



**Synthèse de la deuxième journée du Séminaire de réflexion
du Centre national de la Danse « L'action culturelle en mouvement »
avec la collaboration de l'Observatoire des politiques culturelles**

**vendredi 16 juin 2006 au Parc de la Villette
« Action culturelle et connaissance des publics :
usages, trajectoires et comportements culturels »**

Journée animée par Marie-Christine Bordeaux, chercheur au GRESEC / Université de Grenoble 3 et chargée de mission à l'Observatoire des politiques culturelles, avec les interventions de :

- Florence Lévy et l'équipe du service Médiation culturelle du Parc de La Villette
- Jean-Pierre Saez, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Programme de la journée :

Comment penser et argumenter une action culturelle qui ne peut s'évaluer uniquement en termes quantitatifs ? Si les objectifs ne sont pas purement quantitatifs, comment les définir ? Qu'est-ce que la création d'objets culturels, l'organisation de démarches de médiation changent, non seulement pour les publics destinataires, mais aussi pour les acteurs culturels qui en sont les maîtres d'œuvre ? Comment mieux connaître les usages que les publics font de l'offre de spectacles et de l'offre d'action culturelle ? Comment identifier le sens que les individus donnent à leurs pratiques, comment percevoir les trajectoires, les itinéraires, ou bien tout simplement le caractère fortuit, occasionnel, de la rencontre avec un spectacle chorégraphique, avec une démarche de médiation ?

- Introduction de la journée par Gaël Rias, secrétaire général du CND
- Présentation de la synthèse de la journée du 1er décembre 2005, et propositions de pistes de travail par Marie-Christine Bordeaux
- « Outils, démarches et résultats concernant la connaissance des publics de La Villette » par Florence Lévy et l'équipe de médiation culturelle du Parc de la Villette

- « Observer et connaître les pratiques culturelles : de la connaissance des pratiques de fréquentation à la compréhension de comportements culturels des individus » par Jean-Pierre Saez
- Débat et échange avec les participants.

Participants

- Marie-Christine Bordeaux, GRESEC - Grenoble
- Jean-Pierre Saez, Observatoire des Politiques culturelles - Grenoble
- Gaël Rias, Centre national de la danse - Pantin
- Christine Lickel, Centre national de la danse - Pantin
- Cécile Lemerrier, Centre national de la danse - Pantin
- Delphine Bachacou, Centre national de la danse - Pantin
- Géraldine Diarra-Pierson, Centre de danse du Gallion – Aulnay sous Bois
- Anne Sachs, formatrice, IUFM - Livry Gargan
- Sylvie Chojnacki, Théâtre national de la Colline - Paris
- Nathalie Montoya, étudiante, Université Paris 3
- Daniel Véron, DMDTS - Paris
- Frédérique Keddari, ARIA Ile-de-France – Pantin
- Emilie Auvray, Parc de la Villette - Paris
- Pauline Claude, Parc de la Villette - Paris
- Mehdi Idir, Parc de la Villette - Paris
- Nicolas Wagner, Parc de la Villette - Paris
- Florence Levy, Parc de la Villette - Paris
- Anne Rousseau, Conseil Général de Seine-Saint-Denis - Pantin
- Jean Marc Dos Santos, DRAC Ile-de-France - Paris
- Isabelle Lazzarini, DRAC Ile-de-France - Paris
- Claude Lechat, Ville de Pantin - Pantin
- Evelyne Nedélec, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis - Bagnolet
- Virginie Buronfosse, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis - Bagnolet
- Julie Levy, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis - Bagnolet
- Sylvie Delhommeau, Théâtre Louis Aragon – Tremblay

INTRODUCTION - Gaël RIAS

Cette deuxième réunion fait suite au séminaire qui a eu lieu au Centre national de la danse en décembre 2005. En une très brève introduction à cette journée consacrée à l'action culturelle, il est utile de rappeler à ceux qui ont rejoint notre groupe, notre objectif commun:

Si, au départ, notre souci, au CND, était de poser la question de la médiation culturelle en danse, très rapidement, il nous est apparu essentiel voire indispensable d'élargir la réflexion à l'ensemble du champ artistique et culturel. C'est la raison pour laquelle nous avons proposé à plusieurs « familles » de professionnels : directeurs d'affaires culturelles de collectivités, artistes, chercheurs... sans oublier les élus intéressés par la question de l'action et de la médiation culturelles, de nous rassembler afin d'approcher une définition partagée de l'action culturelle et de contribuer, autant que faire se peut, à renforcer sa présence dans les structures culturelles, quelles qu'elles soient.

Quoique informelle, il nous plairait que notre collaboration, notre réflexion communes puisse s'inscrire dans la durée et la simplicité en abordant, chaque fois, des thèmes différents mais complémentaires et constitutifs d'une conception contemporaine de l'action culturelle et de la médiation qui la porte.

Il vous appartiendra, à la fin de cette rencontre, de juger de l'intérêt de poursuivre la réflexion sachant que le rythme- convenable- des rencontres semble vouloir s'établir à raison de deux par an. Nous aimerions, avec vous, poursuivre ce séminaire et constituer un groupe de réflexion investi de ce projet, qui reposerait autant sur votre envie et votre énergie que sur votre disponibilité

Lors de la première journée en décembre 2005, Marie Christine Bordeaux, notre pilote, nous a rappelé l'évolution de la terminologie « action culturelle » et nous avons tenté d'en approcher –ensemble- une définition. Pas si facile... Nous avons ainsi voyagé et tenté l'accoste historique des termes tels que *développement culturel, local ou non, animation culturelle, intervention, éducation populaire*, et naturellement, *médiation...*

S'agissant du programme d'aujourd'hui :

Ce deuxième épisode est consacré à un certain nombre d'interrogations évoquées en décembre dernier qui portent sur la question des publics. Le sujet est vaste et ses approches multiples nous invitent à poursuivre la réflexion. Ainsi une prochaine journée pourrait être consacrée au rôle de l'artiste dans la médiation, aux collectivités territoriales et à leur positionnement au regard de la médiation culturelle...

Je terminerai en remerciant Florence Lévy et Medhi Idir de nous accueillir aujourd'hui au sein de l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette.

Enfin, je signale l'existence récente du bilan de l'action culturelle et éducative dans les établissements publics, bilan établi par le DEFEM (département de l'éducation, des formations des enseignements et des métiers) au sein de la DDAI (délégation au développement et aux affaires internationales¹).

¹ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/education-artistique/educart/synthese-ep2005.pdf>

Je cède volontiers la parole à Marie-Christine Bordeaux, qui est notre interface avec l'Observatoire des politiques culturelles notre partenaire, représenté aujourd'hui par son directeur, Jean-Pierre Saez.

« OUTILS, DEMARCHES ET RESULTATS CONCERNANT LA CONNAISSANCE DES PUBLICS DU PARC DE LA VILLETTE »

I. DE LA CONNAISSANCE DES PUBLICS A L'ACTION CULTURELLE : FLORENCE LEVY, CHEF DU SERVICE DE MEDIATION CULTURELLE

1. Présentation du Parc de la Villette

1.1. Espaces

- 35 hectares d'espaces de plein air
- Un bâtiment majeur, modulable : la Grande Halle
- Un lieu d'exposition : le pavillon Paul Delouvrier
- Un lieu de spectacles, de résidences d'artistes, et d'exposition : la Maison de la Villette.
- Des Folies accueillant notamment des ateliers d'initiation artistique et des formations de formateurs.

1.2. Missions

Art. 2 : « L'établissement public a pour mission d'animer, d'exploiter et de promouvoir l'ensemble culturel urbain du Parc et de la Grande Halle de la Villette. Il développe et diffuse des activités artistiques, éducatives et sociales ouvertes sur la ville ».

1.3. Programmation

La multiplicité des espaces intérieurs et extérieurs autorise une programmation pluridisciplinaire. Elle peut être rapidement présentée selon les axes suivants :

- les jardins accueillent l'été des manifestations de plein air gratuites telles que : les bals concerts, le cinéma en plein air, des feux d'artifice et des spectacles de théâtre de rue ou de marionnettes.
- Dans la grande halle se succèdent des festivals (Jazz, marionnettes), de grandes expositions dotées d'une scénographie spectaculaire, des manifestations thématiques pluridisciplinaires composées de spectacles, projections, expositions, débats (Cultures urbaines, Arts numériques, zones géographiques).
- Le pavillon Paul Delouvrier est un lieu d'exposition consacré le plus souvent aux expositions de société.
- Les spectacles de cirque contemporain se déroulent sur l'espace chapiteaux qui accueille les chapiteaux des différentes compagnies qui s'y succèdent.
- La maison de la Villette est désormais un lieu de résidence pour les artistes en création, mais peut aussi être utilisée comme un lieu de spectacle ou d'exposition.
- Des ateliers d'initiation artistique destinés aux plus jeunes ont lieu dans les Folies.

1.4. la politique d'études menée auprès de ses différents publics

∞ Historique EPPV :

Les premières études ont été menées dans le cadre de l'établissement constructeur du projet. Elles découlaient des études de faisabilité menées habituellement dans le cadre des grands travaux d'aménagement urbain et portaient sur la population de proximité. Les

études ont ensuite porté sur les premiers usagers des espaces de plein air et se sont progressivement étendues aux publics des manifestations culturelles.

∞ Connaître les publics, pour quoi faire ?

La mission de démocratisation culturelle est explicitement inscrite dans le décret de création de cet établissement public qui se doit, selon l'orientation donnée par le ministère de la Culture, d'être « accessible au plus grand nombre ». Il était donc naturel de connaître le profil des usagers des espaces de plein air et des publics des manifestations culturelles pour vérifier la mixité des publics. La construction d'une institution culturelle « ouverte sur la ville » dans un quartier populaire, limitrophe de la banlieue nord, imposait de s'interroger sur sa programmation et sur sa fréquentation.

∞ Que nous ont appris ces études ?

- Les perceptions des habitants du quartier et des premiers usagers des espaces verts étaient à l'origine plutôt négatives. Ce projet était accompagné d'un parfum de scandale politico financier et la modernité du style architectural était mal acceptée.
- L'introduction des premières manifestations festives et gratuites en plein air a très positivement influé sur cette image. A mesure que les arbres poussaient, les usagers se sont familiarisés avec les grands rendez-vous de l'été et ont commencé à interpréter les choix de programmation comme le signe d'un esprit des lieux constitué de valeurs humanistes, voire libertaires.
- La pluridisciplinarité de la programmation a donné lieu à de nombreuses enquêtes permettant de connaître le profil des différents publics et l'influence respective des choix artistiques, des conditions de l'offre et des actions de médiation sur leur composition sociale, mais aussi de mieux comprendre comment ils se décident à venir, quelles sont leurs attentes et les ressorts de leur satisfaction.

Il s'agit donc souvent, mais pas toujours, de mesurer l'influence des choix artistiques et des conditions de présentation et d'accompagnement de l'offre artistique sur la composition du public, mais l'intérêt d'une politique d'étude ne se limite pas à la seule question des caractéristiques sociales du public.

Des questions très opérationnelles se posent, lors de la programmation d'un spectacle, qui sont elles aussi traitées de façon plus objective en s'appuyant sur la parole des spectateurs :

- Quel visuel et quel support de communication choisir pour annoncer la manifestation ?
- Comment organiser la réservation des places, l'accueil et la circulation du public ?
- Qui a été le plus ou le moins satisfait et pourquoi ?

Toutes ces questions se posent de façon récurrente aux différents professionnels de l'institution culturelle et les résultats des études fournissent de nombreux éléments permettant d'en débattre en neutralisant partiellement les rapports de force.

2. Repérage des profils selon les lignes de programmation

Assister à une manifestation de plein air gratuite, aller écouter un concert, voir un spectacle de théâtre, de danse ou visiter une exposition, sont des pratiques de nature différente qui n'exigent pas de leur public la même disponibilité, le même niveau d'information, les mêmes moyens financiers et les mêmes références culturelles.

La comparaison des données recueillies dans les questionnaires a confirmé le fait qu'à chacune de ces propositions répondaient des personnes plus particulièrement concernées

par cette offre, et que cette proximité d'intérêt se traduisait par une relative homogénéité en termes d'âge, de sexe, de provenance géographique et de niveau d'étude.

Ces différentes observations apparaissent souvent comme des évidences pouvant être devinées par intuition. L'expérience montre qu'il est pourtant facile de se tromper sur la position d'un spectacle dans le champ artistique (et donc sur le profil du public qu'il va attirer) ou de sous-estimer les conséquences, sur le profil du public, des conditions dans lesquelles il a été proposé au public.

Les études permettent d'objectiver les intuitions des uns et des autres et d'alimenter une analyse critique des choix de programmation, de tarification, de communication et de médiation, au regard des missions que se fixe l'institution culturelle.

Ainsi, pour se limiter à quelques illustrations chiffrées des constantes apparues dans les publics du Parc de la Villette :

- 2.1. **Concernant le genre** : On sait désormais que la plupart des manifestations culturelles du Parc de la Villette sont suivies par un public majoritairement constitué de femmes (Cirque : F 65% / H 35% ou Expositions : F 67% / H : 33%). Les hommes sont plus nombreux que les femmes que dans les espaces de plein air (F 38% / H 62%), les concerts de jazz (F 43% / H 57%), les spectacles de danse hip hop et les expositions de photographies ou d'arts numériques.
- 2.2. **Concernant l'âge** : **l'âge du public est directement corrélé à l'horaire de la manifestation.** Les spectacles en soirée attirent une part importante de jeunes adultes (plus de 50% de moins de 33 ans), plus disponibles pour les sorties nocturnes, tandis que les propositions diurnes, telles que les expositions, sont fréquentées par des personnes appartenant à différentes classes d'âge (présence de familles, enfants, personnes âgées). **L'âge du public est surtout très fortement corrélé au contenu artistique de la manifestation, au registre culturel dans lequel elle s'inscrit.** Ainsi les spectacles de danse hip hop attirent sans difficulté un public très jeune (45% de moins de 24 ans), tandis que les expositions portant sur des questions de société intéressent en premier lieu des visiteurs plus mûrs, concernés par les questions traitées du fait de leur expérience personnelle (de 55% à 80% de plus de 33 ans).
- 2.3. Des constantes sont aussi apparues dans la **provenance géographique** des publics selon le type de manifestation programmée. Les manifestations les plus accessibles, gratuites, en plein air ou très visibles de l'extérieur, sont fréquentées par une part importante d'usagers des espaces verts, résidant le plus souvent à proximité de la Villette. La surreprésentation des habitants de proximité reste perceptible dans l'ensemble des manifestations diurnes ou nocturnes, mais elle s'atténue lorsque la manifestation s'inscrit dans un registre artistique plus exigeant, lorsqu'il s'agit d'un spectacle de forte notoriété ou d'une exposition dont le caractère spectaculaire crée l'événement. Le public vient alors de plus loin, l'institution culturelle acquiert alors une envergure régionale, voire nationale.
- 2.4. **Le niveau d'étude** des publics des manifestations est beaucoup plus élevé que celui des usagers des espaces de plein air. Cela résulte de leur âge, puisqu'une part importante de ceux qui fréquentent les jardins sont très jeunes et n'ont pas achevé leur scolarité. Mais les variations dans le niveau d'étude des différents publics résultent surtout du registre culturel dans lequel s'inscrit le contenu de la manifestation. Les concerts du festival de jazz, même quand ils sont gratuits et en plein air attirent un public plus diplômé que les bals concerts proposant une musique dansante. Et au sein même d'une manifestation pluridisciplinaire proposant des formes artistiques variées issues d'une même zone géographique, des publics au profil différents se succèdent selon la nature de l'offre. Par exemple,

lors d'une manifestation consacrée aux Caraïbes, le public des concerts de Zouk, attirant de nombreux membres de la communauté antillaise de Paris, avaient un niveau d'étude peu élevé, tandis que les concerts de reggae, qui s'inscrivaient mieux dans l'air du temps, attiraient une majorité de jeunes adultes fortement diplômés.

Les variations observées sur ces différentes caractéristiques sociales témoignent du pouvoir de l'institution d'influer sur la composition de ses publics, et cette connaissance, lorsqu'elle est partagée, favorise la prise en compte de toutes les composantes du public.

3. Repérage des paramètres actifs en termes de démocratisation : Influence et limites

L'une des missions de l'institution est de favoriser l'accès du plus grand nombre à la culture. Les résultats des études permettent de repérer les paramètres actifs sur ce plan, c'est-à-dire

les choix de programmation, de tarification, d'accueil du public et de communication qui favorisent l'élargissement du public.

3.1. L'influence décisive du contenu artistique

A travers les illustrations précédentes, il apparaît que le contenu même de la manifestation, sa position dans le champ artistique et dans le registre culturel des différentes populations, déterminent de façon essentielle la composition sociale du public qu'elle attire.

Ainsi, **le cirque contemporain**, bien que pressenti au départ comme une forme populaire, attire en réalité un public d'habitues du théâtre et de la danse contemporaine, dont il partage les nombreuses références culturelles et le haut niveau d'études.

A l'inverse, **les spectacles de danse hip hop**, s'ils attirent aussi un public cultivé, curieux du renouvellement des formes artistiques, s'inscrivent avant tout en marge du champ artistique et font donc pénétrer dans l'institution un jeune public qui ne la fréquente pas habituellement. Leur programmation par l'institution produit un effet de reconnaissance de la discipline elle-même mais aussi de ces artistes et du jeune public qui s'identifie à ce mouvement culturel.

3.2. L'influence des conditions de l'offre

Si la forme artistique programmée détermine principalement le profil du public, **les conditions dans lesquelles elle est proposée au public** interviennent aussi sur son éventuel élargissement. En effet, l'horaire, la tarification, les outils de communication et les dispositifs d'accueil et de médiation permettent d'infléchir les principales caractéristiques sociales des publics attendus.

3.2.1. Horaires : Ainsi les familles, enfants et personnes âgées incluses, ne viennent facilement en soirée que pour une offre très accessible comme un feu d'artifice, mais seront plus sûrement présentes en après-midi pour une exposition ou un spectacle qui leur est plus directement destiné. Proposer un spectacle en fin d'après-midi ou en tout début de soirée étale, généralement, la répartition par classes d'âge du public.

3.2.2. Gratuité : La gratuité est souvent une condition nécessaire à la venue du public populaire qui fréquente les espaces verts. Elle s'impose naturellement quand il s'agit d'une manifestation festive qui se déroule en plein air. Les bals concerts du dimanche, les feux d'artifice et le cinéma en plein air sont des

manifestations gratuites. La gratuité peut aussi s'avérer nécessaire lorsqu'il s'agit de favoriser la fréquentation d'une exposition traitant de questions de société susceptibles d'intéresser un large public. Les personnes qui ne fréquentent pas de façon habituelle les expositions seront peu nombreuses à se sentir suffisamment concernées pour payer la visite, et le public se limitera alors aux personnes familières de cette pratique ou très directement concernées par le thème traité. La gratuité peut dans ce cas être considérée comme **un outil permettant d'atténuer la distance éloignant certaines catégories de public** d'une offre susceptible de les intéresser. Ainsi, pour permettre à l'exposition « Musulmanes, musulmans... » d'être fréquentée par le large public qui fréquente ses jardins, le Parc de la Villette a favorisé son accessibilité par tous les moyens : communication ciblée, signalétique sonore et visuelle à l'extérieur, gratuité de l'accès et mise en place d'un dispositif d'accueil et de médiation allant au devant des interrogations des visiteurs.

3.2.3. Limites de la gratuité : La gratuité ne garantit pas toujours la venue d'un large public. Il arrive que l'offre artistique n'intéresse qu'un public d'amateurs éclairés. C'est ce que nous avons pu observer lors du festival de jazz, ou encore, de façon moins attendue, lorsque des compagnies de théâtre de rue se produisaient dans les jardins. Les observations ont indiqué que ces spectacles étaient essentiellement fréquentés par des personnes, bien informées, qui se déplaçaient pour y assister. Les promeneurs qui se trouvent confrontés involontairement au spectacle, sans savoir de quoi il s'agit, se laissent rarement capter. Le plus souvent, ils ne se sentent pas concernés, et quand ils souhaitent y assister, il est parfois déjà trop tard pour se joindre au public, les amateurs avertis ayant déjà occupé la place. Ainsi la Compagnie Royal de Luxe, qui jouit d'une forte notoriété publique, a beau offrir gratuitement ses spectacles, le profil de son public est sensiblement le même que s'ils jouaient dans une salle prestigieuse avec un tarif élevé. **L'exclusion du public populaire est ici opérée non par le prix du billet mais par le niveau d'information et la disponibilité nécessaire** pour se joindre, plusieurs heures avant le spectacle, au cercle des privilégiés qui pourront y assister. Cette compagnie a d'ailleurs depuis cherché à déjouer cette logique en se produisant sous un autre nom.

3.2.4. Quotas et médiation culturelle : Lorsque la jauge est limitée et que les premiers à prendre les places sont toujours les plus proches de l'offre culturelle, d'autres moyens peuvent être mis en œuvre pour garantir l'accès aux autres. Des quotas sont parfois instaurés pour réserver une partie des places aux groupes, scolaires ou socioculturels (ou aux spectateurs individuels quand le spectacle est pris d'assaut par les groupes comme cela s'est produit lors des spectacles de danse hip hop). **La mise en place de quotas s'accompagne généralement d'un dispositif de sensibilisation et d'accompagnement permettant de tirer au mieux partie de la sortie culturelle.** Des outils de communication adaptés, des documents pédagogiques diffusés sur le site Internet de la manifestation ou expédiés à la demande, des réunions d'information ou des stages de formation destinés aux accompagnateurs de groupe, permettent aussi d'élargir le premier cercle du public en favorisant la fréquentation éclairée de ceux qui ne seraient pas venus individuellement.

4. Expériences de médiation culturelle autour des spectacles

La sensibilisation et l'accompagnement des publics apparaissent donc comme des moyens d'action essentiels pour élargir, renouveler les publics et pour favoriser la réception des œuvres. Les dispositifs de médiation ne s'adressent pas nécessairement qu'aux groupes,

issus d'établissements scolaires ou socioculturels ; des spectateurs individuels peuvent bien entendu bénéficier aussi d'une action d'accompagnement. Mais il s'agit souvent dans ce cas d'une démarche individuelle, d'une démarche d'approfondissement plus que de découverte, ou encore d'une formation sous-tendue par une intention d'ordre professionnel. **Lorsque l'on pense aux publics les plus éloignés de l'offre culturelle, il s'agit le plus souvent d'une sortie culturelle prescrite s'effectuant dans le cadre d'un groupe constitué.**

5. Annexes

5.1 Méthodes d'enquête

Enquêtes quantitatives

Hors site : sondage sur population francilienne
 Sur place
 Comptages
 Questionnaires administrés par enquêteurs
 Questionnaires auto-administrés
 Questions fermées
 Questions ouvertes / Codage des questions ouvertes

Enquêtes qualitatives

Entretiens approfondis sur place, poursuivis par téléphone
 Observations : suivi de visites, de parcours
 Combinaison des données quantitatives et qualitatives : quantification des données qualitatives grâce au codage des questions ouvertes incluses dans les questionnaires.

5.2 Conclusion

La connaissance du public des différentes manifestations est un préalable à toute action visant à élargir son profil social. Il ne faut pourtant pas en déduire que la connaissance du public et des outils opérant son élargissement permette d'obtenir systématiquement des publics représentatifs de l'ensemble de la population. **Cet objectif serait bien sûr illusoire mais semble pourtant souvent compris comme un implicite du concept de démocratisation culturelle.** Selon ce point de vue toute tentative d'élargissement du public ne pourrait aboutir qu'à un échec et donc à une remise en cause du principe de démocratisation culturelle.

Le fait que les différentes pratiques culturelles soient le fait d'individus partageant une certaine proximité à l'offre et des caractéristiques sociales éventuellement communes se vérifie toujours. Cet état de fait persiste en dépit des actions qui peuvent être menées pour le contrer, **mais cela ne signifie pas que les objectifs de démocratisation culturelle sont vains.** Il est en effet naturel que chacun s'oriente vers des propositions familières, à l'égard desquelles il éprouve des attentes. Les propositions artistiques programmées par les institutions culturelles sont le plus souvent celles qui relèvent du registre culturel des élites. Ce sont donc les élites qui chercheront le plus spontanément à en profiter. Ce processus est difficile à justifier politiquement, surtout lorsque la culture est subventionnée par le contribuable. Il est donc juste de faire en sorte que tout le monde profite des offres culturelles. **Deux logiques doivent alors être mises en œuvre : celle de la démocratisation, qui s'exerce à l'intérieur du champ de la culture légitime en cherchant à réduire la distance et les effets de barrière culturelle existant entre les publics et la proposition artistique, et celle de la démocratie culturelle, qui agit, en les modifiant, sur les frontières du champ artistique pour y inclure des formes plus proches du registre culturel des différentes catégories de public (exemple de la danse hip hop).** La combinaison de ces

deux logiques et la mise en œuvre des différents moyens d'action produisant des effets sur le profil du public permettent à l'institution de s'adresser à tous, dans la limite, acceptée, des appétences individuelles à l'égard de l'objet culturel.

Pour en parler je vais passer la parole à ceux qui ont conçu et mis en œuvre des dispositifs de médiation sur les spectacles programmés au parc de la Villette.

Tout d'abord Nicolas Wagner qui nous présentera les catégories de public dont il est chargé et les propositions qui leur sont faites, notamment dans le cadre d'une programmation festivalière annuelle appelée les Rencontres de la Villette.

Puis nous passerons la parole à Sonia Blot, qui travaille régulièrement avec nous mais qui nous parlera plus particulièrement ici de son expérience à ARCADI où elle a exercé les fonctions de responsable des actions artistiques et de coordinatrice de la manifestation Hors saison.

Enfin, Mehdi Idir, qui est chargé des résidences d'artistes.

II. INTERVENTION DE NICOLAS WAGNER

1. Les publics

Le service médiation culturelle s'adresse à deux catégories de public :

- Le public du champ scolaire
- Le public du champ social via les structures socio éducatives, socioculturelles ou médico-éducatives.

Parmi ce dernier, on peut distinguer :

- **le jeune public** qui vient par l'intermédiaire des centres de loisirs et concerne essentiellement les ateliers du Parc ou ceux proposés autour des expositions.
- **le public adolescent ou jeunes adultes**, qui sont concernés par l'intermédiaire des MJC, des Services jeunesse des Mairies, des maisons de quartier, des Centres socioculturels, des Antennes jeunes Information et des clubs de prévention.
- **le public adulte** est touché par l'intermédiaire des centres sociaux, des centres d'alphabétisation, des associations de réinsertion ou des instituts médico-éducatifs.
- **Les éducateurs en formation**, essentiellement issus des IRTS (institut régional du travail social) ou des CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) avec un partenariat avec le CFPES (Centre de Formation des Professions Educatives et Sociales d'Aubervilliers). Les interventions menées au sein de ces structures ainsi que les actions que nous leur proposons permet d'établir un lien avec les futurs éducateurs avec lesquels nous restons pour beaucoup en contact, une fois qu'ils sont en poste.

Le travail et le contact avec ces groupes se font par l'intermédiaire **des relais de publics** qui sont des professionnels (éducateurs, animateurs, responsable d'association...) ou des bénévoles du champ social. Il nécessite un **travail de terrain** : la première prise de contact se fait au téléphone et est suivie par un rendez-vous, de préférence dans la structure pour connaître le champ d'activité de l'association et essayer dans la mesure du possible de répondre à leurs attentes qui sont de plusieurs ordres :

a) demande d'information sur les activités proposées par le Parc.

Ces structures sont intégrées dans le fichier ; elles reçoivent les tracts d'information en fonction de leurs intérêts et sont invitées aux différentes actions proposées par le service

médiation culturelle (soirée de présentation des spectacles ou des expositions, visites gratuites proposées aux encadrants de groupe, atelier de formation autour des spectacles ou des expositions...)

b) volonté de monter une sortie à un spectacle, une exposition...avec leur groupe

On leur propose avant d'aller voir un spectacle, de visionner avec une conférencière un DVD sur le cirque, d'aller au spectacle et de programmer un moment de rencontre avec les artistes. Il est aussi possible de se déplacer dans la structure pour rencontrer le groupe.

La notion d'accueil est essentielle : chaque groupe est pris en charge par une personne du service médiation (les accompagnateurs ont souvent des craintes quant aux modalités pratiques d'accès au Parc : retrait des billets, signalétique...).

c) mise en place d'un projet d'action culturelle (parcours réalisé sur la durée)

Ces projets peuvent se faire :

- dans le cadre des actions proposées par le service médiation culturelle (exemple : Vilette en Pistes ! reste un cadre qui peut être adapté en fonction des objectifs et des modes de fonctionnement des structures.)
- dans le cadre de projets proposés par des structures : le service de médiation accompagne les projets à condition qu'ils restent en cohérence avec la programmation ou le projet du Parc (exemple : réalisation d'une fresque avec un foyer de la PJJ / Protection judiciaire de la jeunesse, exposée à l'accueil groupe des Rencontres)

Certains projets sont initiés par la direction de la programmation qui s'adresse au service médiation pour trouver un groupe susceptible d'être intéressé par le projet (exemple : stage de percussion avec un musicien burkinabé autour des *Scènes d'hiver* au Cabaret Sauvage avec restitution publique sur scène)

2. Le dispositif de médiation autour des Rencontres de la Villette

a) Sensibilisation et dispositif d'accompagnement des groupes autour des Rencontres de la Villette

Le fichier et les structures concernées par les Rencontres sont spécifiques à cette manifestation et concernent des relais de publics venant de toute la France (répartition : 60% Paris/Ile de France, 40% région)

- Soirée de présentation des *Rencontres* aux relais du champ social

Présentation de la programmation et des actions de médiation qui seront menées autour de la programmation (2 mois avant la manifestation de manière à ce que les structures qui souhaitent amener des groupes au spectacle aient le temps de s'organiser en termes de planning d'activité et de budget)

- Contact téléphonique

Une équipe d'agents de réservation et de médiation est spécialement engagée pour les Rencontres ; ils suivent une formation de deux semaines à la fois sur le contenu de la programmation, de la composition des publics-groupes et de leur spécificité ainsi que sur

les aspects de billetterie (formation au logiciel de réservation, encaissement et édition des billets)

La réservation ouvre 1 mois ½ avant le début de la manifestation et un numéro spécifique d'information et de réservation est réservé aux groupes. Ceux-ci bénéficient d'un tarif préférentiel non communiqué au public, ni sur les tracts de communication.

En fonction du public de la structure et du projet, l'animateur présente le projet le plus adéquat. Il n'est pas rare de refuser de vendre des places à un animateur si le spectacle ne correspond pas au projet qu'il souhaite mener avec son groupe (notamment pour le théâtre)

- Accueil sur place

L'accueil du groupe se fait une heure avant le spectacle pour présenter l'histoire de la manifestation et le spectacle qu'ils vont voir. L'objectif : sortir les groupes de l'anonymat, discuter de la place du spectateur. C'est également le moment d'insister sur le travail des artistes (de hip hop ou de théâtre).

b) Formation et projet d'action culturelle

La formation se déroule en trois étapes :

- Atelier de l'accompagnateur : formation de formateur

Ces formations alternent moments de pratiques et aspects réflexifs. Elles portent généralement sur les disciplines du mouvement hip hop plutôt que sur un spectacle en particulier (contrairement à l'Atelier du Spectateur qui concerne un spectacle de cirque bien précis). Les artistes intervenant dans les ateliers de pratiques doivent réunir des qualités à la fois artistiques et pédagogiques. L'objectif est de sensibiliser les participants à une discipline du hip hop et de pouvoir éventuellement monter des ateliers dans leur structure.

Participants : une trentaine de travailleurs sociaux à chaque session

Bilan :

- Depuis 3 ans, l'ensemble des participants a amené des groupes au spectacle (en moyenne, les 20 participants à un atelier de formation amènent environ 200 à 300 jeunes au spectacle).
- Les moments de pratique ont été l'occasion d'aborder les disciplines du hip hop, souvent étrangères aux encadrants de groupe, et leur a permis de savoir de quoi parlent les jeunes avec ils travaillent (le break, le smurf, le beat boxing...).
- Les temps de pratique restent des moments privilégiés pour la cohésion du groupe ; commencer avec la pratique leur permet de se connaître d'une autre façon et facilite les échanges par la suite.
- Les moments réflexifs et d'échange autour des expériences, des envies des uns et des autres ont permis de voir naître des projets à l'issue de ces formations.

-

- Atelier du spectateur

Il s'agit d'un stage d'approfondissement autour d'une discipline, mêlant approche théorique et pratique de deux demi-journées (slam, Hip hop).

Participants : groupe de jeunes venant de la PJJ, des missions locales, de clubs de prévention...

Les jeunes participants viennent pour la plupart des structures ayant participé à l'Atelier de l'accompagnateur.

- Autre projet d'action culturelle

- Réalisation d'un film documentaire sur les Rencontres de la Villette 2001 par trois élèves de Bac pro d'un lycée professionnel agricole. Ils ne connaissaient pas la culture hip hop et sont venus 4 jours à la Villette pour découvrir cette culture, filmer des spectacles, interviewer des artistes. Ils ont pu ainsi apprécier les aspects positifs et créatifs de la jeunesse urbaine.

- Projet des Net'Reporter par les jeunes d'un centre social de Créteil : reportage autour des Rencontres, mise en ligne des captations audio et vidéo sur les artistes, les programmeurs, les professionnels

- Atelier bilan

Il permet d'avoir un retour des participants sur les projets réalisés autour des Rencontres. C'est aussi un moment qui permet de créer des liens étroits avec les relais et par ailleurs, pour le Parc de recueillir les aspects positifs et négatifs de la manifestation afin d'améliorer les conditions d'accueil des groupes.

3. Partenariat avec d'autres institutions culturelles

En 2004, le Ministère de la Culture a mis en place la mission *Vivre ensemble*, qui rassemble les principales institutions culturelles franciliennes pour réfléchir aux questions de l'accès et de l'accompagnement des publics. Plusieurs groupes de travail ont été montés, dont celui sur l'élargissement des publics chargé de réfléchir sur les questions de démocratisation culturelle.

Cette mission a le mérite de montrer que la question des publics, notamment ceux les plus éloignés de l'offre culturelle, se pose dans les grandes institutions.

Il est intéressant de noter que dans le spectacle vivant seul le Parc de la Villette a un service de médiation culturelle ; les autres structures s'intéressent aux questions de l'accompagnement et des formations à travers leur service de relations publiques (Cité de la Musique, Opéra...). Le Louvre a développé un dispositif ambitieux de formation des travailleurs sociaux à travers le cycle appelé « Rencontres du Louvre ».

Les actions proposées par le groupe de travail « Elargissement des Publics » sont les suivantes :

- une newsletter trimestrielle des actions proposées par chaque établissement en direction des publics du champ social
- des réunions de présentation à ces mêmes relais
- des journées découverte de chaque établissement
- des réunions bilan des actions passées avec les relais

III. INTERVENTION DE SONIA BLOT

Je souhaite vous faire part de mon expérience à ARCADI ou j'ai travaillé temporairement en tant que conseillère technique danse, responsable des actions artistiques et coordinatrice de la manifestation Hors saison. Cette expérience a enrichi ma conception des actions

artistiques et je souhaite faire un parallèle avec mon expérience de chargée de médiation à la Villette.

Fonctionnement

Le principe d'ARCADI est de proposer des spectacles en diffusion en Ile-de-France, dont une partie est visible au moment de Hors Saison, afin que les programmeurs d'Ile-de-France puissent les voir et éventuellement les diffuser dans la saison suivante. Ces spectacles peuvent être accompagnés d'actions artistiques qu'ARCADI cofinance à hauteur de 50 %.

L'idée n'est pas de cofinancer des actions que le lieu de diffusion propose toute l'année. **ARCADI demande au chorégraphe de proposer des projets d'actions artistiques différentes des actions habituelles de la compagnie.** Après un échange entre le théâtre, ARCADI et la compagnie, ARCADI essaie de faire en sorte que les lignes directrices de l'action proposée soient conservées tout en s'adaptant à la politique des publics du lieu.

ARCADI souhaite également développer des actions artistiques non liées aux œuvres diffusées, mais proposant un accompagnement pour une meilleure connaissance de la danse contemporaine.

On distingue donc 2 types de soutien aux actions artistiques :

1. Action culturelle liée directement à la programmation des oeuvres :

Les lieux de diffusion, γ ont le plus souvent des relations privilégiées avec les scolaires et les conservatoires de quartiers, Les actions sont le plus souvent des ateliers de pratique, des stages, des rencontres avec les artistes, des visites du lieu et donc des actions ponctuelles visant un public souvent déjà fidélisé, qui ne permet pas toujours un renouvellement des publics.

C'est pourquoi ARCADI demande aux artistes de formuler leur proposition en recherchant une prise de risque et une originalité dans la démarche.

Afin de rendre plus pertinente la description de cette démarche, je souhaite évoquer le témoignage d'une compagnie, les CFB 451 puis celui de théâtres partenaires ayant des avis divergents sur la démarche. Ces témoignages proviennent de l'atelier sur les actions artistiques dans le domaine de la danse contemporaine organisé par ARCADI en février dernier.

Cette démarche leur a permis de repenser les actions qu'ils souhaitaient pouvoir mettre en place.

Ils ont donc constitué une liste d'actions qui allait des plus traditionnelles – interventions dans les classes, stages ou cours – à des actions peut-être moins habituelles et qui s'ouvraient à d'autres collaborateurs artistiques de la compagnie.

- Le travail du scénographe a été présenté dans une exposition.
- Le compositeur des musiques de leurs dernières pièces est venu jouer en apéro concert avant le spectacle.
- L'un de leurs danseurs, qui est également sociologue, a proposé une rencontre-débat-conférence autour du métier de danseur.
- De courtes formes tirées de leurs spectacles ont été proposées dans des lieux non dédiés au spectacle : jardin, centre social, prison... entre autres.

L'idée était de créer un cheminement avec le public grâce à des rendez-vous très réguliers, qui donne la possibilité aux participants de construire des références qui leur permettent d'appréhender différemment les propositions qui leur sont faites.

Le point de vue des théâtres partenaires eut être résumé de la manière suivante (Christine Morquin, chargée de l'information et de l'action artistique, théâtre de la Cité internationale ; Hélène Debacker, théâtre de l'Agora, scène nationale, Évry) :

Le risque de ces propositions est à double tranchant. Un artiste peut se sentir prisonnier de cadres déjà établis, voire instrumentalisé. De même un lieu, face à une proposition artistique, peut la ressentir comme fermée et peu adaptée à ses publics. L'échange permet à la proposition de se construire de part et d'autre. Les choses ne doivent donc pas être fixées avant que cet échange ait lieu.

La proposition d'ARCADI de soumettre une forme d'action culturelle qui sorte des habitudes peut conduire un lieu à repenser sa politique d'action culturelle.

Les lieux ont conscience d'être un peu à bout de souffle par rapport à ce qu'ils peuvent proposer au public. Depuis longtemps, ils proposent des ateliers plutôt sur des temps très courts. Ils ont pris conscience qu'ils touchent finalement très peu de public : ce sont toujours les mêmes personnes qui reviennent suivre les différents stages.

Un des exemples de collaboration le plus remarquable est celui d'un atelier avec des personnes âgées. Le lieu de diffusion sentait des envies de la part de ce public de suivre des ateliers, mais il ne savait pas vraiment quelle sorte d'atelier leur proposer. Ce stage a eu un énorme succès, ce qui les amène à réfléchir à d'autres façons de toucher d'autres publics pour les saisons suivantes.

Bilan personnel

Ces témoignages m'ont fait prendre conscience que nous travaillons dans un cadre privilégié au sein du Parc de la Villette. Nous avons des études de publics, un budget et un temps considérable pour mener des actions sur un court, moyen et long terme, ainsi que des formations.

Ce qui explique que face aux propositions d'ARCADI les capacités de lieux de diffusion de suivre la mise en place de ces projets sont variables. Il y a peu de possibilité de prise de risque de la part des théâtres partenaires pour les raisons évoquées précédemment (remplissage, budgets) d'où le rôle important de structures comme ARCADI, de lieux culturels comme le Parc de la villette, le CND, qui ont un service de médiation détaché et donc une capacité d'innovation. L'intérêt de ces rencontres et de travailler en partenariat afin de mettre en commun nos savoirs.

Ce type de propositions a soulevé également une autre question importante : ce sont des actions artistiques proposées par les chorégraphes qui servent à nourrir leur création. Comme par exemple le projet des chorégraphes Dominique Boivin et Pascale Houbin, qui est la réalisation d'un film à partir d'Interview de différents publics sur le thème d'Adam et Eve afin de nourrir leur prochaine création intitulée « Adam et Eve ».

Ce sujet est polémique : les chargés de relations publiques restent en effet circonspects face à ce type de proposition.

Les questions qui se posent sont les suivantes :

- l'instrumentalisation des publics

- le type de financement : coproduction ou action artistique ?
- comment survit le travail avec les publics dans la création artistique ?
- quels sont la place et le rôle du chargé de médiation ?

2. Action culturelle non liée directement à la programmation des oeuvres

C'est une des volontés d' ARCADIA de développer des actions non liées à l'œuvre et qui est je pense une des lignes fortes du service de médiation culturelle du Parc.

La situation de la danse est différente de celle du théâtre, pour lequel les gens ont plus de repères. En danse, nous sommes obligés de travailler sur nos propres repères. Nous transmettons des choses qui ne sont pas de l'ordre du langage et devons être inventifs par rapport aux formes artistiques, et développer une culture chorégraphique pour créer des situations de partage.

Plusieurs axes sont à développer :

- Atelier de pratique avec des artistes intervenants spécialisés dans l'accompagnement des publics
- Danse au lycée (déjà mis en place)
- Approches des fondamentaux de la danse contemporaine (ex : cycle de conférence au théâtre de la cité)
- Formation des personnes relais
- Corps enseignant (programme académique de formation)
- Relais socioculturels
- élus
- personnels des théâtres partenaires (dimension à développer)
- Création d'outils pédagogiques

IV INTERVENTION DE MEHDI IDIR, Responsable des résidences d'artistes du Parc de La Villette

Les résidences d'artistes sont cofinancées par la Fondation de France, qui accorde une aide à la structuration d'une compagnie autour d'un projet. Les compagnies sont associées au Parc de La Villette pour une durée de trois ans, et éventuellement sur une durée plus longue comme c'est le cas avec Johann Le Guillerm.

Dans le cadre de ces résidences, qui sont des laboratoires de création, la question des publics s'est naturellement posée. Elle l'a été d'abord par les artistes, soucieux de travailler leur relation aux publics, et ne voulant pas présenter leur travail uniquement devant des professionnels. Dans un premier temps, l'ouverture s'est faite aux salariés du Parc, aux titulaires de la carte Villette, puis aux relais du service médiation, aux abonnés de la Newsletter.

Ces présentations de « work in progress » prennent des formes très différentes, ce qui a des conséquences importantes sur les jauges et les publics touchés. Parfois, la présentation prend la forme d'une pré-générale, très proche des codes de la représentation. Parfois, c'est très différent, il s'agit d'un échange, on montre l'espace de création, des objets-supports, ou on donne à voir les échanges entre les artistes.

Peu à peu, assez naturellement, certains projets de résidence ont porté la question des publics à l'intérieur même du processus artistique. La question de la place du médiateur s'est donc posée. Il peut coordonner une rencontre où on demande aux publics d'être de

simples témoins, une sorte de public privé de personnes ayant un rapport personnel avec la danse.

Ainsi Olga Messa a monté une séquence de son projet avec 20 personnes durant un week-end, avec des interviews, des prises de vue des échanges entre artiste et public. La distinction entre médiation et casting n'est pas toujours aisée : un projet d'Antonia Baehr a ainsi mis le médiateur en posture de recherche de drag queen, posture qui n'est pas exceptionnelle, car les artistes demandent régulièrement à rencontrer certains types d'individus ou de groupes.

Parfois le projet va beaucoup plus loin dans l'inclusion des personnes dans le projet. La Cie A2 a ainsi mené un projet sur la fin de vie. Le médiateur a été amené à faire le lien entre le projet artistique et des personnes prises en charge dans des services de soins palliatifs. Une partie du travail a été fait sous forme de vidéos avec ces personnes, qui étaient invitées à s'exprimer au sein du projet. Il y a eu une négociation très précise avec elles et avec les personnels soignants sur l'utilisation par les artistes des images auxquelles participaient des personnes en fin de vie, images qui allaient leur survivre. Dans ce projet, les artistes ont eux-mêmes joué un rôle médiateur important, en transposant dans d'autres lieux que des lieux médicaux la question de la fin de vie et de son accompagnement.

Dans la médiation, on accompagne des personnes vers des œuvres, mais on est aussi amené à faire passer des gens du côté de l'œuvre, dans l'œuvre.

CONNAISSANCE DES PRATIQUES CULTURELLES, TERRITOIRES ET ACTION CULTURELLE

JEAN-PIERRE SAEZ, DIRECTEUR DE L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

L'histoire de la sociologie des pratiques culturelles présente, des années cinquante à aujourd'hui, de nombreux paradoxes. Pour cela même, elle mériterait qu'on la réinterroge de manière... sociologique, c'est-à-dire en considérant les types de travaux entrepris et leurs présupposés selon les différentes époques de cette histoire. Cela revient à poser comme hypothèse que toute étude d'observation de la société, même si elle entend répondre à des critères méthodologiques et scientifiques rigoureux, est inspirée par des représentations plus ou moins normatives, des modes, des courants de pensée qui influent sur la manière dont l'objet ou le terrain est défini et observé. Il est d'autant plus important de souligner cette remarque préalable que les interrelations entre la sociologie de la culture et les politiques culturelles sont nombreuses. S'il est vrai que les politiques culturelles évoluent dans le cadre d'un système de valeurs, se peut-il, sans chercher à établir des causalités simplistes, que la sociologie (de la culture notamment) échappe à cette règle ?

Les premiers travaux modernes d'études culturelles en France sont réalisés par Joffre Dumazedier et divers chercheurs associés à partir du milieu des années cinquante. La démarche alors mise en œuvre paraît d'autant plus originale aujourd'hui qu'elle portait sur un territoire délimité et cohérent, c'est-à-dire une agglomération de taille moyenne : la ville d'Annecy. A une époque où il n'y avait pas véritablement de politique culturelle nationale, le fondateur du mouvement d'éducation populaire Peuple et Culture s'est attaché à analyser les pratiques culturelles de la population annécienne.

L'intérêt de la démarche de Dumazedier réside également dans sa durée : les travaux d'observation qu'il a conduits se sont en effet étalés sur une vingtaine d'années, de 1954 à 1974.

La troisième originalité de cette enquête a trait à l'ampleur de son investigation puisqu'elle s'est appuyée sur une analyse des mutations de la société (augmentation de la durée des vacances, recul de l'âge de la retraite, réduction de la journée de travail). Il s'agit de considérer globalement ce que Dumazedier appelle « la révolution culturelle du loisir ». Dans cette perspective, il appréhende cette dynamique en considérant l'ensemble des activités qui composent le temps libre : la fréquentation des spectacles aussi bien que des activités de sociabilité dans les cafés, des pratiques de cours ou de stages, des sorties dans la nature, etc. Il prend donc en compte aussi bien la culture « cultivée » ou légitime que la culture populaire, voire ce que l'on pourrait appeler la culture de la vie quotidienne.

Toutefois, son travail recèle des faiblesses méthodologiques et scientifiques : par exemple, concernant les pratiques culturelles cinématographiques, il établit un classement des films selon leur qualité supposée, sans d'ailleurs indiquer ses critères de choix. Si l'on peut discuter d'autres aspects de la méthode de Dumazedier, il faut avant tout souligner le caractère pionnier et l'originalité de la démarche à l'heure où l'on (re)commence seulement à envisager le développement d'une approche territorialisée des pratiques culturelles.

L'approche de Pierre Bourdieu, qui se structure à partir du milieu des années 60 et va largement s'imposer, au point d'inspirer la philosophie des enquêtes du ministère de la Culture, est différente.

Il met en valeur et valorise du même coup, à partir de *L'amour de l'art*, puis à travers *La Distinction*, *La Reproduction*, les déterminismes socio-éducatifs qui conditionnent la relation à l'art et à la culture, appréhendés comme des entités « légitimes ». Il définit le concept-clé de « capital culturel » et bouscule beaucoup d'idées sur le rapport à la culture.

Cette approche souligne fortement les inégalités sociales devant LA culture, considérée au singulier, mais elle minimise le rôle de la personne, du sujet et de sa capacité d'autonomie par rapport aux lois d'airain qui pèsent sur les logiques de reproduction dans la société.

Dans le même temps, une autre école de pensée s'attache à prendre en compte le sujet dans son rapport à la vie sociale. Elle est incarnée par Alain Touraine ainsi que par un sociologue-penseur inclassable : Edgar Morin, alors peu considéré les académies universitaires.

Dès 1962-1963, Edgar Morin analyse, en précurseur, les paradoxes de la culture de masse - on ne parlait pas alors de « mondialisation de la culture » -. Dans *L'esprit du temps*², un ouvrage qui conserve encore une grande pertinence, Edgar Morin souligne les paradoxes de la culture contemporaine. D'un côté, l'industrialisation de la culture fournit des modèles culturels standardisés qui s'impose alors dans les sociétés ouvertes et développées. Mais de l'autre, cette standardisation n'aboutit pas nécessairement à un appauvrissement généralisé de la culture, puisqu'elle favorise dans le même temps la diffusion de la culture cultivée et d'une certaine culture populaire: l'invention du livre de poche met à la portée d'un plus grand nombre Balzac et le roman de gare ; le vinyle et le Teppaz permettent d'écouter aussi bien Mozart que Dalida. Si le marché développe la consommation culturelle selon une logique industrielle, le consommateur n'est pas cependant « créé de toute pièce par le producteur » ; son développement est concomitant de celui de l'individualisme. Le marché doit donc s'accommoder aussi avec des « sujets », dont l'environnement culturel ne se limite pas aux productions des mass-media.

Edgar Morin s'attarde aussi sur des phénomènes profondément culturels qu'il aborde sans a priori, sans jugement de valeur préalable, ou plutôt avec sympathie : c'est ainsi qu'il traite du phénomène des stars dans le cinéma, ou du phénomène « yéyé » et des pratiques de public qu'il génère, en soulignant le besoin de mythes dans la société moderne, du fait même que celle-ci est gagnée par le désenchantement religieux, le besoin de partage et de sociabilité.

À mon sens, Edgar Morin peut être considéré le précurseur d'une approche développée récemment par le sociologue Bernard Lahire dans son ouvrage, *La culture des individus*³. Tout en prenant en compte le poids des déterminants socio-éducatifs par rapport à la culture, dans la lignée de Pierre Bourdieu, Bernard Lahire tend à les relativiser en montrant que tous les individus évoluent dans des univers culturels - plus ou moins – composites. Il montre aussi que l'appétence culturelle est plus éclectique chez les classes les plus favorisées, au capital socio-éducatif le plus élevé dans la mesure où les catégories socio-professionnelles correspondantes sont celles qui font le plus grand écart entre culture cultivée et culture populaire (aller au musée et regarder des émissions de divertissement à la TV par exemple). Plus le capital culturel est élevé, plus les pratiques sont « dissonantes », mais toutes les catégories sociales ont accès à une variété d'univers culturels et témoignent à des degrés divers de cette dissonance. Par rapport à la pensée de Pierre Bourdieu, ce regard sur les pratiques culturelles propose une vision plus complexe des rapports que chaque catégorie sociale entretient avec la culture. Il permet aussi de mieux prendre en compte les « dissonances » individuelles devant la culture... Olivier

² Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset Fasquelle, 1962.

³ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, éditions la découverte, 2004.

Donnat, dans les années 90, ouvre également la voie à une compréhension plus dynamique des pratiques culturelles à travers sa théorie des univers culturels. Il remarque ainsi que la distribution des individus selon leurs univers culturels de référence, ne correspond pas de manière mécanique à leur « équation » socio-éducative. Les questions de génération, les porosités entre univers culturels, les cheminements personnels conduisaient à établir une cartographie plus nuancée et plus mouvante des attaches et pratiques culturelles⁴. Puisque nous introduisons ici la problématique générationnelle, il faudrait là encore rappeler qu'Edgar Morin l'avait magistralement mise en exergue dès 1963 dans un article fondateur paru dans *Le Monde* sur « La culture yéyé ».

Les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des Français entreprises par le ministère de la Culture de 1973 à aujourd'hui ont été largement inspirées dans leur approche par la sociologie de P. Bourdieu. Ces enquêtes sont réalisées régulièrement tous les 7-8 ans.

L'enquête réalisée en 1989 marque un véritable tournant dans la représentation de la problématique de la démocratisation de la culture, dont elle contribue à ébranler le mythe⁵. Pourquoi ? Pour le comprendre, il convient de rappeler que la décennie précédente est marquée par un fort accroissement des crédits publics pour la culture. Le ministère de la culture double son budget à partir de 1981, de multiples institutions artistiques et culturelles sont créées, la couverture culturelle du territoire s'élargit. Une politique culturelle fondée sur une logique de l'offre est développée, bien des villes étoffent fortement leurs politiques culturelles à partir de 1977. mais les statistiques semblent muettes sur les effets sociaux de cette politique, ou plutôt elles sont peu sensibles à cette logique. Elles indiquent que le champ social des pratiques culturelles ne se diversifie pas : la structure socio-professionnelle des visiteurs ou des spectateurs évolue très peu. Cependant, on ne retient pas dans les commentaires relatifs à cette enquête que, des années 70 à aujourd'hui, la composition socio-démographique de la société se transforme : la France, comme les autres pays développés compte tendanciellement moins d'ouvriers, moins d'agriculteurs, plus de catégories intermédiaires. On n'a peut-être pas suffisamment remarqué que si, dans le même temps, les chiffres de fréquentation des lieux culturels ont augmenté, c'est aussi en raison de ce glissement socio-démographique. Autrement dit, les enquêtes du DEP constatent cette démocratisation paradoxale de la culture : il y a de plus en plus de monde dans les équipements culturels mais la composition sociologique des publics de la culture ne change qu'à la marge. La régularité de ces études nationales permet de saisir à la fois un certain nombre d'invariants, des évolutions et des mutations, dont les plus notables ont trait à la progression spectaculaire des pratiques et consommations audiovisuelles. On pourrait soutenir qu'il s'agit plus d'une évolution civilisationnelle que culturelle. Le développement et la diversification des technologies de l'information et de la communication, le développement de la consommation musicale et télévisuelle, l'imprégnation de la vie quotidienne par une culture de l'écran et plus largement par une culture numérique, oblige à poser en de nouveaux termes la problématique de la démocratisation culturelle.

Les travaux du Département des études et de la prospective du ministère de la culture vont précisément alimenter la critique de la notion de démocratisation de la culture et, partant d'une conception encore classique, descendante, des politiques culturelles. Les tenants du principe de démocratie culturelle voient dans les résultats des enquêtes nationales la preuve qu'il faut penser les politiques culturelles à partir d'une prise en compte des populations, de leurs « demandes » et de leurs pratiques.

⁴ Olivier Donnat, *Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

⁵ Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation française, 1990.

Ces études sont aussi à l'origine de malentendus avec des opérateurs culturels, malentendus qui démontrent tout l'intérêt de travailler également la question des publics et de la population à l'échelle des institutions artistiques et culturelles. En effet, beaucoup de professionnels témoignent, au début des années 90, d'une perception vécue différente de ce qu'indiquent les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français.

C'est que ces enquêtes, nationales, sont abstraites par définition. Elles ne rendent pas compte de rapports réels, territorialisés, entre la population et la culture. Ainsi, pour mieux mesurer l'impact des politiques du livre dans les villes et les départements des années 80 à aujourd'hui, il faudrait pouvoir croiser données nationales et enquêtes locales. Dans plus d'un village ou d'une petite ville, il n'est pas rare que 50 % de la population soit abonnée à l'antenne de la Bibliothèque départementale. Il existe même des situations de fréquentation plus spectaculaire qui ne sont pas repérées par les statistiques.

De leur côté, les opérateurs réagissent par rapport à une perception intuitive qu'ils ont de leurs publics. Ils considèrent avec défiance ces études qui soulignent qu'on ne démocratise pas la culture alors que les salles de spectacle sont plutôt bien garnies. L'un des problèmes sous-jacent à cette discussion, c'est que le terme de démocratisation est ambivalent. Constaté que les lieux culturels sont fréquentés, bien connaître ses publics est une chose, mais savoir effectivement comment ils se composent socialement en est une autre. Plus encore, on méconnaît la population qui n'est pas conquise à une pratique de fréquentation artistique et culturelle, ces fameux « non-publics » selon une formule apparue en 1968 dont il faut, au demeurant, discuter l'usage et la charge symbolique négative⁶. On pourra d'autant mieux le faire que l'on observera plus finement les rapports à l'art et à la culture qu'entretiennent les habitants d'un territoire, en ne partant pas d'une définition normative de la culture mais en considérant les multiples vecteurs de transmission culturelle et en essayant de mettre à jour ce qui fait culture, dans toute la diversité de la notion, pour la population.

La fin des années 80, et le début des années 90, sont aussi une époque de la pluralisation de l'art. De nouvelles formes artistiques sont progressivement adoubées sur le plan symbolique par le ministère de la culture, de la B.D. aux musiques actuelles ou aux cultures urbaines notamment. Un événement marque avec force ce processus de pluralisation de l'art qu'il contribue à armer philosophiquement. L'exposition *Les Magiciens de la terre* présentée en 1989 par le Centre Georges Pompidou constitue ce moment paradigmatique. L'exposition consiste à donner une idée plus large et plus diversifiée de l'art contemporain en n'en limitant pas le champ aux œuvres qui circulent entre les grandes capitales d'Europe et les Etats-Unis. *Les Magiciens de la terre* expriment l'idée que la contemporanéité en art se manifeste en tous lieux de la planète, qu'elle ne peut être l'apanage d'un cercle auto-référentiel, et qu'elle demande à être reconnue. Cette idée s'articule avec l'émergence du concept de diversité culturelle qui s'impose progressivement dans un contexte culturel post-colonial. le philosophe américain Thomas Mc Evilly est l'un des théoriciens les plus en vue de cette nouvelle pensée de la culture⁷. Une des conséquences de cette mise en débat de l'art et de la culture, c'est la remise en question et l'élargissement du champ de légitimité des activités correspondantes.

À cette pluralisation correspond l'émergence de nouveaux milieux artistiques, la construction et la reconnaissance de relations à l'art plus diversifiées, la montée en

⁶ Cf. Pascale Ancel, Alain Pessin (dir), *Les non-publics. Les arts en réception*, Paris L'Harmattan, 2004, 2 Vol. Ces deux ouvrages collectifs se proposent de démontrer pourquoi il faut renoncer à une stricte opposition entre publics et non-publics devant l'art et la culture.

⁷ Thomas Mc Evilly, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque post-moderne et post-coloniale*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999 (édition originale : *Art and otherness*, 1992). Cf également Jean-Pierre Saez (dir.) *L'art contemporain. Champs artistiques, critères, réception*, Paris, L'Harmattan, 2000.

puissance des pratiques amateurs, la prise en compte de nouvelles expériences artistiques à travers les arts de la rue, les arts du cirque, les danses urbaines, les musiques actuelles, la problématique des friches artistiques et autres nouveaux territoires de l'art, etc.

Certaines de ces initiatives, qui peuvent jouer un rôle important au niveau territorial, à l'échelle d'un quartier, échappent nécessairement au regard des enquêtes nationales sur les pratiques culturelles qui ne peuvent observer la vie culturelle que de façon macroscopique. D'une manière générale, les expériences artistiques qui se développent dans les quartiers d'art échappent à l'observation statistique, sauf si on décide de concentrer la focale d'étude sur eux. Pour comprendre leurs effets en termes de publics, de vie artistique, de lien social, il faudrait pouvoir développer des études plus qualitatives. Or, c'est celles-ci qui manquent le plus...

Ce constat doit être mis en relation avec d'autres considérations. En effet, le contexte général actuel de territorialisation des politiques culturelles engendre un accroissement du rôle des collectivités territoriales dans la définition des politiques, dans leur financement, ainsi qu'un accroissement de la prise en compte des spécificités des territoires, des populations, de leur environnement. Mieux apprécier les réalités de toute vie culturelle locale, ses spécificités, implique le développement de nouveaux chantiers d'étude, des chantiers territorialisés, une voie que Joffre Dumazedier avait ouverte il y a bien longtemps... Un bon objet de débat consisterait à se demander pourquoi, au fond, elle a été si longtemps mise entre parenthèses. Les hypothèses ne manquent pas. Pour l'essentiel, cela doit être corrélé à la conception centralisatrice et unitaire qui a inspiré le modèle culturel français. Est-ce à dire aussi que les modes sociologiques structurent les représentations que l'on nourrit de l'art et de la culture ? Probablement, même s'il faut ici aussi résister à vouloir édicter des interactions mécanistes entre les valeurs idéologico-politiques et le sujet de la sociologie, cela reviendrait à présupposer une règle déterministe pour la sociologie elle-même.

Tous ces éléments conduisent, devraient conduire, à modifier l'angle de vue des pratiques. Poser la question des enjeux actuels de l'observation des pratiques culturelles c'est demander :

1- Quoi faire ? de quels types de travaux a-t-on besoin pour enrichir la connaissance des pratiques artistiques et culturelles ? Faut-il mettre l'accent sur les publics (d'un secteur, d'un équipement...) ou sur la population (d'une ville, d'un ou de plusieurs quartiers...) ? Comment combiner ces différentes approches ? Ces questions appellent une connaissance au moins générale des travaux existants sur le plan national pour éviter de les décliner inutilement à l'échelle infra-nationale. Cela exige aussi un travail de réflexion approfondi sur les méthodes d'analyse (quantitative et/ou qualitative : ethno-anthropologique et/ou « sociologique ») et les résultats qu'elles procurent.

2- Pourquoi ? quels sont les attendus, les hypothèses, le discours sur la culture qui président aux travaux ?

3- Comment évaluer ? Quelles méthodologies mettre en place pour comprendre l'organisation, les logiques des relations à l'art et à la culture à l'œuvre sur un territoire ?

4- Comment interpréter, exploiter les résultats ? Comment les partager ? S'il est vrai que « les chiffres sont des innocents qui parlent facilement sous la torture » comme l'a joliment exprimé l'économiste Xavier Dupuis, cela doit conduire à engager une réflexion globale sur ce sujet, allant de la production de nouveaux éléments de connaissance et d'analyse à leur mise en débat critique et pédagogique avec les acteurs, les décideurs, voire les publics. Ces travaux prennent tout leur sens quand ils sont effectivement partagés, quand les résultats et les analyses sont soumis au débat, co-interprétés. Une telle entreprise n'est pas neutre parce qu'elle apporte toujours son lot de surprises. Si les acteurs concernés parviennent à s'engager, avec ouverture d'esprit, dans ce type d'évaluation, ils peuvent en retirer des éléments essentiels pour renouveler, enrichir leur action, affiner les stratégies de conquête de publics, identifier les freins à un accès élargi à l'art et à la culture, entrevoir quelles

interactions ils auraient intérêt à stimuler, mieux évaluer les ressources artistiques et culturelles des territoires.

Cette perspective du développement d'une approche territorialisée des pratiques culturelles, l'Observatoire des politiques culturelles l'appelle de ses vœux depuis... sa création !

Les travaux conduits à partir des institutions elles-mêmes relèvent partiellement de cette logique. Ce sont des outils importants pour mieux évaluer et connaître les publics, leurs relations aux propositions artistiques et culturelles, y compris lorsqu'ils prennent la forme d'études marketing. La limite de ce type d'enquêtes, c'est qu'elles ne renseignent pas sur la relation de la population de tout un territoire considéré globalement à l'institution culturelle. D'où le besoin de les compléter par une approche plus complexe, par des recherches qualitatives et par des études territorialisées. En France, certaines collectivités territoriales, peu nombreuses, ont programmé de tels travaux depuis quelques années : Champigny, Lorient, Gennevilliers, Grenoble, l'Alsace. L'Observatoire des politiques culturelles a piloté récemment deux de ces travaux : l'un porte sur les pratiques dans les harmonies-fanfarses d'Alsace, l'autre porte sur les pratiques culturelles des Grenoblois⁸. Cette seconde enquête s'est articulée en deux volets : un volet qualitatif, qui a permis de cerner le rapport des habitants à l'offre culturelle de leur territoire, de dessiner les univers culturels types des Grenoblois, de saisir les différences de perception de l'environnement artistique et culturel selon les quartiers de la ville ; un important volet quantitatif a complété ce travail. L'idée qui présidait à cette étude consistait à ne pas imposer une définition de la culture a priori, mais à comprendre ce qui fait « culture » pour les habitants, comment s'organisent les relations entre toutes les sphères culturelles dans lesquelles ils évoluent.

Pour conclure

Ces études ne sont pas une boussole pour définir des politiques culturelles, mais un point d'appui pouvant contribuer à améliorer l'accompagnement des populations, des publics et des pratiques artistiques et culturelles. Tout en favorisant la réflexion sur la question de l'élargissement de l'accès à l'art et à la culture, de tels travaux invite en filigrane à poser le problème du statut de la médiation dans les politiques culturelles. La reconnaissance de la médiation culturelle comme profession à part entière, avec ses exigences professionnelles, ses particularités, son corpus de savoirs et de savoir-faire, est un long combat qui a fait l'objet de procès dont il est temps de sortir aujourd'hui.

Rien n'est plus difficile que de concevoir et de mettre en œuvre des stratégies de conquêtes de nouveaux publics, puisque cela signifie que l'on cherche à aller à l'encontre des lois d'airain socio-éducatives, et au-delà des stratégies traditionnelles d'offre artistique et culturelle. Cela exige beaucoup de créativité, d'imagination, pour travailler à la rencontre, à l'adéquation, entre projets artistiques et populations. Cela exige aussi une connaissance approfondie du territoire, des ressources culturelles locales, de leur mise en réseau, de la population, des univers culturels dans lesquels elle baigne, des freins symboliques, psychologiques et matériels qui la tient éventuellement à distance des lieux dévolus à la diffusion de l'art et de la culture.

⁸La première enquête a été commanditée par la Fédération des Sociétés d'Harmonie d'Alsace. Elle a reçu le soutien de la Région, des deux Départements et de la DRAC. L'équipe de recherche était composée de Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon et Emmanuel Pierru. L'étude sur les pratiques culturelles des Grenoblois a bénéficié du soutien de la Ville de Grenoble. L'équipe de recherche était composée de Jean-Paul Bozonnet, Christine Detrez et Sabine Lacerenza. Ces deux enquêtes seront éditées courant 2007. Ces deux études-recherches ont été publiées très prochainement (2007).

SYNTHESE DES ECHANGES AU COURS DES TEMPS DE DEBATS

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

A propos des études de publics

Sur quoi les études de publics doivent-elles avoir de l'impact ? Sur la médiation ou sur la programmation ? Il semble que ce serait une erreur de lier connaissance des publics et contenus de programmation. Les études de publics sont un instrument des services chargés des publics et de la médiation, et ce sont ces pratiques qu'elles doivent pouvoir faire évoluer.

Quelle est la périodicité pertinente pour réaliser des études ? Pour certains domaines, certains types de manifestation, il n'est pas nécessaire de reconduire des études chaque année. D'autre part, les études sont peu lues par les programmeurs, il est donc contreproductif de les multiplier systématiquement. Dans le spectacle vivant, la culture professionnelle est différente du monde des musées où les études sont lues et utilisées régulièrement par les instances de direction.

Quelle est la dimension de marketing des études de publics ? Cette dimension est importante, il vaut mieux la prendre en compte d'emblée car les études servent aussi au marketing. Elles peuvent servir de tests pour les politiques de communication, ou dans le cadre d'appels d'offres. Il faut toutefois lutter pour distinguer ce travail d'études d'un système d'Audimat...

La justesse des résultats des enquêtes sur les pratiques en amateur, dans leur relation avec la pratique de spectateur, mériterait un examen plus approfondi. Une enquête sur 10 festivals de musique de tous types faisait apparaître que 30 % des spectateurs étaient par ailleurs des pratiquants amateurs. Inversement, les écoles de musique se plaignent à juste titre que leurs élèves ne fréquentent pas les concerts. Il serait nécessaire de trouver des articulations entre les grandes enquêtes nationales, dont les « mailles » sont trop grosses, et les micro-enquêtes, qui en peuvent étayer une montée en généralité. Car celles-ci ne contredisent pas les résultats des grandes enquêtes nationales, elles définissent un territoire qui permet de faire apparaître des pratiques invisibles ailleurs.

La question des tarifs mériterait d'être analysée plus finement dans les enquêtes. Il ne s'agit pas simplement d'opposer abonnement et achats individuels de billets, accès payant et gratuité ; on sait bien que la gratuité peut générer des effets d'aubaine qui seront contradictoires avec les buts poursuivis. L'accès payant ne devient souvent un problème que lorsque la fréquence de fréquentation augmente. La situation des familles, qui sont par ailleurs le principal vecteur de transmission culturelle, est très insuffisamment prise en compte. Ce sont des aspects de marketing culturel qui doivent être pris en compte dans la médiation.

Sait-on à quel moment, dans quels lieux se construisent les habitudes culturelles ? On peut postuler que le rôle de l'école est déterminant, déclencheur, mais qu'en savons-nous d'un point de vue statistique ? Il faudrait prendre en compte le fait que les comportements culturels ne sont pas de même nature et ne suivent pas la même chronologie suivant les domaines culturels : la socialisation théâtrale ne se développe pas au même âge, aux mêmes moments dans la vie, que le goût pour les musiques actuelles ou pour les œuvres plastiques.

A propos des liens entre artistes et publics dans la démarche artistique et dans la médiation

L'exemple du projet avec les personnes en vie a été longuement commenté. Il permet d'explorer une dimension rarement présente dans la littérature sur la médiation culturelle : la dimension éthique de la médiation. Dans ce projet, la médiation apporte un régime de garantie à la fois sur le plan psychologique, social et éthique (du côté des participants), mais aussi sur le plan artistique (sans son intervention, sans ce lien établi avec certaines catégories de la population, certains projets artistiques en pourraient pas se réaliser). Le médiateur apparaît donc comme celui qui met en relation, et plus profondément comme celui qui est le garant non seulement de l'éthique, mais plus largement de la justesse de la situation.

Avec les contributions de :

Gaël Rias

Florence Lévy

Jean-Pierre Saez

Marie-Christine Bordeaux

et de l'ensemble des participants

Synthèse des échanges, transcription et remise en forme des contributions : Marie-Christine Bordeaux