artiste et les enfants, entre les enseignants et les artistes. Ce qui implique un rôle de communication essentiel. Ils font le lien entre les différents partenaires en amont, pendant et en aval du projet, ce qui va assurer la continuité de l'atelier. En ce sens il va soutenir l'organisation du projet et a une fonction de ressource pour chacun des intervenants.

Dans les deux cas, les médiateurs ont une place intermédiaire entre l'artiste et les enfants, entre l'œuvre et le public, entre l'institution culturelle et l'institution scolaire. Par cette position d'entre-deux, ils contribuent à la formation d'une aire transitionnelle, entre réalité externe et interne, au sein de laquelle peut se déployer l'expérience de créativité. Ils soutiennent une improvisation orientée puisque cette improvisation ne se fait pas à partir de rien, mais à partir de quelque chose qui a été transmis. Ils soutiennent, auprès des enfants, l'impulsion créatrice initiée par l'artiste, par son œuvre, et par son projet.

Enfin, la troisième fonction essentielle est celle de l'enseignant. Ces ateliers ont lieu, pour bonne partie, du fait du désir même de l'enseignant et de son intérêt pour la culture et la transmission auprès des enfants. Ils sont un des tenants du projet et de son bon fonctionnement, assurent la continuité entre l'activité artistique et l'activité scolaire. Ils vont inscrire l'atelier dans la continuité des apprentissages, des enjeux scolaires, le programme, les examens, etc. Ils vont retravailler avec les élèves les éléments de l'atelier, en dehors, et font le lien entre l'action culturelle et le projet pédagogique. Ils posent aussi les limites en termes de discipline. Ils peuvent être une figure d'appui pour l'artiste sur la connaissance des enfants et des adolescents, ils donnent des éléments de compréhension sur le comportement de chacun, sur la dynamique de groupe entre élèves. Ils ont donc aussi une fonction de transmission de l'histoire des élèves dans leur individualité et au sein d'un collectif. Quelquefois, ils prendront la fonction de traducteur du langage adolescent. Ils sont aussi des figures familières pour les enfants et les adolescents, sur lesquelles ces derniers vont prendre appui face à une situation d'expérience qui peut être parfois angoissante. Ils sont porte-parole transmettant la parole du groupe aux artistes et permet ainsi de relancer la circulation des représentations et des liens entre artistes, adolescents et professeurs. Cette présence bienveillante est essentielle puisqu'elle va faciliter l'adhésion, l'investissement et l'expression des enfants et des adolescents face à un projet.

Pour conclure, la diversité des dispositifs proposés, malgré des éléments invariants, ne permet pas de proposer un protocole d'action applicable à toutes les spécialités. Mais il existe une série de conditions pour que ces médiations soient une réussite : la qualité du cadre, le juste positionnement de chacun des intervenants, la qualité du lien entre les différentes institutions pour que l'action soit intégrée et intégrable par les jeunes, mais surtout la formation et l'accompagnement des jeunes artistes, notamment des primo-arrivants avec une connaissance des enjeux corporels et psychiques des étapes de

développement des enfants et des adolescents. Chacune des spécialités implique un dispositif singulier étant fonction de la médiation artistique elle-même et de la démarche de l'artiste. C'est donc bien la médiation qui est au cœur de ces actions et qui va lier les différents intervenants, tout en soutenant la créativité. La disponibilité de l'artiste ou du médiateur à l'enfant et à l'adolescent, à son style, à ses difficultés, à ses trouvailles, ainsi que la possibilité d'improviser une réponse artistique à partir de cela est sans doute un des leviers essentiels de l'efficacité de la médiation. Ces ateliers de médiation permettent aux enfants de découvrir les différences, de changer la représentation de soi, de l'autre et du monde. Par le biais de ces actions, l'école s'ouvre à différentes cultures, à différentes activités, à une sensibilité à autrui et à différents savoirs. De ce fait, ces projets vont faciliter la socialisation et la découverte de la complémentarité entre soi et l'autre. Ceci permet de travailler le vivre ensemble, d'expérimenter la citoyenneté dans le respect de chacun, de ses différences au sein d'un groupe. Les perspectives de recherche sont bien sûr d'approfondir l'analyse des effets psychiques chez les enfants et adolescents par deux enjeux. Le premier va être l'entretien avec les enfants et adolescents qui ont participé en 2017 à ces actions de médiation et le second, des entretiens avec des adultes qui ont déjà participé à ces actions de médiation quand ils étaient enfants. Tout ceci pour un rendu de la recherche en 2018.

Echanges avec la salle

Loup WOLFF, Département des Etudes, de la Prospective et des Statistiques (DEPS)

Comment assurez-vous, dans votre protocole, que votre intervention n'influence pas l'atelier qui se déroule et comment garanzissez-vous le fait que ce très important « terrain » permet d'attraper la variété des ateliers comme ils se déroulent, en bien comme en mal.

La grande richesse de ce que vous avez fait est dans le compte rendu de la réception. Mais qu'en est-il de l'analyse des groupes d'enfants, ceux qui ont une réception positive, par rapport à d'autres qui ne le reçoivent pas, les raisons, leur parcours personnel, social, psychique ? Vous pourrez alors affiner les constats que vous proposez.

Jean-Michel VIVES

Tout d'abord, il convient de rappeler qu'une observation non participante n'est pas sans effets sur le groupe. Il convient juste de faire en sorte que cette présence soit le moins interventionniste possible. L'hypothèse de la démarche clinique est que, justement, le fait d'introduire un observateur va avoir des effets sur la situation et qu'il convient de les repérer. On est alors dans des approches radicalement opposées aux approches expérimentales qui se mettent dans une position pour évaluer l'objet observé, justement. C'est pour cela que nous avons insisté pour qu'il y ait un certain nombre de séances pour voir, dans le temps, se développer des phénomènes psychiques, des phénomènes groupaux. Nous avons noté par exemple, dans le cadre de l'expérience du théâtre de Nice, le passage du troupeau à la troupe, en passant par le groupe. Le groupe, c'est lorsque l'intérieur est vécu comme bon et l'extérieur comme mauvais. C'est cela qui crée de l'exclusion, du rejet. La troupe, c'est l'idée d'individualités, de singularités extrêmement pointues qui permettent, malgré tout, de fonctionner ensemble.

Pour la seconde partie de la question, nous nous sommes attachés à des parcours personnels, aussi. Dans le rapport, nous nous sommes attachés à 3 jeunes en grande difficulté dont l'un, psychotique, qui réussit à intégrer un personnage et à lui apporter une

dimension de « folie » tout à fait passionnante. On repère, de surcroît, un effet thérapeutique de l'intervention artistique. Un enfant en recherche de stabilisation identitaire rencontre par l'intermédiaire du théâtre, par le travail du semblant, lui permet de faire l'expérience de ce que c'est que d'avoir une identité. C'est ça qu'autorise la méthode clinique, un regard un tout petit peu précis sur des enjeux psychiques que la méthode expérimentale ne permet pas.

Fabienne VOISIN, ONDIF

Je vais témoigner des équipes qui ont vécu. C'est plus impactant d'entendre des professionnels du psy traiter de ces questions-là. Intuitivement, tous les acteurs qui sont dans la salle pouvaient observer ça.

Il y a eu aussi un effet absolument phénoménal sur les musiciens en plus de l'effet « quel est mon rôle dans la société ? ». Il se passe autre chose de puissant.

Au début, le fait de se savoir inspecté livrait tous les mauvais préjugés que l'on peut avoir. Il a fallu préparer les artistes et on a finalement, dépassé cette crainte, choisi de laisser faire. C'était, finalement, une expérience supplémentaire de se laisser regarder.

Et, pour finir, je trouve qu'il est absolument indispensable de présenter vos résultats à l'équipe, aux encadrants, aux musiciens qui sont intervenus, parce qu'ils en ont besoin, aux parents, aux enfants d'une certaine autre façon, et le partager avec les collectivités territoriales, c'est absolument indispensable. Ma question, finalement, est de savoir quand on peut avoir ce rapport ?

Béatrice MADIOT, Psychosociologue

J'étais une des observatrices à l'ONDIF (Orchestre National D'Île-de-France) et on a essayé de rendre compte de tout ce dispositif qui a fonctionné tel un cercle vertueux, autrement dit l'expérience s'est particulièrement bien passée à tous les étages, celui de l'école, de l'ONDIF, mais aussi celui des répétitions, des concerts... Le fait d'être deux observateurs a permis les échanges, tout comme les discussions informelles avec les différents intervenants (enseignants, musicien, médiateurs...). Ça a superbement fonctionné notamment parce que tous les acteurs étaient totalement imbriqués, coordonnées et tout était pensé comme une totalité : pas simplement faire de la musique ensemble, mais découvrir la musique dans toute sa complexité, tant par l'écoute, par le faire, par les instruments, par la restitution publique. L'équipe a su amener les 90 enfants de 8 ans à vivre une expérience artistique d'un bout à l'autre dans un cadre sécurisant.

Floriane MERCIER

Sur la question de la disponibilité du rapport, nous sommes en phase de relecture et de finalisation, on peut se donner comme horizon la fin du mois de janvier 2018 en gardant en tête qu'il s'agit d'un premier volet puisque l'idée est aussi de poursuivre par l'interview d'un certain nombre des enfants qui renforcera la dimension déjà présente pour savoir aussi comment ils le reçoivent et quels mécanismes sont aussi parfois en jeu. Ainsi que l'interview, comme il a été dit, de plus anciens participants lorsqu'ils étaient jeunes : ceux qui ont bénéficié d'une telle médiation et qui continuent d'avoir une pratique, ceux qui n'en ont plus du tout, ceux qui ont arrêté mais qui continuent d'aller au spectacle et ceux qui ont fait le choix de devenir professionnels.

Diffusion d'une vidéo :

<https://www.youtube.com/watch?v=nKU5eooCKok>

Renaud GRUSS, Orchestre de chambre de Toulouse

Nous venons d'être contactés par un hôpital de jour qui accueille des enfants en milieu psychiatrique ouvert. Nous allons donc nous lancer, en 2018, dans une aventure complètement nouvelle. Connaissez-vous des équipes qui ont déjà observé ces actions culturelles en milieu psychiatrique

Céline MASSON

Depuis quelques années, nous avons mis en place un dispositif d'atelier d'artiste à l'hôpital. J'interviens comme chercheur dans deux hôpitaux. Il faut savoir qu'il existe différents dispositifs. Il y a l'Art thérapie, mis en place depuis quelques dizaines d'années dans les milieux psychiatriques. Les intervenants art-thérapeutes ne sont pas spécifiquement des artistes ni des psys, ils peuvent l'être mais ce n'est pas une condition. Il nous semble que ces espaces sont parfois flous, art ? thérapie ?. Il y a aussi les médiations thérapeutiques mais ce sont le plus souvent des psychologues sensibilisés à la question artistique qui interviennent. Donc là encore ce ne sont pas des artistes.

Ce que nous avons mis en place depuis plusieurs années avec Xavier Gassmann, psychanalyste et Anne Perret praticien hospitalier, dans deux hôpitaux c'est un dispositif spécifique qui donne une place importante aux artistes qui accueillent des adolescents mais nous ne leur demandons pas d'être des thérapeutes, mais d'être passionnément artistes avec les adolescents. Toutefois, nous avons mis en place des post-groupes qui rendent possible un espace de parole avec l'artiste et les psychologues qui est un temps d'élaboration et de réflexion avec l'artiste qui rend compte du déroulement de l'atelier. Les psys ne sont jamais présents dans l'atelier. De même l'adolescent en dehors de l'atelier vient parler à un psy référent des effets de l'atelier, de ses éventuelles difficultés. Un soignant, garant du cadre de soin est toujours présent avec l'artiste. L'artiste n'est jamais seul, l'institution porte les ateliers, et en même temps les ateliers sont des espaces différenciés.

Ces espaces sont vraiment très importants pour les adolescents, les artistes à l'hôpital apportent un temps inédit de créativité qui permet à l'équipe soignante de rencontrer les patients encore autrement.

Depuis quelques années, nous avons mis en place un dispositif d'atelier d'artiste à l'hôpital. J'interviens comme chercheur dans deux hôpitaux. Il y a différents dispositifs. Il y a l'Art thérapie, mis en place depuis quelques dizaines d'années dans les milieux psychiatriques. Il y a les médiations thérapeutiques mais ce sont le plus souvent des psychologues sensibilisés à la question artistique qui interviennent.

Jean-Michel VIVÈS

Nous avons aussi eu une expérience à Mouans-Sartoux. Nous avons travaillé pendant 2 ans, avec Isabelle ORRADO, sur un dispositif où le centre d'art concret accueille des patients à handicap psychique avec des activités de peinture, etc. Ça demande un accompagnement un peu précis. Ce sont des enfants autistes, des enfants psychotiques avec des troubles psychiques quelquefois très importants. Le centre d'art concret avait une expérience très ancienne et avait repéré qu'il existait des effets de cette pratique sur ces enfants.

Ce qui est intéressant c'est que la visée n'est pas thérapeutique. Le but est la rencontre avec un processus artistique, ce sont deux approches radicalement différentes. La rencontre a des effets, par surcroît, thérapeutiques.

Céline MASSON

Les artistes ne sont pas des thérapeutes. Il ne faut, surtout, aucune approche psychopathologique. Par contre, il faut aussi penser le dispositif. Les adolescents sont aussi accompagnés par un soignant ou un éducateur, selon les structures. Les artistes témoignent ensuite, en post-groupe, de ce qui ce sera passé avec les adolescents. Il n'est pas attendu de l'artiste qu'ils soient thérapeutes, ils sont là pour transmettre leur passion. Les effets sont surprenants mais il faut beaucoup de temps pour les observer. Les psys et les chercheurs n'interviennent pas directement dans les ateliers.

Pascal ANDURAND, DRAC Occitanie

Je vous engage à voir du côté de l'hôpital de Pau de Viguier de Toulouse, où une expérimentation s'est déroulée pendant 4 ans avec Toulouse Les Orgues sur un groupe d'enfants en situation psy très complexe avec un musicien et la pratique de l'orgue. Et un rapport existe sur les effets induits de ces ateliers.

Emmanuelle JOUAN, Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France

Ces expériences s'inscrivent vraiment dans le cadre de permanences artistiques de résidence de création. Ce sont des artistes qui sont au travail, en création et dans la question du partage de leur processus, les choses se tiennent et c'est ce qui rend ce processus vertueux.

Liliane SCHAUS, La Maison, Centre de développement chorégraphique national d'Uzès

On mène, depuis 13 ans, dans le cadre du programme Culture à l'hôpital, un travail avec des enfants en pédopsychiatrie. Et, effectivement, l'artiste est là en tant qu'artiste et c'est important de faire partager ce processus artistique aux patients.

Seconde remarque sur l'évaluation des actions de médiation, toutes les expériences ont abouti à une restitution publique. Or, dans la médiation que nous réalisons au quotidien, la restitution publique est possible dans certains cas, mais pas obligatoire. Comme on vient de le dire, c'est le processus d'artiste qui travaille qui est au centre de cette médiation et la réalisation d'un objet artistique n'est pas obligée. On ne peut pas forcément y répondre et l'artiste non plus, ça demande beaucoup de temps. Il y a aussi le risque de faire croire à des enfants qu'ils sont des artistes. Ce qui est important, c'est qu'ils traversent une pratique.

Bertrand MUNIN

Je reviens sur le fait que ces approches étaient intéressantes et que, intuitivement, ça correspondait à ce qu'on savait déjà un peu tous. Quand vous lirez le rapport, vous verrez que ça révèle quand même quelques fondamentaux, notamment sur l'organisation de l'action, mais surtout, ça permet pour nous, administration, de légitimer les intuitions qu'on a depuis un moment, sur la formation des artistes à ce type de travail, sur la nécessaire formation des médiateurs (création de réseaux, de plateformes d'échange sur ces questions) et également, toujours du côté du Ministère de la Culture, dans une forme de légitimation du partenariat qui doit être repensé avec l'Education Nationale pour que ces actions soient bien portées par les établissements eux-mêmes et non par quelques seuls enseignants.

Christian MOUSSEAU-FERNANDEZ, Directeur Tangram, scène nationale Evreux-Louviers

Une question sur la durée. Comment cette notion a été intégrée dans vos recherches à la fois la durée de l'atelier de médiation, mais aussi dans sa reproduction, dans sa fréquence.

Jean-Michel VIVES

Une démarche clinique n'est pas un instantanée, mais quelque chose qui s'attache au processuel. Pour que puisse être observé quelque chose de façon pertinente, il fallait une dizaine de séances, mais c'était notre souci de chercheur.

Intervenante du colloque

Du coup, la question des effets plus ou moins importants selon le temps plus ou moins long d'action n'était pas la problématique d'une hypothèse posée en raison du cadre méthodologique qu'on s'était donné où, d'emblée, on regardait au moins une dizaine de séances.

Jean-Michel VIVES

Sur des durées courtes, au festival notamment, on a eu des effets tout à fait étonnants. On va retourner entendre ces enfants. Ce n'est peut-être pas, effectivement, une question de durée. La clinique demande du temps, évidemment, mais on peut aussi avoir des temps relativement courts où il se passe beaucoup de choses. Là c'était notre demande d'avoir un travail sur un long cours pour avoir des observations fines, d'en restituer quelque chose et d'en faire un travail de recherche.

Intervenante du colloque

On gardera à l'esprit cette remarque parce que, peut-être, dans les interviews, on pourra mettre en perspective ceux qui ont eu des durées plus ponctuelles.

Philippe FRANJAS

Dans les perspectives de recherche, vous évoquez les entretiens avec des adultes ayant participé à des processus de médiation, comment on les trouve ?

Intervenante du colloque

On en trouve certains, ceux qui continuent à avoir une pratique, qu'elle soit artistique ou de spectateur. C'est plus difficile pour les autres et toutes les volontés sont les bienvenues.

Philippe LE MOAL, Inspecteur de la création artistique pour la danse

Au-delà de la durée, une question sur la récurrence pour les enfants. Est-ce que l'on peut l'observer lorsque les enfants participent une deuxième, une troisième fois. Est-ce qu'il y a un effet de seuil ?

Intervenante du colloque

Ce serait formidable de pouvoir le faire sur plusieurs années, avec une même classe par exemple, mais on n'en a pas.

Fleur RICHARD, Lieu Unique de Nantes

Avez-vous entamé des démarches pour diffuser cette enquête auprès de l'Education Nationale pour consolider le travail ?

Intervenante du colloque

La diffusion auprès de l'Education Nationale est au cœur de nos priorités.

Marion FRANQUET, Théâtre Firmin Gémier / La Piscine, Pôle national cirque

Sur les disciplines choisies, est-ce que vous avez noté et comparé des effets au vu des disciplines ?

Jean-Michel VIVES

Je crois que votre intuition est juste et c'est quelque chose que nous avons repéré. Chacune de ces disciplines ne sollicite pas la même dynamique psychique. J'ai insisté, par exemple, sur la dimension mimétique du théâtre représentatif. Le dessin d'une fenêtre ouvre sur le monde dans le cas de la névrose chez les enfants « normaux » ou vient border quelque chose de très angoissant chez les enfants psychotiques. On voit que c'est autre chose qui est en jeu. C'est très juste et faire de la musique avec des enfants psychotiques, ce n'est pas la même chose que de leur proposer de danser.

Bertrand MUNIN

C'est vrai que ce sont des choses qui méritent d'être prolongées et d'être creusées.

Introduction des tables rondes

Floriane MERCIER, Cheffe du bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles

Nous avons tenté une aventure assez folle, compte tenu des délais, celle d'avoir un questionnaire quantitatif unique et partagé par tous sur la question de l'action culturelle qui permettrait d'avoir des données communes pour une évaluation conjointe. Une phase test a eu lieu à l'été 2016, puis sur 2016/2017 il vous a été demandé de remplir ce questionnaire avec pour objectif d'en restituer, maintenant, les principaux résultats.

Plus de 3.000 fiches ont été renseignées dans 150 structures. Ce questionnaire constitue un important travail et une grande mobilisation de votre part et nous vous en remercions. A la lecture des résultats, constat a été fait d'une certaine confusion entre l'intitulé action et l'intitulé projet ainsi que d'une difficulté de compréhension sur les volets actions et partenariats.

Plusieurs tentatives d'exploitation ont été faites : par type de label, par territoire... Les données ont donc été étudiées dans toutes les configurations possibles sans parvenir à rendre compte de la réalité des choses. Cependant, dans le champ des arts plastiques, seule discipline habituée et accompagnée sur les questionnaires FRAC et Centres d'art et dotée d'une personne dédiée sur ces questions, le remplissage était simplifié.

Globalement, ce questionnaire est donc un échec. Cependant, comme le disait Churchill « l'optimiste voit dans toute difficulté une opportunité ». Il est donc question de repartir sur un autre projet de questionnaire de manière différente, avec un calendrier plus posé. L'idée est de constituer un vrai groupe de projet afin de dialoguer avec un prestataire extérieur. L'outil qui sera ainsi créé ne sera pas uniquement dédié au recueil de données, il sera une base de données. Chacun tâchera alors de rester raisonnable en termes d'attentes sur les réponses apportées par ces questionnaires quantitatifs afin de ne pas les complexifier comme lors de cette 1^{ère} expérience.

Enfin, concernant le calendrier des modalités de travail, il sera établi conjointement sur une temporalité qui donne le temps à une vraie phase test. Le 1^{er} test n'a effectivement pas permis de rentrer dans la totalité des aspects du questionnaire

Ce sont donc peu de chiffres qui sont présentables aujourd'hui mais cet aspect n'est pas abandonné et il sera retravaillé.

Enquête qualitative sur les enjeux des actions de médiation dans les établissements labellisés de la création

Bertrand MUNIN, Sous-directeur de la diffusion artistique et des publics, DGCA

La question de ce que l'on fait des chiffres se pose car on en collecte en permanence. Le temps, les effectifs disponibles pour vous comme pour nous, mais aussi, les objectifs fixés doivent être pris en compte. Inutile de recréer un questionnaire sans d'abord s'être penché sur ce que l'on peut tirer des réponses que vous faites, soit en DRAC, soit auprès du secrétaire général. Il sera peut-être possible de trouver des informations déjà, ici, sans avoir besoin de les demander dans le questionnaire. Cela pourra éviter des pertes de temps, ce que ne permet pas actuellement LIME SURVEY.

L'objectif est d'avoir un outil qui soit aussi interrogeable par vous afin d'avoir des éléments de comparaison sur ce qui se passe dans d'autres labels, dans d'autres maisons.

Concernant les enquêtes qualitatives, elles ont été lancées à l'initiative de la DGCA en juin 2016 avec les représentants des réseaux. Le même type d'enquête a aussi été envoyé dans les DRAC. L'idée était de faire remonter, via les réseaux et les DRAC, 5 actions considérées comme exemplaires en faveur de l'action culturelle en direction des jeunes et des adolescents. Deux points d'entrée dans lesquels ont été recueillies de nombreuses informations. Le groupe du lundi matin, composé de 4 inspectrices porteuses du projet, a

rapidement été étendu à des représentantes de délégations (théâtre, danse, musique, arts plastiques) avec l'apport en fin de parcours de Philippe LE MOAL et d'Agnès BRETTEL. Chacun, par discipline, a tenté de réaliser une synthèse, une approche sur une méthodologie conjointe.

Je vais vous montrer ce que l'on en tire et les chantiers qu'on souhaite mettre en œuvre à partir des conclusions sur lesquelles nous avons pu aboutir. L'ensemble des contributions et travaux d'analyse de ce collège seront prochainement mis à disposition des DRAC et des réseaux.

La méthodologie choisie a largement étendu le champ d'analyse des actions remontées. C'était une analyse classique des projets eux-mêmes. Puisque ces actions visaient les jeunes et adolescents, il n'est pas étonnant que parmi les partenaires soit majoritairement présente l'Education Nationale. Les objectifs de l'action sont-ils clairement définis au début de l'action ? S'inscrivent-ils seulement dans un dispositif de financement possible, dans une habitude de l'établissement, dans une demande du secteur ? Et, grâce à l'apport des délégations, une analyse de la place de ces actions a été faite dans le projet artistique et culturel des lieux à travers les rapports d'activité et les rapports d'inspection qu'on pouvait avoir. Enfin, quelle est la place de ces actions, ou de la communication sur ces actions, au sein des différents réseaux ?

Nous avons considéré que la discipline exercée était un moyen, mais que les objectifs étaient communs. Nous avons donc cherché les fondamentaux identiques à ces différentes actions.

Donc globalement, les différentes remarques :

On doit souligner la richesse et la diversité des actions remontées avec chaque fois une forme d'engagement militant fort inscrit dans une logique, dans une responsabilité territoriale et citoyenne indéniable.

- En même temps, on constate une extrême discrétion des ces actions tant dans les rapports d'activité que dans la communication. Il arrive que nous demandions aux lieux ce qu'ils font depuis des années, non pas parce qu'ils n'ont rien fait mais parce qu'ils ne l'ont pas communiqué. La multiplicité des actions est réelle mais elles sont rarement présentées comme fondamentales dans les maisons que vous dirigez. Il faut se saisir de cela car c'est aussi une façon de convaincre la puissance publique dans son ensemble (Etat et collectivités territoriales).
- Ces actions culturelles, au sens large, prennent chaque année une place plus importante en nombre, en volume horaire et, ce que l'on n'arrive pas à voir, en poids financier.
- Souvent, on identifie mal dans les organigrammes, la place dédiée de la personne en charge de la politique des publics (qui n'a pas toujours la même appellation ni le même rôle). Une difficulté qui se retrouve aussi au Ministère de la Culture entre le programme 131 et le programme 224.

Il semble que l'on constate une relative absence de coordination entre les établissements d'un même territoire sur la construction d'une stratégie d'actions en direction de l'enfance et de la jeunesse, les écoles et les collèges.

- On note une relative absence de logique de réseau sur ces mêmes actions.
- Le contexte des actions est majoritairement scolaire, ce n'est pas surprenant. Majoritairement car le travail en temps scolaire est important mais il en existe aussi hors temps scolaire.
- Dans les actions remontées, la plupart du temps, la place des artistes est prépondérante avec des réalités différentes entre permanent ou ponctuel.
- Concernant le format des actions, ce qui était privilégié était l'action sur un temps long. On sent la volonté de montrer qu'une action n'est efficace que si elle a le temps de se développer.
- Sur l'analyse des objectifs présents dans ces actions, on note qu'ils sont souvent mixtes. Ils sont à la fois culturels, sociaux, artistiques, mais ils semblent malgré tout trop généraux. On a tendance à vouloir se fixer des objectifs assez peu transposables en évaluation. Il s'agirait d'avoir des indicateurs d'efficacité des actions menées un peu

plus clairs en précisant mieux les objectifs. C'est un véritable enjeu.

- L'évaluation est donc, en général, assez rare. Il est fréquent qu'on ait une restitution du travail mais pas d'évaluation au sens stricte du terme. C'est important de fixer un cadre, des objectifs clairs, de penser l'évaluation à échéance de cette action et d'avoir des temps d'échange avec l'ensemble de la chaîne des participants.
- Concernant les partenariats construits, le plus souvent ils se construisent sur un mode relationnel avec une personne œuvrant dans l'établissement ou l'institution, mais rarement avec le responsable. Cela repose sur un investissement personnel qui met en jeu la volonté de l'individu mais qui, par conséquent, peine parfois à se reposer sur la force de l'institution, voire qui doit lutter contre celle-ci.
- Les enjeux de formation, à la fois des équipes de médiation et des artistes, sont réels. Avoir une formation pensée, une sensibilisation à la rencontre avec les plus jeunes ou dans un type d'action est important. Si les acteurs n'ont pas les clés pour mener à bien les actions (face à des élèves un peu difficiles qui n'ont pas demandé à participer par exemple), ils risquent simplement d'être écœurés. L'objectif est de donner la possibilité de divers parcours sur toute une vie professionnelle et artistique.

A l'issue de ces constats, 4 pistes de réflexion importantes pourraient être ouvertes cette année, depuis la DGCA et en collaboration avec le secrétaire général, les DRAC et vous, sur les territoires.

- Le besoin d'identifier et de qualifier les acteurs de la mise en œuvre de ces actions (médiateurs et artistes).
- La nécessité d'avoir une définition commune des objectifs et des modes d'évaluation des actions menées à la fois pour le Ministère de la Culture et en partenariat avec le Ministère de l'Education Nationale, pour que vous ayez une grille commune à travailler et à penser sur ces actions.
- La nécessité d'organiser un partage d'expérience au niveau de chacun de vos réseaux et au niveau territorial en appui aux directions régionales.
- Une mutation des relations entre le lieu, le label et son territoire avec des actions menées, non plus sur de la simple vente d'un billet, mais sur une sensibilité, une attention au public, au citoyen présent sur le territoire. Une certaine hospitalité, une rencontre en dehors de vos lieux, une itinérance.

Ce sont des questions d'actualité. Ce sont les chantiers que le Ministère de la Culture voudrait porter, des questions qui vont être abordées dans les tables rondes.

Pour et avec les publics. Quelles connaissances et compétences mobiliser ?

Agnès BRETEL, Inspectrice Danse à la DGCA, modératrice de table ronde

Cette 1^{ère} question renvoie immédiatement à la question des formations à l'éducation artistique et culturelle, des formations des médiateurs et des acteurs de la médiation. Or, si la musique avait une longueur d'avance sur les formations à la médiation avec 9 Centres de formation des musiciens intervenants et 5000 dumistes formés, les autres arts ne disposaient pas de formations similaires pour les médiateurs.

Céline LE ROUX, Directrice adjointe du Théâtre Nouvelle Génération – CDN de Lyon

Pour favoriser le développement des arts et de la culture dans l'éducation, le Ministère de l'éducation nationale et le Ministère de la culture ont mis en place dès 2002, des pôles de ressources dans les différents domaines artistiques : les PRÉAC (Pôles de Ressources Éducation Artistique et Culturelle). Ce sont des dispositifs interministériels. Ces PRÉAC, présents dans les régions, sont répartis en fonction de leurs thématiques : théâtre et arts de la scène, danse, musique, voix, cinéma, design, littérature etc.

L'objectif des PRÉAC est de mettre en place un outil de formation à destination des formateurs de formateurs, des enseignants, des médiateurs, des animateurs, des artistes et des professionnels du spectacle. Ils sont pilotés par les DRAC, les Académies via les DAAC (Délégations Académiques aux Arts et à la Culture), CANOPE, l'ÉSPE, associés à une structure culturelle. Le Théâtre Nouvelle Génération est le coordinateur du PRÉAC Théâtre au sein de la région Auvergne Rhône-Alpes.

L'objectif des PRÉAC et en particulier du PRÉAC Théâtre est de favoriser :

- La formation pour apporter des connaissances théoriques, notamment sur l'histoire du théâtre ou des arts de la scène.
- La rencontre avec les équipes artistiques par la découverte des œuvres.
- Le regard porté sur l'œuvre et l'analyse critique qui peut être faite.
- La pratique artistique.

Le principe est de mettre des ressources à disposition et de proposer un vade-mecum pour toute personne souhaitant organiser une sortie au théâtre (en particulier pour les jeunes spectateurs) ou développer un projet d'éducation artistique et culturelle.

Chaque année Le Théâtre Nouvelle Génération organise un séminaire national de 3 jours (listé dans le plan académique de formation). Durant ce dernier, les participants sont conviés à des conférences et ateliers de pratique artistique, complétés par la découverte de spectacles et de rencontres avec des artistes. Parallèlement, des journées en résonance sont planifiées afin de poursuivre sur la thématique abordée en séminaire et faire circuler la question en région. Il existe également des formations à la demande pour répondre à des besoins plus ponctuels.

Sur le dernier PRÉAC, pour la première fois, des animateurs issus des réseaux d'Education Populaire étaient accueillis. Au départ, ce séminaire était davantage destiné aux formateurs de formateurs et aux enseignants, mais nous avons souhaité l'élargir à un public plus large. Il est encore un peu tôt pour analyser les effets de la formation auprès de ces nouveaux participants. Cependant, nous n'avons pas changé de modèle de séminaire, la formation telle qu'elle était pensée au départ est suffisamment accessible pour ne pas être excluante. Pour ce séminaire autour de la thématique du théâtre augmenté et de la réception publique, ils étaient très enthousiastes à l'issue de la formation. Ils ont apprécié d'être nourris d'histoire du théâtre, de courants esthétiques, des multiples usages des technologies pour la scène. Mais aussi par la thématique même qui leur paraît pertinente pour créer du lien avec les pratiques des jeunes auprès desquels ils interviennent.

Pour ce qui est des journées en résonance, elles s'organisent dans la continuité avec une ouverture à ces mêmes publics. C'est un travail en collaboration avec de nombreuses structures artistiques et culturelles de la région et leurs services de relations publiques qui développent un maillage en direction de publics très différents. Nous tentons de réunir des profils de participants très ouverts.

Agnès BRETEL

Fanny Delmas qui est responsable du pôle artistique et culturel du Centre national de la danse et qui a participé à la rédaction du référentiel métier de médiateur avec Réseau RP va évoquer le référentiel dans son intervention.

Fanny DELMAS, Responsable du pôle artistique et culturel, Centre National de la Danse

Je vais tenter ici une modélisation des compétences et connaissances du médiateur pour et avec les publics. Par médiateur, j'entends : le responsable ou chargé des relations publiques, avec le ou les publics, le responsable ou chargé d'action culturelle, de médiation, d'éducation artistique et culturelle, soit une personne dont la fonction est de favoriser la rencontre de chacun avec des artistes, des œuvres et des démarches artistiques au sein d'une structure culturelle...

La modélisation que je vais vous proposer s'appuie sur de nombreuses discussions passionnées et passionnantes avec mes pairs, dont certains sont dans la salle et que je salue, elle s'appuie également sur le travail collaboratif mené avec le réseau RP Languedoc-Roussillon autour d'un référentiel métier « chargé. e, responsable de la médiation et des relations avec les publics » (référentiel métier que vous pouvez télécharger sur le site www.reseaurp.org) ainsi que sur de nombreuses lectures de théoriciens de la médiation qui nous aident à penser notre métier et que je remercie aussi.

Il va de soi que les compétences et connaissances « à mobiliser » dont je vais faire la présentation aujourd'hui ne sont qu'une tentative de modélisation, et que comme tout cadre théorique d'une réalité concrète, il ne la reflète pas complètement et il n'est utile que dans la possibilité de débat et de questionnement sur notre travail qu'il suscite. N'hésitez donc pas à m'en faire retour à l'issue de cette présentation. Et maintenant, rentrons dans le vif du sujet !

Le travail du médiateur s'organise en cinq grandes missions - plus ou moins présentes dans chaque poste au regard du type de structure, du nombre de personnes dans l'équipe et de l'importance accordée aux relations au territoire et aux publics par les projets des directions. Je le rappelle encore, c'est une tentative de modéliser tout ce qui fait le travail du médiateur et donc d'englober toutes ses missions et tâches possibles.

Les cinq grandes missions sont :

- Stratégie globale et évaluation
- Réalisation d'actions de médiation
- Accueil des publics et gestion de la billetterie
- Information et communication
- Management, gestion et administration

Ces missions se partagent entre des activités dites « de bureau » et des activités « de terrain » et elles s'appuient sur de nombreux savoirs, savoir-faire et savoir-être.

Pour exercer ses fonctions, le médiateur mobilise des savoirs sur les arts et leurs histoires ; sur les politiques culturelles ; sur les systèmes et modes de fonctionnements des institutions, qu'elles soient culturelles, scolaires, sociales, publiques ou privées ; sur les contraintes et les spécificités des publics avec lequel il interagit ; sur les théories de l'éducation et de la pédagogie.

Il doit savoir analyser, anticiper, formuler, hiérarchiser, synthétiser, argumenter, organiser... et inventer.

Le médiateur active ses savoirs grâce à de nombreux savoir-faire :

- Des compétences d'ingénieries, ingénieries à l'échelle d'une politique d'établissement, d'un projet, d'un atelier (par exemple, avec le réseau RP nous nommons la conception d'un atelier de médiation « scénariser une action ») ;

- Des compétences en gestion et en organisation (un projet ne peut se faire sans planning, sans budget, sans réservation de bus et encore moins sans de multiples conventions avec tous les partenaires impliqués) ;

- Des compétences relationnelles (parce que pour arriver à établir une convention, il est nécessaire d'avoir rencontré plusieurs fois tous les partenaires, précisé les objectifs pour les structures et pour les publics, traduit le langage de l'enseignant à l'artiste qui intervient peut-être pour la première fois dans une école et inversement le langage de l'artiste à l'enseignant, accueilli chaleureusement le groupe en construisant un climat de confiance réciproque, etc...) ;

- Des compétences communicationnelles (pour rassurer - par exemple - toutes les institutions publiques engagées dans le projet que malgré l'incertitude et le flou parfois présents dans le dossier de subvention, le projet est vraiment intéressant) ;

- Des compétences d'animation (de projets, d'ateliers ou encore de réunions).
- Des compétences pédagogiques (c'est-à-dire, être en capacité d'adapter des savoirs pour les transmettre et les partager).

Et tous ces savoirs-faire s'accompagnent de nombreux savoirs-être :

Être à l'écoute de tous ; être bienveillant ; être généreux ; être diplomate ; être curieux ; être créatif ; être capable de s'adapter. Pour résumer, pour être médiateur, il faut aimer les gens et vivre en pleine conscience d'un monde en mouvement perpétuel.

Voici ce qui constitue le travail du médiateur, des tâches très diversifiées (de la préparation du café à l'écriture de projets en passant par la création d'outils pédagogiques, l'animation d'ateliers, la production d'analyses statistiques, l'organisation de réunions, etc).

Être médiateur, c'est à la fois avoir une posture d'accompagnement et une posture d'effacement. Le médiateur est celui grâce auquel la rencontre avec un artiste ou une œuvre advient et celui qui doit savoir s'effacer, pour que la rencontre advienne. Mais l'échange ne peut se faire s'il n'est pas allé lui-même à la rencontre des partenaires, des publics, s'il n'a pas créé un climat favorable, propice à cette rencontre. Le médiateur ne peut s'effacer que s'il a été présent, et c'est tout le paradoxe du métier... Le médiateur est celui qui œuvre à sa propre disparition, qui rêve d'un monde où il n'y aurait plus besoin de lui pour rencontrer une œuvre d'art.

S'il me reste du temps, je souhaiterai partager quelques questionnements sur les postures et les fonctions du métier de médiateur.

Le médiateur est à la fois engagé et passionné par ses missions, et il se doit d'accepter le relativisme de son action. Mettre en place des projets de médiation, permettre des pratiques de spectateur, des pratiques artistiques et culturelles, tout cela prend du temps. Il est parfois difficile d'accepter que nous ne produisons que des micromouvements au sein de la société ou encore que nos actions n'ont pas ou peu de résultats directs, visibles, quantifiables. Nous devons accepter que nous ne sommes ni des missionnaires de l'art et de la culture, ni des sauveurs de l'humanité. Nous ne pouvons que présumer des effets de nos actes. Nous offrons la possibilité d'une expérience.

Le médiateur se doit également d'accepter la potentialité de sa propre disparition. En effet, à vouloir « donner des clés », « accompagner les publics », « rendre les œuvres accessibles », ne déployons-nous pas une pensée du mur nécessaire à franchir pour avoir des pratiques artistiques et culturelles ? Ne pouvons-nous pas imaginer des formes de médiation invisibles, des modes de relations entre l'art, la culture et les publics qui n'auraient pas « besoin » de nous ? Un rapport à l'art sans cesse renouvelé sans mur, sans portes et sans clés...

Et enfin, comprendre que dans nos actes, il existe une tension entre la volonté de rendre autonome le public, l'émanciper, et la personnalisation de la relation que nous entretenons avec le dit public et qui peut rendre celui-ci dépendant du médiateur dans sa pratique de la structure culturelle. Tension qui s'opère de surcroît entre, d'un côté, le souhait d'émancipation de l'individu, émancipation qui va peut-être l'autoriser à une transgression, ou à un questionnement des normes sociétales et culturelles et, de l'autre, la volonté de construire en chacun des habitus culturels normés et respectueux des institutions dans lesquels l'art se produit et se montre.

Pour conclure, j'affirmerai que le métier de médiateur est complexe et qu'il nécessite auprès de celui qui l'exerce une forte croyance, celle du changement positif, de la transformation vertueuse, de la mise en questionnement de chacun, à commencer par soi-même. Le métier ne peut se vivre sans l'utopie de croire que notre action peut transformer le monde, à toute petite échelle, que le rapport à l'art est le moyen - pas le seul mais un moyen - de rendre le monde meilleur. C'est-à-dire permettre, grâce une expérience sensible, grâce à l'écart entre soi et l'œuvre, entre soi et la pratique d'un artiste, de se déplacer, de regarder l'Autre et de produire de la pensée.

Jean Paul FILIOD, Maître de conférence HDR à l'Université Lyon 1 – ESPE

J'ai eu à construire un site internet « Le sensible-comme-connaissance. Evaluer les pratiques au seuil de l'expérience. » à partir de la toute dernière recherche (2011-2014) faite dans le cadre du programme de résidences d'artistes en école maternelle *Enfance Art et Langages* (Lyon).

Cette expérience a nécessité de travailler, aussi, avec des techniciens pour voir comment construire un site internet par rapport à la volonté de diffuser des résultats de recherches de manière à les rendre accessibles, utilisables en formation ou ailleurs.

« Le sensible-comme-connaissance » signifie, dans les grandes lignes, que le sensible ne s'oppose pas à l'intelligible, que l'esprit et le corps ne sont pas séparés. En quelque sorte, dans l'expérience sensible, il y a une production de connaissance. Ainsi, l'art est une manière de connaître le monde comme peut l'être la science. Il y a beaucoup plus de rapprochement que l'on pense entre ces deux mondes, que l'on tend et que l'on continue de tendre à opposer, notamment quand on pose des étiquettes aux jeunes enfants qui vont être « créatifs », « intellectuels », etc. Cet étiquetage est pervers.

Sur ce site, des archives d'*Enfance Art et Langages* sont disponibles, bien qu'il manque les CV des artistes ou ce qui se faisait dans les écoles.

Concrètement, pour créer ce site, le rapport de 74 pages a été scindé de manière à proposer des accès limités à certaines parties qui ont été redécoupées dans le site. Par exemple, concernant l'onglet *Intentions et méthodes* renvoie au cadre de recherche et à la méthodologie. Pour la partie *Le sensible-comme-connaissance*, une introduction explique la perspective dans laquelle je situe cette question. Par ailleurs, puisque des supports vidéos existent sur les séminaires, le travail a été orienté de sorte à en faire des supports à discussion, au croisement des points de vue, pour observer ce qui se passe quand un-e artiste et des enfants travaillent ensemble.

Concernant les publics à mobiliser, à savoir les personnes avec lesquelles nous sommes susceptibles de travailler sur le terrain, l'objectif était de mieux connaître certaines réalités. C'est un partage de connaissances très utile quand on a des images animées devant soi.

Ainsi, il a été possible de mettre en avant 3 types de sensibles : incarné, concrétisé, oralisé. On n'est pas loin des 3 formes cognitives de l'éducation artistique : percevoir, produire, réfléchir. Pour chacun des types, il y a des options via les intitulés donnés aux vidéos. Le détail sur le travail avec les acteurs est assez exceptionnel et il est utile de le partager avec des professionnels qui vont apporter leur avis sur ce même support partagé.

Sur la méthodologie, à partir de l'image animée, ont lieu des entretiens individuels, puis collectifs après analyses des individuels.

Concernant la question de la création et de l'invention, comment repérer chez des enfants le moment de création ? Peut-on reconnaître une intention de ce qui est fait avec des enfants de 3 ou 4 ans ? Pour certains, il y a création quand il y a intention. Peut-être que les spécialistes des neurosciences ont quelque chose à dire sur ce point. On pense souvent que les petits enfants sont dénués d'intention ; or, certaines images montrent une attitude d'enfant où, dans le cadre de cette évaluation collective, chacun s'entend pour dire s'il y a ou non intention et si cela mérite d'être présenté comme une invention.

Par exemple, un enfant propose une chorégraphie différente de ses camarades. Là où l'enseignante voit un enfant qu'elle connaît et qui « fait » souvent « le pitre », la chorégraphe estime que l'enfant « singularise la proposition ». Si l'on met ces personnes en débat, comment vont-elles se convaincre ? La chorégraphe se basera sur une expression corporelle alors que l'enseignante aura besoin à la fois d'une justification, d'une capacité de reproduction et d'une conscience chorégraphique. Un échange permettra à chacun de nuancer son point de vue afin de se mettre d'accord (même si ce n'est pas toujours le cas, ni même l'objectif).

Sur le site internet, je présente systématiquement le contexte des situations, la scène, les enjeux de l'analyse avec quelques expressions et mots-clés. Par ailleurs, des références sont faites aux différentes pages du rapport pour ceux qui souhaitent en savoir plus.

La question qui se pose est de savoir ce que les visiteurs de ce site en font. Qu'est-il possible d'en faire ? En quoi est-ce un outil de formation au sens fort du terme ?

Agnès BRETEL

Cela semble être un outil de formation dans le sens où il donne à la fois des observations effectuées et des clés de lecture. Il permet une réflexion sur le sujet.

Jean Paul FILIOD

Il y a la formation après coup effectivement. Mais le plus intéressant est la formation de chacun, moi y compris, quand cela est fait, en direct, avec les gens.

Echanges avec la salle

Muriel VANDEVENTER, DRAC Pays de la Loire

Concernant les ESPE, dans les maquettes de cours, y a-t-il un module ESPE ? En DRAC, il serait apprécié que l'EAC fasse partie de la formation des futurs enseignants.

Jean Paul FILIOD

Je ne viens pas de la didactique des arts, mais, en lien avec mes collègues en danse, arts plastiques, arts visuels et éducation musicale, il a été tenté de constituer un groupe à l'occasion de la *Semaine des arts* durant laquelle, notamment, des artistes sont venus faire des interventions. Ça a été difficile de maintenir cette action et de coordonner vraiment les différentes actions de formation dans notre ESPE.

On entend toujours dire que l'éducation artistique et culturelle est une priorité. Donc quels moyens mettre face à celle-ci ? La réponse est souvent qu'il y a aussi d'autres priorités...

Malgré les différentes actions menées, il reste difficile d'imaginer que l'éducation artistique et culturelle soit bien mise en avant avec des chercheurs en sciences humaines, des

didacticiens des arts. Il y aurait quelque chose à faire, mais c'est très compliqué. J'ai réalisé mon habilitation à diriger des recherches sur la question du « faire ensemble », de « l'éducation en partage ». Le « faire ensemble » est un énorme problème de sociologie du travail et des organisations. Aujourd'hui, c'est même peut-être encore plus complexe qu'avant de se dire qu'il est important de travailler avec d'autres, de partager des expériences, pour se donner des clés de lecture communes, notamment pour les comportements d'enfants-élèves. C'est pourtant, selon moi, une nécessité, qui demande des efforts d'engagement dans un travail collectif qu'il n'est pas toujours possible de construire.

**Politique des publics. Définir des objectifs communs
pour une observation et une évaluation partagées**

Sylvie PEBRIER, Inspectrice de la création artistique, modératrice de table ronde

Ce que l'on vient d'entendre est passionnant et vient, en même temps, interroger les limites des approches de chacun. J'ai le sentiment que l'on assistait à la médiation de la médiation. Une dimension, au fond abyssale de l'objet médiation pris comme objet de recherches. Cela nous met un peu en difficulté par rapport à des contenus de formation même si, derrière, toute une philosophie consiste à produire et éduquer ensemble.

Concernant l'évaluation et l'inspection, nous allons centrer la question de l'évaluation autour de la valeur. Comment la valeur peut se définir ? Qui la dit et comment cette valeur s'établit dans le lien ?

Pour le lien, si la qualité de l'expérience est garantie par la façon dont le cadre a été construit et dont le lien a pu être installé entre les temporalités avant, pendant ou après l'action, entre les intervenants, entre l'expérience elle-même et ce qui pourrait en être fait, c'est une entrée dans une dimension qui paraît intéressante. Nous allons tenter de réfléchir sur les liens puisque les 2 premières interventions partent des lieux. Un lieu labellisé et un autre qui le deviendra peut-être. Deux lieux qui se confrontent à la définition d'une politique des publics.

Quel est le lien que vous construisez entre les relations avec les publics, les populations, les personnes et la politique de la création et médiation ? Le thème choisi cette année pour La Galerie est l'hospitalité (qui pense la polarité entre le dedans et le dehors). Un thème qui s'inscrit dans la continuité de celui mené l'année dernière avec Vanessa DESCLOS pour l'exposition « Tes mains dans mes chaussures ». De quelle manière, vous-même et votre équipe, puisque vous accordez une grande importance à la façon dont l'institution elle-même se met en marche, abordez-vous la politique des publics ? Et comment articulez-vous les objectifs de médiation avec les objectifs de création ?

Emilie RENARD, Directrice de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec

Le programme de La Galerie s'organise sur un axe de recherche annuel qui permet d'instaurer un temps long de la réflexion. Cette question de la lenteur et du rythme que j'essaie de donner à cette institution permet de travailler en relation avec des artistes dans une forme de répétition. Les artistes peuvent rester fidèles au projet de La Galerie, la connaître de mieux en mieux, s'y adapter et instaurer des relations de plus en plus fines avec le Centre, son public, le territoire et l'équipe.

Il y a donc cette question d'une programmation qui s'organise sur des axes de recherches qui font converger tous les services de La Galerie vers une recherche commune. Le programme a commencé avec les formes des affects, quelle forme les affects prennent-ils et comment se rendent-ils manifeste dans la recherche artistique, quel rôle jouent-ils dans l'accès à l'art ? Puis est venue la question de l'image et de sa profusion sous l'intitulé « scroll infini ». Avec la saison « Encore », il était question de la répétition, qui insistait sur le fait de

ne pas évoluer en ligne droite et de refuser l'objectif de la nouveauté comme gage de progrès.

La saison précédente « Tes mains dans mes chaussures » se composait d'une longue exposition sans coupure qui évoluait sans cesse. Créée avec Vanessa DESCLAUX, elle a permis de créer les conditions d'une sorte de codirection, comme une forme de parthénogenèse qui impliquait à sa suite une cascade de relations à deux ou à trois dans le travail au sein de l'équipe en relation avec les artistes.

La saison actuelle « Une maison de poussière, une maison de pierre, une maison de », insiste sur le fait que La Galerie est une maison, un lieu d'hospitalité. Elle a une matérialité qui peut évoluer et qui est vulnérable. Je défends une approche de l'art impliquée. Je suis inspirée par la philosophe Donna HARAWAY, auteure d'un texte intitulé « Savoirs situés » qui m'aide à envisager questions de la transmission et de médiations comme étant portées par des voix, qui sont toujours incarnées, spécifiques et singulières. C'est donc aussi sur cette base de réflexion que le travail est mené avec l'équipe : comment se rendre visible, briser une forme d'invisibilité des travailleurs de l'art, comment trouver la dimension d'auteur dans nos métiers.

Pour les artistes, c'est évident, car ils et elles ont une perception singulière avec un travail reflétant leur personnalité. La posture du curateur est aussi couramment reconnue comme celle d'un auteur. Le projet était de chercher où trouver la posture d'auteur chez chaque personne composant le Centre d'Art et comment développer cette notion en lien avec les projets des artistes pour l'exposition ? L'objectif était donc de trouver une posture d'adresse permettant de déjouer un certain héritage dans lequel La Galerie se situe. En effet, c'est un lieu qui est héritier d'une politique culturelle d'éducation populaire, avec cette conception d'une transmission qui va du haut vers le bas. Ma volonté est de déconstruire cette relation à l'art ce qui implique d'assumer la partialité de notre point de vue et de notre connaissance, et surtout de reconnaître l'expertise des publics et la diversité de leurs approches de l'art.

La perspective des droits culturels est un débat complexe mais intéressant. Il y a là une position de modestie importante à explorer.

En termes de chiffres, La Galerie abrite une équipe permanente de 6 personnes et de 4 vacataires. Avec 12.000 visiteurs par an en moyenne. La Galerie est dans une optique de qualité de relation avec ses publics, d'inventivité et d'expérimentation des rapports au public. On tire parti de cette petite taille de l'institution pour créer des relations de un à un avec les publics.

Il y a diverses préoccupations féministes qui m'animent : l'attention, la question du soin, la réciprocité du soin qui est demandée aux artistes comme aux publics, l'hospitalité, la bienveillance... Je cherche une cohérence entre le programme artistique et les modes de gouvernance, je pense que cela se sent, se partage et se propage. Par exemple, on tient à rendre transparentes les conditions matérielles du travail avec les artistes et les auteurs invités en les énonçant systématiquement aux artistes. Il est important de poser les cadres du travail. Au niveau des contrats, dans l'art, il n'est pas d'usage de parler immédiatement des conditions de budget et de rémunération alors que j'estime au contraire que cela définit les capacités d'imagination. Cette mise en commun des outils et le partage du temps de recherche définit son implication et sa position d'auteur.

La Galerie abrite plusieurs actions, les scolaires qui sont menées par des artistes pour lesquels la pédagogie fait partie de leur travail personnel. Mais il y a aussi des projets au long terme avec des artistes en résidence qui impliquent la participation d'un public. Ces

projets font partie du programme global. Il n'y a pas de hiérarchie, ces projets sont tout aussi visibles que des œuvres plus autonomes et ils ont leur place à part entière dans l'exposition.

Sylvie PEBRIER

Ce qui semble commun avec Michaël DIAN, c'est la façon de penser la médiation qui va bien au-delà de certaines catégories qui tendraient à séparer la création de la médiation ou qui enfermeraient la médiation dans le métier de médiateur. On entend parler de l'artiste médiateur et d'une équipe en situation de médiation.

Comment crée-t-on les conditions de la rencontre et comment les met-on au cœur du projet ?

Michaël DIAN, Fondateur et Directeur du Festival de Chaillol

Pour comprendre mon propos, il me faut présenter brièvement l'Espace Culturel de Chaillol : c'est une structure associative qui fêtera ses 22 ans en 2018. Elle déploie des actions production, diffusion, d'action et de médiation culturelles sur le territoire des Hautes Alpes, assez peu peuplé - on compte environ 142.000 habitants dont 42.000 vivent dans la ville centre, quelques villes de 3000 à 5000 habitants, un habitat assez dispersé sur le reste du territoire.

Il y a 2 singularités qui signent notre identité, à savoir le choix de la création musicale comme principe premier de notre programmation avec une définition que nous avons souhaité élargir à toutes les grammaires, posant l'idée que la création est moins liée à l'usage d'un vocabulaire particulier qu'une question d'attitude, d'intention, de « placement »... Ce qui nous semble intéressant c'est la volonté, la nécessité même de produire, en écrivant ou pas la musique, à partir d'un héritage, d'une mémoire, issus de tradition dite « savante », mais aussi de la tradition orale ou des traditions non européennes. On a une approche très panoramique de cette notion création musicale, par conviction profonde, mais aussi parce que nous avons constaté qu'elle invite les publics circulation des publics qui, s'intéressant plus à un style mais, se laissent gagner par la qualité d'une proposition et viennent ensuite découvrir d'autres choses par affinité avec le projet que nous développons sur le territoire.

Le deuxième point important c'est d'avoir fait le choix d'être une équipe sans équipement. Nous sommes donc résolument itinérants, ce qui est une modalité des rencontres avec les populations. On travaille beaucoup sur ce moment de bascule où l'on passe de la catégorie population d'un territoire à public d'un concert. A quel moment, sous quelles conditions et comment peut-on favoriser ce passage à l'acte ? Comment se reconnaît-on dans un projet artistique ? C'est l'idée du franchissement qui est mise en lien avec la question de l'hospitalité, de la bienveillance, de l'accueil.

Etre itinérant n'est pas simplement une modalité de déplacement. C'est une modalité de l'échange, de la rencontre, c'est faire bon accueil à ce qu'un territoire peut offrir en termes de résonance. Nous sommes accueillis par des collectivités dans des relations de plus en plus élaborées, ce qui suppose un travail de l'équipe tout au long de l'année. Ne pas avoir de murs nous expose et fait de nous des médiateurs en permanence. Cette idée d'un territoire, qui n'est pas qu'une surface passive d'inscription, sur lequel on viendrait poser nos gestes mais bien plus une source et une ressource de notre ambition et de notre désir d'agir. Cette conception très articulée de l'art, de la musique, au territoire, donc au politique, au sens élevé du terme, au social, est au fondement du projet.

Cette question de la médiation est compliquée à aborder si l'on se réfère aux catégories habituelles. Car notre adaptation progressive aux réalités géographiques de ce territoire et à

la dispersion de l'habitat, impose des modes d'organisation un peu différents, que nous avons découverts peu à peu. Pour nous, il est difficile de poser une distinction nette entre le geste de création, premier, accompagné, ensuite, dans un second temps, quand ce n'est pas secondairement, par les nécessités de sa médiation avec les publics. Pour nous, les choses sont plus poreuses, moins segmentées, plus intimement liées. Finalement, nous avons tenté d'aborder autrement la question de la création et de la médiation, tous deux vecteurs possible d'une relation authentique avec notre territoire.

Nous nous sommes demandés comment, si l'artiste est en situation de médiation vis-à-vis des populations, le territoire peut être en situation de médiation pour le compositeur. Comment le territoire lui-même œuvre dans l'intimité du compositeur pour que son écriture, sa grammaire, se laisse gagner par les qualités intrinsèques du territoire, par l'incorporation, j'insiste sur le mot, d'éléments issus du territoire. C'est-à-dire que, pour moi, un compositeur ne peut pas être simplement une signature, c'est une personne qui a envie de passer du temps dans le territoire, de rencontrer des parties de la communauté pour essayer de s'en inspirer. Pour cela, dans le cadre de nos commandes, nous incluons la nécessité de se saisir de certains de ces éléments. Une volonté finalement de ne pas laisser le public dans une position de réceptivité, mais d'être aussi acteur en étant plus partie prenante du processus de composition et de création.

Pour nous, le rapport à la médiation est indissociable de l'intérêt sincère et militant à la création. Il me semble qu'il pourrait être intéressant de réfléchir à une articulation neuve de ces catégories d'intervention, que traduisent les lignes 131 et 224, comme une manière de les repenser sans toutefois les vider de leur substances mais en s'autorisant des dosages inédits, des passerelles...

Sylvie PEBRIER

Second témoignage dans la perspective de définir des objectifs où la création est aussi un objectif de la médiation. On dit souvent à quel point la médiation bénéficie de la création, elles sont liées, mais la création se nourrit aussi de la médiation. Nous étions dans de grands espaces et allons passer à des espaces plus circonscrits. Celui de la classe, puis celui du milieu carcéral.

Il était question de bascule, de changement de regard. Que se passe t-il, selon vous, d'important dans cette action d'éducation artistique à l'école et que nous qualifions souvent de médiation ? Que se passe t-il dans cette expérience de l'éducation artistique du point de vue de la transformation de soi et du regard sur l'institution... ?

Catherine DARROUZET, Agrégée de lettres, Inspectrice d'académie et inspectrice Régionale des Lettres, Délégation académique à l'éducation artistique et culturelle de Bordeaux

Pour parler d'éducation artistique et culturelle, je détourne souvent une phrase littéraire et synthétique de Jean Cocteau, donc forcément lapidaire et inexacte, mais qui me semble restituer un peu l'esprit de ce que représente cette éducation. Cocteau disait : « La culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié ». Pour le pédagogue, je dirais que la culture est ce qui manque une fois qu'on a tout appris. Il faut absolument que la culture accompagne la totalité du processus d'apprentissage de l'élève car c'est elle qui en signe la réussite. Trop souvent l'éducation artistique et culturelle, qui a hérité d'une image dont elle ne parvient à se défaire, à savoir le supplément d'âme, est reléguée au second plan à l'école.

Sous l'impulsion de nos deux ministères qui mettent beaucoup d'énergie à mener une politique conjointe sur cette question, les choses ont changé. Aujourd'hui, en milieu scolaire,

l'éducation artistique et culturelle accompagne l'élève dès son entrée en maternelle jusqu'à la fin de sa scolarité obligatoire, voire la fin de ses études supérieures. Elle est donc pensée à chaque échelon de la scolarité et en conformité avec les enseignements. Car tous les enseignements, au-delà des enseignements artistiques, sont susceptibles d'intégrer des actions d'éducation artistique. Cette éducation artistique et culturelle va considérablement accroître la conscience de soi, du monde, du rapport à l'autre. Elle va aussi être féconde pour les élèves en situation de rupture avec l'école et le savoir. Ces élèves sont en rupture parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils font à l'école et ce qu'on attend d'eux. L'éducation artistique va alors leur permettre d'emprunter d'autres voies grâce à un apprentissage qui se fera autrement que par la parole magistrale dans l'espace fermé de l'école.

Dans l'éducation artistique, tous les paramètres habituels de la pédagogie bougent, la notion d'espace et le rapport au corps bougent. Le corps de l'élève entre en mouvement, se met en verticalité, pas simplement en danse mais aussi par exemple lors d'un travail sur l'art contemporain ou en musique. Il est très intéressant de voir que, comme disait Jacques Lecoq, « Le corps sait des choses que la tête ignore ». On va ainsi aller solliciter les élèves dans des domaines où une pédagogie classique ne serait pas allée. Les professeurs doivent alors accepter d'être déstabilisés par leurs élèves et être ouverts à toutes leurs expressions. C'est un discours que l'inspection tente de porter car l'inspection est avant tout un corps d'encadrement dédié à l'expertise, à l'accompagnement et au conseil.

Je dis souvent « heureux les professeurs dont les élèves s'agitent devant eux ». Cela veut dire que l'expression est là. Elle n'emprunte pas toujours les chemins académiques, mais il faut être à l'écoute d'une expression qui emprunte d'autres voies. Dans le cadre de l'école, l'éducation artistique peut être un fantastique moyen de récupérer, dans des parcours de formation, des élèves qui en étaient considérablement éloignés.

Par ailleurs, quand on fait entrer les élèves dans des apprentissages, dans les champs normés et habituels de l'école, il est possible d'avoir 100 % de situation de réussite à condition d'accepter que chaque élève puisse réussir à son rythme, sur un protocole qui ne soit pas unique, avec des manifestations qui lui sont totalement singulières. Aujourd'hui, l'éducation artistique a une place légitime dans l'école et est présente pour la première fois dans une Loi de refondation de l'école, celle de 2013. Cela signifie que le législateur l'a voulue à un haut degré de responsabilité, l'école étant dans l'obligation de mettre en place ce parcours artistique et culturel pour tous les élèves.

La généralisation n'est donc pas une ligne d'horizon mais un objectif à satisfaire, ici et maintenant. C'est une chance inouïe pour tous les acteurs de l'école car elle ouvre des espaces de création, d'expérience, de liberté. Nous avons la volonté de porter ce projet politique devant tous les publics que nous rencontrons.

Sylvie PEBRIER

Si l'éducation artistique et culturelle permet de changer les parcours à l'école et peut-être de changer le regard sur l'école, la médiation permet aussi de changer le regard des détenus sur la prison, et plus largement sur la société. Caroline CACCAVALE, dans votre démarche et vos projets, ce qui frappe c'est que vous partez d'une réflexion sur l'enfermement qui débouche sur un dépassement des frontières. Vous avez une vision large de la médiation et des objectifs qui semblent être non seulement de produire des transformations sur les individus mais aussi sur les institutions et la société au point que cela transforme les œuvres.

Caroline CACCAVALE, Réalisatrice et productrice de documentaires, Co-fondatrice de Lieux Fictifs

Il est vrai que l'expérience depuis la prison, peut-être dans la radicalité de cet espace clos, nous a amené à rester vivant dans nos pratiques, nos démarches artistiques, à dépasser un certain nombre de choses. Peut-être plus fortement encore qu'au dehors car, dans un territoire comme cela, c'est aussi une question de survie.

Nous avons d'abord abordé cette question au cœur de notre démarche artistique, dans les relations que nous construisions autour des projets et dans la rencontre avec les détenus participant à ces créations. Nous avons perçu la nécessité de comprendre ce qui était en train de se mettre en jeu, de se déplacer pour la personne détenue, de se transformer. Des dimensions au cœur du sensible, qui sont intériorisées, avec de l'émotion, de la sensibilité, Des dimensions qui ont du mal à se verbaliser.

Pour pouvoir mieux accompagner ce processus, il fallait qu'à l'intérieur de cet « espace projet » soit aussi ouvert un temps pour parler, poser des mots sur ce qui était en train d'arriver à la fois pour les détenus participant mais aussi pour nous, pour que l'on puisse s'accompagner mutuellement. Progressivement, nous avons intégré ce travail commun de verbalisation à la démarche, car nous avons constaté qu'il était important de poser des mots. Se déplacer, prendre des risques, changer l'assignation dans laquelle on est, c'est s'arracher à l'idée que l'on se faisait de soi, c'est oser, c'est déstabilisant. On passe aussi par des étapes de frustration, de conflit, des choses importantes. Mettre des mots dessus était extrêmement important pour pouvoir le partager.

Ce lieu permanent, qui fait quand même 400 m², (dans une prison, je vous laisse imaginer l'espace par rapport à la réalité carcérale), peut se transformer très vite en une bulle. Un lieu où il se passe des choses extraordinaires, où il y a des trajectoires qui se redéfinissent mais qui ne s'ouvrent pas au monde extérieur. Finalement, l'institution était un peu en dehors de cela. C'est là que nous avons commencé à penser que cette chose-là ne pouvait pas se mettre en jeu seulement entre les artistes et les détenus, mais que l'existence de ce lieu permanent de création au sein même de l'institution pénitentiaire devait aussi bouger des choses à l'intérieur de celle-ci. Il fallait donc aussi travailler avec l'institution pour partager avec elle ce qui était en train de se passer.

Au début, la difficulté tient du fait que l'on arrive dans un milieu fermé et hostile. Mais si l'on s'accroche dans le temps, la confiance arrive, l'hostilité décroît et chacun accepte l'existence des caméras et de ce lieu. Mais accepter l'existence de ce lieu et le comprendre c'est encore autre chose. C'est ainsi que nous avons commencé à travailler en nous disant qu'il fallait ouvrir cet espace à différents professionnels de l'institution, et inscrire les projets dans un champ pluridisciplinaire où la parole des détenus serait mise au centre du travail en commun. Il s'agissait de casser l'espace de projection que chacun pouvait produire sur le lieu, les projets et sur les personnes détenues qui y participaient. Les projections étaient le plus souvent diverses dans le sens où l'on imagine qu'il se passe quelque chose qui amène le détenu à être plus conscient de lui ou qu'il s'amuse bien finalement et cela semble alors déplacé dans l'univers carcéral. On est toujours sur quelque chose qui se projette sur l'autre et nous voulions casser cela. On pouvait ouvrir un autre champ dans lequel les professionnels de l'institution n'allaient pas projeter mais adopter une posture active d'écoute et d'observation qui permette de faire remonter des choses.

Nous avons travaillé sur un projet expérimental avec un début et une fin, ce qui permettait d'engager les choses. Le groupe de travail qui a été constitué mélangeait des personnels pénitentiaires, des surveillants, mais aussi des personnels d'insertion et de probation, des chargés de mission, des collectivités territoriales qui sont amenées à insuffler des économies

et une politique territoriale par rapport à ces publics. Nous avons associé toutes ces personnes et une sociologue, Leïla Delannoy, chercheuse associée au laboratoire SOPHIAPOL, travaillant au sein de Lieux Fictifs. Elle a à la fois mené ces entretiens et construit cet espace de dialogue entre les différents professionnels.

L'idée était de partir de la parole des détenus et de proposer des temps d'écoute de ces paroles. Et, à partir de celles-ci, identifier des impacts. A partir de ces définitions, on s'est posé la question du langage car on a constaté que, quand on entendait quelque chose, on avait des mots pour l'exprimer totalement différents de ceux des surveillants, des personnels d'insertion ou des chargés de mission. On a donc aussi travaillé sur cette question du langage pour essayer que chacun comprenne que ce que nous nommions de façons différentes était bien la même chose. Chacun utilise un langage correspondant à son champ professionnel, ses usages. Le but était de pouvoir identifier, dans le champ de ces usages, ce que chacun pouvait faire avec ce qu'il était en train de relever.

La question était aussi : comment chacun peut mieux se situer dans le travail qu'il a à faire ? L'artiste n'a pas à devenir assistant social et les autres professionnels doivent pouvoir entendre ce qui est en train de se passer, l'identifier et voir en quoi cela peut être transférable dans son champ d'action.

Sylvie PEBRIER

Comme nous l'avons vu avec les psychologues, la simple notion de dispositif impose une pensée du complexe. Effectivement, on sort de plus en plus de cette illusion de la rencontre directe et immédiate entre l'artiste et son récepteur. On se rend compte que c'est cette dimension relationnelle qui compte dans un dispositif. C'est la complexité, les questions des cultures professionnelles, de leur rencontre, de leur mise en commun pour faire sens, à la fois pour chacun et pour ceux à qui on destine cette action.

Vous allez peut-être poursuivre sur la définition des objectifs qui émerge de ce travail sur le langage, sur la convergence autour d'objectifs qui peuvent être pour une part communs et pour une autre part, divergents. C'est dans ce débat que peuvent émerger les objectifs en dehors de ceux définis par ailleurs.

Il y a une catégorie de personnes dont on a peu parlé dans tous ces dispositifs, et qui peuvent aussi interférer. Les centres de développement chorégraphiques y seront aussi sensibles. C'est la question de ceux qui portent la culture de leur discipline, l'artiste en tant que tel, le médiateur aussi parfois.

Sur les questions d'évaluation, sur lesquelles nous sommes encore un peu tous dans les limbes, dans la recherche de la méthodologie qui serait appropriée, vous pourriez peut-être nous dire un mot.

Caroline CACCAVALE

Dans le cadre de ce projet européen, on a pu mettre l'ensemble de ces groupes au travail dans trois pays, en associant donc plusieurs champs professionnels toujours liés à l'espace carcéral.

La question était de se dire que, certes on mettait cette parole au centre, mais comment nous pouvions visualiser ensemble les impacts qui allaient commencer à émerger ? Il est important d'avoir aussi une sorte d'image mentale qui nomme la complexité mais aussi les interconnexions entre les différents impacts. Nous avons donc travaillé avec le logiciel libre MIND MAP qui permettait d'avoir une vision globale et non fragmentée de ces différents impacts. Il permettait surtout de voir ensemble comment ces différents impacts étaient reliés. Cette évaluation des impacts se basait sur des enregistrements sonores et des situations de travail filmées au sein du projet. Le but était de se placer collectivement dans une autre qualité d'écoute et d'observation. Il était intéressant de pouvoir observer ces séquences et de pouvoir les resituer dans la cartographie et aussi de les regarder au filtre de ce qui avait été entendu dans les écoutes de la parole des détenus.

C'est un champ complexe dont l'idée n'est pas seulement d'obtenir un résultat final mais plutôt d'être attentif à l'approche collective qui est proposée.

Ce que l'on retire de cette expérience, c'est qu'il faut avancer de plus en plus comme cela, car même si nous avançons individuellement et que nous sommes satisfaits de ce qui se met en jeu pour nous, artistes, dans notre propre capacité de nous déplacer, dans nos pratiques, dans nos rencontres avec les personnes qui participent à ces projets, il faut aussi qu'il y ait une compréhension partagée et que cela s'inscrive dans un champ plus ouvert. Ce qui nous intéresse aussi dans cette question ouverte de la transformation, c'est la question de la transformation des œuvres qui résultent de ce type d'expérience car les pratiques se mettent en jeu autrement et les formes mutent, alors se pose la question de notre capacité à accepter que d'autres formes d'œuvres émergent de ces nouvelles approches.

Emilie RENARD

Cette question de la réflexion pédagogique est très importante. A La Galerie, nous avons aussi beaucoup réfléchi à l'histoire et à l'héritage que nous pouvons avoir de la pédagogie institutionnelle. J'ai le sentiment que cette question de l'auto analyse est très importante et que la mise en abîme de la médiation est essentielle.

Catherine DARROUZET

Pour revenir sur l'évaluation partagée, rappelons d'abord qu'évaluer signifie étymologiquement «extraire de la valeur». Une évaluation négative n'a donc aucun sens. Si, à la fin de ce qu'on a fait, on n'est pas capable de retirer une valeur ajoutée à l'action menée, autant renoncer à l'évaluation.

Il faut cesser de penser l'évaluation comme un acte terminal et de la penser uniquement avec des chiffres. Churchill disait « Je ne crois qu'aux chiffres que j'ai moi-même falsifiés ». On est dans des systèmes qui, depuis quelques années, ont basculé dans la folie des indicateurs. Bien sûr il en faut, mais quand on a mis en face un budget et un chiffre de fréquentation, selon moi on n'a pas évalué. L'évaluation doit être pensée au début, en cours d'action, comme un paramètre didactique qui, à des étapes régulières, nous amène à réinterroger ce que nous faisons. Et, bien sûr, il faut la penser à la fin pour extraire de la valeur et voir comment cette réussite première peut en annoncer une autre.

Sur la formation, nous sommes sur des dispositifs de généralisation. Mais nous ne réussissons pas la généralisation par verticalité institutionnelle. Si chacun reste dans son Ministère à déployer ses moyens, avec ses propres publics et ses propres projets, la politique publique est vouée à l'échec. Il faut maintenant penser la formation en jumelage. Sur l'éducation artistique et culturelle, la formation devrait presque être un protocole dans une politique dont on aurait, ensemble, défini les étapes. Nous joindrions nos forces pour que les partenaires se parlent, rendent les actions de l'un intelligibles à l'autre. Il faut que ces partenariats s'incarnent dans l'action, mais aussi dans la formation.

Echanges avec la salle

Marion VIAN, Pronomades de Haute Garonne, Centre National des Arts de la rue

L'enjeu en termes de médiation n'est pas de fabriquer de nouveaux spectateurs ou élargir l'éventail sociologique de la population qui se sent concernée par ce que l'on crée mais bien d'œuvrer ensemble et de faire territoire ensemble, de faire humanité ensemble, de créer du lien. Ces enjeux, il faut les doubler avec des projets relevant plus de l'éducation populaire, de la démocratie culturelle. Il faudrait considérer les gens non pas pour ce qu'ils ne

possèdent pas (le bagage artistique) mais pour ce qu'ils ont. Il faut aussi considérer que la culture n'est pas la somme des projets artistiques vus. La loi NOTRe nous invite à développer ce type de projet.

Michaël DIAN

Il est possible de faire des choses collectivement tout en faisant vraiment des œuvres à partir du moment où on considère qu'on est tous en manque de quelque chose justement. Il ne s'agit pas de considérer que ceux à qui l'on s'adresse sont en manque du savoir que nous pourrions leur offrir mais de considérer que nous sommes tous à défaut de quelque chose et que cette mise en commun de ce qui nous manque peut donner le lieu de l'action ensemble. Je préfère trouver la posture de la modestie, de la reconnaissance qu'on a tous besoin de ce que l'autre éclaire en nous.

Mobilité, hospitalité, tiers lieux. Des préoccupations constantes affirmées aujourd'hui comme prioritaires par le ministère de la culture

Floriane Mercier, cheffe du bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles, DGCA

Proust faisait dire à l'un de ses personnages du côté des Guermantes qu'il y a des moments où l'on a besoin de sortir de soi et d'accepter l'hospitalité de l'âme des autres. Il me semble que c'est notre sujet de table ronde qui trouve une résonance aujourd'hui dans des priorités ministérielles, mais qui travaille depuis longtemps les politiques culturelles.

Se repose la question de comment inventer ou réinventer les espaces de rencontre et d'échange avec les individus et comment cela devient indissociable du point de vue artistique ou comment on suscite une conversation entre une population et une proposition artistique et comment cela permet de faire du commun.

La notion de tiers lieux, souvent invoquée et pertinente, semblait importante pour traiter de ces questions de mobilité et d'itinérance, mais aussi d'hospitalité. Ces tiers lieux (ni domicile, ni travail), ce sont des espaces démocratiques puisque ce sont des lieux d'engagement civique, des lieux de la communauté (au sens de tirée vers un horizon commun et non pas repliée sur un passé). Cela repose donc les questions fondamentales de l'art et de la culture dans la société.

Lucie AVRIL, Musée Mobile (projet MuMo,

Nous pensons avec Ingrid Brochard (fondatrice du Musée Mobile), que la mobilité est une condition fondamentale de la démocratisation de l'accès à la culture.

Comme le dit Ingrid Brochard : « MuMo est né dans un désir de partage. Aller à la rencontre des enfants sur leurs lieux de vie, les mettre en contact avec la création, susciter leur curiosité, laisser s'exprimer leurs émotions, c'est ce à quoi nous œuvrons chaque jour dans le but de réduire la fracture culturelle liée à l'éloignement géographique et social des musées. » Ce rêve d'Ingrid est devenu réalité en 2011 avec un 1^{er} musée mobile aménagé dans un conteneur tracté par un camion. Il a voyagé à la rencontre de 80.000 enfants (dont presque 60 % n'étaient jamais allés au musée) dans 7 pays d'Europe et d'Afrique. Ce musée mobile s'installait dans des zones rurales et périurbaines pour proposer des visites, des ateliers et des rencontres autour d'une exposition itinérante d'art contemporain.

Selon les mots d'Alain Kerlan, Le pari du MuMo porte sur la rencontre, l'événement de la rencontre avec l'œuvre elle-même. Cette année, le Musée Mobile s'est dupliqué pour poursuivre sa mission d'éducation artistique et culturelle. Donc un nouveau musée itinérant est né au printemps 2017, le MuMo 2 imaginé par la designer Matali Crasset. Le principe de ce MuMo est de visiter les régions françaises. Dans chaque région nous proposons aux

FRAC d'imaginer une exposition itinérante sur mesure pour le MuMo afin de la faire circuler sur tout le territoire régional.

Quand il se déplace, le MuMo 2 fait événement. Il s'inscrit singulièrement à la fois dans l'espace, dans la thématique de l'art contemporain et dans le temps.

- **Faire événement dans l'espace public sur le territoire**

L'idée du MuMo est de rayonner dans l'espace public grâce à un lieu généreux et curieux qui s'apparente plus à l'univers forain que celui des musées. C'est peut-être ce qui permettra aux visiteurs de franchir ce seuil symbolique des musées. Comme un cirque, le MuMo 2 apporte un décalage de réalité avec différents espaces.

L'idée est donc de cibler les territoires ruraux et périurbains via un travail étroit avec les FRAC mais aussi et surtout avec les DRAC. Ils vont nous aider à cibler les zones blanches dénuées d'acteurs culturels. Le MuMo va constituer un moyen, pour les enseignants, de mettre en œuvre l'éducation artistique et culturelle inscrite dans la loi de refondation de l'école. Mais aussi dans les zones grises qui bénéficient d'acteurs culturels inscrits dans une recherche de qui peuvent être à la recherche d'une nouvelle dynamique. Le MuMo devient alors un levier.

C'est donc l'idée de créer un maillage territorial.

- **Créer l'événement de la rencontre avec l'art**

Pour cela, le Musée Mobile coopère avec les FRAC. Le MuMo visite 2 à 4 régions par an et, chaque fois, l'équipe du FRAC est invitée à imaginer une exposition unique et exceptionnelle qui va circuler sur le territoire régional. C'est assez intéressant car, avec une expérience de 2 expositions différentes, on remarque des variations dans les propositions et dans leur portée selon qu'elles émanent directement des directeurs de FRAC ou de l'équipe chargée des publics.

Grâce à ces œuvres qui nous sont prêtées, l'approche du MuMo se déploie à travers plusieurs entrées dans l'art contemporain. L'entrée de la surprise via des tiroirs permettant de dissimuler des œuvres, du jeu, des sens (œuvre sonore, etc.), de la technique (explication de ce qu'est un camion musée).

L'autre idée pour créer l'événement de cette rencontre, c'est de donner les clés aux enseignants. Avant notre passage, on va former les enseignants avec 3 objectifs : déconstruire certains raccourcis associés à l'art contemporain, faire connaître les FRAC et leurs actions, donner des outils pédagogiques. La finalité de cette formation est d'instaurer un climat d'échange, de curiosité et de confiance pour donner envie de prolonger l'expérience artistique avec les élèves au-delà du passage du MuMo.

- **Faire l'expérience du partage du sensible**

Cela passe par des temps de rencontre et de partage autour de la présence du MuMo. Le MuMo accueille 3 classes par jour et des enfants reviennent spontanément avec leurs parents durant les portes-ouvertes devenant médiateurs à leur tour en présentant l'exposition à leurs familles. Pour clôturer chaque étape, qui dure à peu près 1 à 2 semaines dans chaque ville, on organise une exposition vernissage avec les travaux des enfants.

Le MuMo cherche à offrir une expérience aussi bien esthétique que sociale. Dans ce but, il cherche aussi à aller toujours plus loin dans la coopération avec les FRAC. Le but est donc d'irriguer les zones rurales et périurbaines avec des œuvres dites légitimes, mais sans les imposer, de manière désincarnée par rapport à la réalité locale, de façon à créer de nouvelles réalités.

Ce projet de musée mobile peut être une réponse à la transformation des territoires avec la fusion des régions, les nouvelles intercommunalités, qui présentent des territoires plus élargis, plus étendus, plus disparates entre rural et urbain avec une identité commune à construire sur ces nouvelles régions. Trois options sont possibles pour les acteurs implantés sur ces territoires : avoir des bâtiments plus grands pour rayonner, créer des pôles sur les territoires, mener des actions hors les murs. Le musée mobile propose une action hors les murs afin de contribuer, en intervenant là où le FRAC n'est pas forcément présent, de rééquilibrer l'offre culturelle dans la région en développant des actions complémentaires et en élargissant le public des FRAC.

Liliane SCHAUS, Directrice de La Maison, Centre de Développement Chorégraphique National (CDCN)

Présentation du projet de studio mobile, outil de structuration du territoire dans le champ chorégraphique inauguré dans un quartier prioritaire d'Uzès en octobre 2017

Ce qui est intéressant avec cet outil, c'est que, quand on arrive sur un territoire, cela crée du lien tout de suite car l'installation elle-même (plancher, structure métallique, projecteurs ...) interpelle les enfants, les jeunes, les habitants et permet de parler, de rencontrer, d'expliquer. Le studio mobile est à la fois un concept d'hospitalité réciproque puisque nous sommes accueillis dans la maison des autres et que nous y accueillons des artistes et des spectateurs. Le studio mobile c'est aussi l'expertise, le savoir-faire et la compétence d'une équipe qui accompagne les projets notamment avec les outils pédagogiques que nous avons fabriqués en commun avec tous les CDCN mais aussi ceux que l'on fabrique en fonction des projets. C'est encore un parc de matériel (planchers, structures métalliques, son et lumière, etc.). On l'appelle studio car le 1er objectif est d'amener la création, de faire des résidences d'artistes sur le territoire. Le but n'est pas d'arriver avec un spectacle et de repartir. La volonté est d'essayer d'installer une permanence artistique.

C'est à la fois un outil de recherche et de création pour les artistes, un outil de lien social permettant aux habitants locaux de participer au processus de création, mais également une boîte à outils qui permet de créer des partenariats en équipant des lieux non dédiés.

Pourquoi en sommes-nous arrivés à concevoir ce projet fin 2015 ? Ce projet est inscrit dans le cadre de notre convention pluriannuelle. Nous sommes un CDCN sans lieu, implanté sur un territoire rural, dans une région dont la superficie représente à peu près 13 % du territoire métropolitain avec 9 % de population métropolitaine et 31 % de la population qui vit en zone rurale. En termes de quartiers prioritaires, il y en a 105 regroupés sur 49 villes et 4 départements dont celui du Gard où nous sommes situés. A noter qu'aux dernières présidentielles le Front National a récolté 45,25 % de voix au second tour.

Sur ce territoire, il y a 5 équipements dédiés à la danse dont 4 bénéficient de lieux, de salles. Nous sommes, depuis 22 ans, le seul équipement dédié à la danse sans lieu. Donc, dès le départ, nous avons développé, pour mener à bien nos missions, des partenariats avec des structures à la fois culturelles et associatives. Ce sont ces partenariats qui nous ont amenés à penser ce studio mobile car certains lieux ne disposaient pas des équipements nécessaires.

Parallèlement, nous nous sommes appuyés sur un projet mené depuis 2014 avec Laurent Pichaud, chorégraphe plasticien, « *mon nom des habitants* ». Ce projet interroge la mémoire et le cérémonial de la Grande Guerre. Par ce projet, un petit réseau de communes du Gard s'est créé. Nous sommes donc actuellement dans la phase de mise en place de ce projet mais il faut savoir que l'itinérance à un coût qui n'est pas toujours évalué à sa juste mesure. Nous sommes une petite équipe et, pour le moment nous montons notre dispositif complet une fois par an et travaillons le reste de l'année sur base de la boîte à outils. Notre souhait serait de pouvoir monter notre dispositif complet 3 fois par an. Les objectifs du projet sont d'amener la danse au plus près des habitants, de leur permettre de suivre de près le processus de création d'un artiste, d'installer une permanence artistique sur le territoire et également de faire le lien entre l'œuvre, l'artiste et l'habitant par des rendez-vous réguliers et des rencontres avec l'artiste.

Sur notre territoire nous avons aussi constaté que l'esthétique de la danse est difficile à partager car elle est toujours considérée comme très élitiste. Notre rôle est de casser ces préjugés et de diffuser et de transmettre la danse, de permettre la circulation des œuvres chorégraphiques sur ce territoire, ce qui est complexe notamment pour les artistes régionaux et par effet induit, de créer du lien social, du bien-être, et un mieux vivre ensemble.

Lors de la création de notre projet de studio mobile, nous avons fait un état des lieux des salles susceptibles d'accueillir notre studio. La carte obtenue a permis de faire un diagnostic (qui rejoint celui des collectivités et de la DRAC).

Quand on arrive dans une commune, on commence par rencontrer la municipalité, les élus, les associations afin de bâtir un projet pour la saison d'après. La mise en place nécessite un temps d'infusion durant lequel nous évaluons ce qui est faisable sur ce territoire spécifique. Nous proposons ensuite un projet en cohérence sans répondre à la demande. Il est effectivement important de sentir le territoire, ce qu'il contient au niveau social, économique et politique, de proposer en résidence un artiste dont le projet peut rencontrer la réalité du territoire tout en gardant une véritable exigence artistique. J'insiste sur le fait qu'il ne faut pas répondre à la demande des élus, il faut au contraire les amener à accepter qu'un créateur vienne travailler sur son propre projet et qu'une rencontre puisse s'organiser peu à peu avec la population.

Cela amène à divers questionnements : la question de l'infusion bien sûr, mais aussi celle du temps avant/pendant/après, la question de l'inconnu à la fois pour la commune d'accueil et l'équipe du CDCN qui arrive sans projet « clé en main », celle des moyens de l'itinérance, de la place de la création, de la formation des élus.

Francis PEDUZZI, Le Channel, Scène nationale de Calais

Celui qui va au spectacle ne va pas seulement voir une œuvre, il est d'abord convié à toute une expérience, comme le démontrait en son temps l'étude de Jean-Michel Guy sur les publics de théâtre et de danse. Dès lors, tous les à-côtés ne sont pas de simples détails et doivent donc être soigneusement réfléchis (de la tarification à tous les actes d'hospitalité qui sont posés, en passant par l'avant et l'après spectacle). C'est pour nous un premier point d'amarrage. Le deuxième, c'est que nous n'avons jamais parlé de public mais de population. Dans la notion de *population* il y a une ouverture, un souci, une conviction beaucoup plus large que le simple mot *public*, qui est déjà une manière de circonscrire les personnes auxquelles on s'adresse et de rétrécir l'ambition. Le troisième, c'est que dans un théâtre, tout doit être pensé du point de vue artistique, de la limonade que l'on sert au bar à la rédaction d'une plaquette de saison, etc.

Quand je suis arrivé à Calais, nous n'avions pas de lieu. S'est donc posée la question d'investir un lieu où nous nous étions établis tels des squatteurs, les anciens abattoirs de la ville. Quelques années après, à la demande du maire de l'époque, (2000), nous avons conçu un projet de transformation de ces abattoirs.

La première question posée était de savoir ce que serait un lieu culturel au 21^{ème} siècle. La première réponse était que ce ne pouvait être simplement un théâtre de plus. Il y avait déjà un théâtre municipal qui n'avait pas voulu de nous. La seconde réponse fut d'imaginer le lieu artistique et culturel comme un véritable lieu de vie, un lieu ouvert, non figé dans sa fonctionnalité, un lieu où l'imaginaire des artistes puisse s'exprimer, un lieu en perpétuel mouvement. Nous voulions un lieu qui respire la liberté. Dans l'axe de réflexion engagée avec les architectes, nous voulions également trouver au moins trois raisons donnant envie d'y venir et de le fréquenter, qui ne soient pas strictement liées au fait de venir voir un spectacle. C'est ainsi que nous avons créé un lieu de restauration, avec bistrot mais aussi restaurant gastronomique, ouvert une librairie, pensé l'endroit comme un lieu de promenade (d'où la transformation de l'ancien château d'eau en belvédère).

Aujourd'hui, le plus beau compliment que l'on puisse nous faire est de nous dire que, dès l'entrée dans le lieu, le sentiment est celui d'un ailleurs, un ailleurs poétique et hospitalier.

Ce que nous a enseigné ce lieu, c'est que le projet artistique passe par un dialogue avec celui-ci. Ce dialogue fonde les propositions artistiques. C'est ce que nous avons recherché : des possibilités infinies d'utilisation du lieu, des possibilités de variation et de modulation permanentes, offrant des contextes d'installation du spectateur toujours inattendues. Il y a donc dans le dialogue avec le lieu un jeu permanent.

Le lieu nous a également amenés à interroger les notions de pureté et d'impureté. Nous vivons tous avec cette idée qu'un théâtre est sacré, qu'il ne faut pas l'entacher de propositions moins nobles. Lors de l'ouverture du lieu, nous nous sommes ainsi posé la question de sa location, devant les demandes spontanées qui nous arrivaient. Dans l'équipe du Channel, était vivace ce discours sur la sacralité du théâtre. Nous avons tenté l'expérience. Et à force de louer la salle, de mettre à disposition le restaurant, d'accueillir le Noël des comités d'entreprise, un lien avec d'autres acteurs, avec des personnes qui seraient à jamais restées étrangères à nos activités s'est tissé au fil du temps. Ce n'était pas notre volonté explicite, mais beaucoup de ces gens venus dans un cadre locatif sont peu à peu devenus des spectateurs réguliers du Channel. Une autre image du lieu culturel, plus généreuse, s'est peu à peu forgée.

Lorsque nous avons pensé la librairie et le restaurant était présente cette idée d'enrichir le lieu, de lui conférer de fait des fonctions supplémentaires. Mais nous nous sommes vite aperçus d'une plus-value qualitative potentielle qu'il aurait été aberrant de ne pas exploiter : la possibilité de nourrir le projet artistique de cette présence. Entre autres, nous avons ainsi imaginé des duos gastronomiques, (propositions artistiques conçues en duo un chef (Alexandre Gauthier) et un artiste – le prochain se fera avec Johann Le Guillerm). Nous avons conçu des manifestations littéraires, engagé une recherche autour de la forme *lecture musicale*.

Enfin, s'il fallait résumer notre façon d'avancer au fil du temps, elle est celle de réinterroger sans cesse notre pratique. C'est ce que nous tentons, dans une vigilance permanente à exercer un regard critique sur ce que nous fabriquons et expérimentons. C'est à nos yeux la condition pour simplement rester vivant.

(fin des débats).