

# Ministère de la Culture

## Concours externe et interne d'inspecteur et conseiller de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle, Session 2021

### Épreuve écrite d'admissibilité n° 1 : rédaction d'une note

### SPÉCIALITÉ ACTION CULTURELLE

21-MC-ICCEAAC-ECRIT-NOTE-AC-P

Une épreuve de rédaction d'une note appelant le candidat à mettre en exergue une problématique et à proposer des orientations voire des solutions possibles à partir d'un sujet donné.

Cette épreuve consiste, à partir d'un dossier portant sur un sujet relevant de la spécialité choisie par le candidat lors de l'inscription, à rédiger une note permettant au candidat de démontrer ses capacités d'analyse, de synthèse et de proposition.

Pour cette épreuve, le dossier ne peut excéder trente pages.

**Durée 4 heures**

**Note éliminatoire < 5/20**

**Coefficient 1**

#### **À LIRE ATTENTIVEMENT AVANT DE TRAITER LE SUJET**

- L'usage de la calculatrice, d'un dictionnaire ou de tout autre document est interdit.
- Le candidat ne doit faire apparaître **aucun signe distinctif** dans sa copie, ni son nom ou un nom fictif, ni signature ou paraphe.
- **Pour rédiger, seul l'usage d'un stylo noir ou bleu est autorisé (bille, plume ou feutre).** L'utilisation d'une autre couleur, pour écrire ou souligner, sera considérée comme un signe distinctif, de même que l'utilisation d'un surligneur.
- Le candidat doit rédiger sa copie **dans une seule et même couleur (bleu ou noir)** : tout changement de couleur dans sa copie est considéré comme signe distinctif.
- Les **feuilles de brouillon ou tout autre document ne sont pas considérés comme faisant partie de la copie et ne feront par conséquent pas l'objet d'une correction.**

**Le non-respect des règles ci-dessus peut entraîner l'annulation de la copie par le jury.**

**Ce document comporte 30 pages au total :**

- Page de garde (1 page)
- Sujet (1 page)
- Sommaire du dossier documentaire (1 page)
- Dossier documentaire (27 pages)

# Ministère de la Culture

## *Concours externe et interne d'inspecteur et conseiller de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle Session 2021*

### Épreuve écrite d'admissibilité n° 1 : rédaction d'une note

#### SPÉCIALITÉ ACTION CULTURELLE

#### **SUJET :**

Si l'action du ministère de la Culture se décline en politiques sectorielles tenant compte de la spécificité des différentes chaînes d'acteurs, elle ne s'y résume pas.

La création récente de la délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle (DG2TDC) chargée en lien avec les autres directions du ministère de définir et mettre en œuvre la politique visant à garantir la participation de tous les habitants à l'offre et aux pratiques culturelles dans le respect des droits culturels, ouvre des perspectives renouvelées.

- Ambition artistique, émancipation, confiance en soi, compréhension du monde, quel(s) objectif(s) sont poursuivis ?
- Dans quelle mesure estimez-vous que placer les habitants à la source de la conception de politiques culturelles transforme l'action du ministère ?
- Comment construire une approche où convergent tous ces enjeux, sur quel(s) territoire(s) ?
- Pourriez-vous présenter des exemples d'actions menées en ce sens ?

# Ministère de la Culture

## Concours externe et interne d'inspecteur et conseiller de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle Session 2021

### Épreuve écrite d'admissibilité n° 1 : rédaction d'une note

### SPÉCIALITÉ ACTION CULTURELLE

#### SOMMAIRE DU DOSSIER DOCUMENTAIRE

Document n° 1	Philippe Teillet, « Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles », in : <i>L'Observatoire</i> , n° 49, hiver 2017	Pages 4 à 8
Document n° 2	Marie-Christine Bordeaux, « Pour la généralisation de l'EAC... par les territoires », in : <i>Nectart</i> , n° 4, 1er semestre 2017 ; pages 57 à 65	Pages 9 à 16
Document n° 3	Christophe Haleb, Entropic Now, Cie La Zouze, LUX Scène nationale, carnet de compagnonnage, 08-2019 – 01-2021	Pages 17 à 18
Document n° 4	Yoann Bourgeois, Passants, Biennale de la danse 2018, in ARTCENA	Page 19
Document n° 5	Carte INSEE des territoires ruraux et rencontre R. Bachelot / ANCT 25 février 2021	Pages 20 à 22
Document n° 6	Francis Gelin, « Mettre l'intelligence collective au service des projets culturels de territoire », in : <i>L'Observatoire</i> , n° 54, été 2019	Pages 23 à 24
Document n° 7	Michel Guerrin, « Droits culturels », une révolution à bas bruit, in : <i>Le Monde</i> , 30 janvier 2021	Pages 25 à 26
Document n° 8	Sandrine Blanchard, Cabaret sous les balcons, in : <i>Le Monde</i> , 11 juillet 2020	Pages 27 à 28
Document n° 9	Arrêté du 31 décembre 2020 relatif aux missions et à l'organisation de la délégation générale de la transmission, aux territoires et à la démocratie Culturelle	Pages 29 à 30

Philippe Teillet, « Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles », in : *L'Observatoire*, n° 49, hiver 2017

# CE QUE LES DROITS CULTURELS F(ER)ONT AUX POLITIQUES CULTURELLES

Philippe Teillet

**Ce sont deux courtes phrases. Mais placées là où elles sont, elles ont vocation à définir désormais le sens de l'action publique en matière culturelle. La première se trouve à l'article 103 de la loi du 7 août 2015, portant Nouvelle Organisation Territoriale de la République, la seconde à l'article 3 de la loi relative à la Liberté de Création, à l'Architecture et au Patrimoine, du 7 juillet 2016. Dans les deux cas, il s'agit de faire du respect des droits culturels énoncés par la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005 le cadre de l'action conjointe des pouvoirs publics.**

Les politiques culturelles ont été, en France, le fruit d'un militantisme progressivement relayé par le volontarisme politique dans le cadre d'un déséquilibre des pouvoirs favorisant les exécutifs au détriment des assemblées. L'encadrement législatif de ces politiques était dès lors très faible. Ces deux dispositions rompent avec cette situation, non seulement par la référence aux droits culturels, mais aussi par l'inscription de cette référence dans deux textes de loi. Mais sur le fond, on ne saurait envisager une table rase. Les démocraties qui ont produit, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, différentes catégories d'interventions en matière culturelle peuvent se prévaloir d'avoir en partie rempli leurs obligations à l'égard de ces droits. Alors, sur quoi les changements vont-ils porter ? Faut-il s'attendre à ce que la conduite des politiques culturelles soit bientôt une affaire de droits, l'application de dispositions internationales bornant strictement l'espace des possibles ? L'accès à la culture, la diffusion d'une offre artistique de qualité, vont-ils s'effacer au profit d'objectifs nouveaux qu'imposeraient le respect des droits culturels ? Que feront, en somme, les droits culturels aux politiques du même nom ?

## LE RESPECT DES DROITS CULTURELS : D'OÙ ÇA VIENT ?

Comme dans bien des cas, le travail législatif prend place dans un processus politique plus vaste, en amont et, nous le verrons, en aval, impliquant bien d'autres acteurs que les parlementaires.

### *La contestation du modèle français de politiques culturelles*

L'institutionnalisation d'une intervention culturelle étatique s'est logiquement accompagnée de sa contestation. Peu entendue alors qu'une large coalition se fédérait autour de la politique ministérielle, cette contestation s'est structurée durant les années 1970 sous la forme de plaidoyers en faveur de la « démocratie culturelle », pour partie liés aux travaux de l'Unesco sur le pluralisme culturel, qui trouveront un timide écho lors de l'alternance de 1981. La montée en puissance culturelle des autorités locales conduira aussi à la mise en cause récurrente de la prétention des services de l'État à conserver en ce domaine un certain leadership. Plus encore, les effets très

limités des politiques prétendant égaliser l'accès à la culture légitime affaibliront durablement la confiance accordée au volontarisme culturel et nourriront de nouvelles critiques à l'encontre de ces politiques. L'attention aux pratiques en amateur, l'accueil des projets portés hors des institutions par des organisations non gouvernementales, la reconnaissance de formes d'expression situées autrefois au-delà des limites du champ d'intervention, l'intérêt croissant pour les industries puis l'entrepreneuriat culturels, constituent des séries supplémentaires de critiques en actes d'un modèle d'intervention qui ne trouve plus aujourd'hui les soutiens dont il a pu bénéficier.

Globalement, deux axes structurent cette contestation. Les politiques publiques de la culture présenteraient d'abord des bases sociales étroites, peinant à témoigner de leurs capacités à rassembler parmi toutes les couches de la société. Ensuite, avant tout objectif social ou politique, elles constitueraient principalement une affaire de professionnels, négociant avec les pouvoirs publics les conditions du développement ou de la survie de leur secteur.

# “Les questions de culture trouvent ici une force qu’elles avaient perdue, celle d’un enjeu politique majeur : la défense des droits de l’homme.”

## ***Une coalition à la recherche d’un cadre normatif et intellectuel***

Cette contestation s’est progressivement incarnée dans des organisations qui, tout en se rapprochant les unes des autres, ont cherché à se doter d’une pensée capable de porter tant la critique que de nouvelles perspectives pour les politiques culturelles. C’est d’abord à la fin des années 1990, autour de la promotion des valeurs et instruments de l’Économie Sociale et Solidaire (ESS) que des organisations ont plaidé pour une reconnaissance de la place de la société civile en matière culturelle, débouchant sur des revendications de co-construction de l’action publique, promouvant également des pratiques socialement innovantes dans la gestion des structures et lieux culturels<sup>1</sup>. C’est ensuite la diversité culturelle, promue aux débuts des années 2000 par la déclaration (2001) et la convention (2005) de l’Unesco, qui va entrer dans les forums nationaux sur les politiques culturelles, portées par ceux qui ne se reconnaissent pas dans la forme d’ethnocentrisme sous-jacente au modèle dominant de politiques culturelles. Articulées au Développement Durable (DD), qui accède parallèlement au statut de matrice de politiques publiques, la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles seront dotées, via l’Agenda 21 Culture, d’un instrument d’action publique conçu au sein de Cités et Gouvernements Locaux Unis. Enfin, ce seront les droits culturels auxquels la coalition fera référence, principalement après l’adoption par le groupe d’experts mandaté par les Nations Unies, placé sous la responsabilité de Patrice Meyer-Bisch, de la déclaration de Fribourg (2007). Ce texte, sans portée normative,

intègre dans un même document les dispositions relatives à ces droits figurant dans différents instruments de droit international, notamment la Déclaration universelle des droits de l’homme de 1948 et le Pacte International des Droits Économiques, Sociaux et Culturels (1966), sans oublier les textes adoptés dans le cadre de l’Unesco.

Ces trois cadres normatifs et intellectuels sont articulés entre eux. Ils partagent le souci de la diversité, l’aspiration au développement de la participation, la prise en compte des organisations de la société civile, l’attention aux différents échelons d’autorités politiques, le souci d’une cohérence globale, transversale de l’action publique. Reste que les droits culturels sont dotés d’une force particulière. D’abord, lors de la rédaction de textes de loi, et par référence à la hiérarchie des normes, le législateur doit respecter les engagements internationaux pris par la France en matière de droits de l’homme, alors que l’ESS ou le DD n’apparaissent que comme des options politiques possibles. Ensuite, intégrés à des textes de loi, les droits culturels acquièrent un pouvoir supplémentaire, celui d’une norme juridique s’imposant aux autorités publiques. Enfin, et avant tout, les questions de culture trouvent ici une force qu’elles avaient perdue, celle d’un enjeu politique majeur : la défense des droits de l’homme.

## ***Les droits culturels ne sont pas des acteurs***

Bien entendu, les droits culturels n’agissent pas par eux-mêmes et y faire référence ne suffit pas à changer l’action publique. C’est pourquoi nous avons évoqué l’existence d’une coalition de

cause progressivement regroupée derrière leur promotion. Proposée par Paul A. Sabatier, *l’Advocacy Coalition Framework* explique des changements de l’action publique sur des périodes de dix ans et plus. *Son principe de base est que des acteurs sont regroupés en une ou plusieurs coalitions de cause, dont les membres partagent un ensemble de croyances normatives et de perceptions du monde, et qu’ils agissent de concert afin de traduire leurs croyances en une politique publique*<sup>2</sup>. Autrement dit, deux alinéas dans des textes de loi ne suffiront pas à produire des changements puisque ces derniers supposent des évolutions dans l’ordre des croyances et des dispositions cognitives. En outre, les politiques publiques sont soumises aux influences de plusieurs coalitions. Schématiquement, celle qui met en cause la définition dominante de l’action publique en matière culturelle fait face à celle qui défend cet héritage et entend obtenir des pouvoirs publics sa protection, voire sa pérennisation.

Pour préciser les contours de la coalition qui soutient la référence aux droits culturels, sans prétendre à l’exhaustivité, on identifie à la fois des personnalités menant un travail doctrinal ou idéologique au sein de forums consacrés aux questions culturelles (dont certaines participent à ce numéro de *l’Observatoire*, P. Meyer-Bisch, J.-M. Lucas notamment) et d’autres mobilisant leurs ressources électorales dans des étapes décisionnelles (notamment les sénatrices interrogées dans ce numéro : Marie-Christine Blandin, Catherine Morin-Desailly, entre autres). Le *Réseau Culture21*<sup>3</sup> et le blog *Droits Culturels*<sup>4</sup> portés par Christelle Blouët, sont des espaces d’information, de formation et de mobilisation d’acteurs divers autour de la promotion de la

# “Les droits culturels sont accusés de faire courir un triple risque de populisme, de communautarisme et d’individualisme.”

diversité et des droits culturels. S’agissant des organisations, l’UFISC en tant que fédération interprofessionnelle plaide en faveur de cette cause tant auprès de ses membres qu’au sein des forums sectoriels auxquels elle participe. Depuis l’adoption de son document d’orientation de 2013, la FNCC<sup>5</sup> a aussi inscrit cette référence dans sa réflexion sur le devenir des politiques culturelles territoriales (notamment au moment de l’adoption de la loi NOTRe), ainsi que dans le cadre de ses relations avec d’autres fédérations d’élus.

Si cette coalition a des forces (le nombre des adhérents des fédérations mobilisées, le savoir-faire militant, son ancrage territorial – les réseaux d’élus et d’acteurs culturels locaux), elle présente aussi certaines faiblesses. Ses membres sont souvent issus des secteurs dominés des politiques culturelles marqués par des structures relativement fragiles ou émergentes en l’absence des principales institutions et personnalités. Les confédérations syndicales et principaux partis politiques ont accordé à ces questions une écoute limitée. Le ministère de la Culture est resté plutôt attentiste. Surtout, cette cause doit faire face à une plus ou moins sourde opposition au sein des milieux culturels qui trouve, dans des clivages structurant la vie politique française contemporaine, des ressources pour délégitimer la cause des droits culturels.

Les droits culturels sont en effet accusés de faire courir un triple risque de populisme, de communautarisme et d’individualisme. Populisme, par le soupçon de défi lancé à l’exigence et l’excellence artistique (alors que, comme le souligne P. Meyer-Bisch, *une liberté devient culturelle lorsqu’elle est*

*cultivée, c’est-à-dire qu’elle a su maîtriser une discipline et son langage, quitte à s’en affranchir ensuite*<sup>6</sup>). Communautarisme, par l’exaltation des différences culturelles à l’échelle de communautés (alors que les droits culturels comprennent *la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles, sans considération de frontières, et de modifier ce choix* – art. 4.a déclaration de Fribourg). Individualisme, parce que fondés sur les droits de la personne, les droits culturels exacerberaient l’individualisation du monde contemporain (alors que la déclaration de Fribourg dans son préambule affirme, à l’inverse, que ce sont *les violations des droits culturels (qui) provoquent des tensions et conflits identitaires*).

C’est pourquoi, les succès emportés sur le terrain législatif, loin d’avoir réglé cette querelle, annoncent plutôt de nouveaux débats, en aval, lors de la mise en œuvre de dispositions dont la traduction concrète reste incertaine.

## LE RESPECT DES DROITS CULTURELS : OÙ CELA MÈNE-T-IL ?

Sur au moins deux plans, les droits culturels viennent heurter les façons les plus courantes de concevoir en France les politiques culturelles. Ils n’ont d’abord pas été conçus au regard des découpages ministériels et administratifs opérés dans notre pays. La déclaration de Fribourg énonce des droits qui relèvent aussi des questions d’éducation, de communication ou de langue, parce qu’ailleurs ces domaines ne sont pas, comme en France, à côté ou en marge du champ des politiques culturelles.

Leur logique est donc éminemment transversale, lourde de réaménagements nécessaires du découpage sectoriel de l’action publique. Ensuite, les droits culturels, composante des droits de l’homme, sont attachés aux personnes et non aux œuvres. Leur ambition est l’enrichissement des personnes. Le respect des droits culturels invite à concevoir des politiques dont l’objectif est le développement de capacités : maîtriser des références, établir des liens entre les biens culturels de toutes natures et, ce faisant, pouvoir entrer en relation avec d’autres personnes et, ainsi, faire société. L’enrichissement ici pris en compte a plus à voir avec les objectifs de l’éducation et de l’éducation populaire, comme capacités ou compétences acquises, qu’avec les paris faits sur les impacts potentiels de la production et de la (re)présentation des œuvres. La référence aux droits culturels invite donc à s’intéresser avec plus de précisions à ce que les individus retirent réellement (« *l’augmentation des forces internes du sujet* »<sup>7</sup>) de l’exercice de leurs droits en ce domaine.

### *Des scénarios pour l’avenir*

Concevoir l’action culturelle comme une modalité de protection des droits de l’homme, rompre avec les découpages administratifs établis et viser le renforcement des capacités des personnes, sont des orientations qui s’imposent désormais aux actions conjointes des collectivités publiques en matière culturelle. Mais, nous l’avons dit, le changement ne se déduira pas mécaniquement de la publication des lois. Les « cartes mentales » héritées, les routines et pratiques, sans évoquer les intérêts contraires, créent une situation

# “Sur au moins deux plans, les droits culturels viennent heurter les façons les plus courantes de concevoir en France les politiques culturelles.”

de tensions au sein desquelles les politiques culturelles seront prises. C'est pourquoi nos scénarios s'échelonnent à partir d'un degré de changement quasiment nul jusqu'à une rupture plus radicale.

## ► Scénario 1 : *Le Guépard*.

« Si nous voulons que tout demeure comme aujourd'hui, il faut que tout change »<sup>8</sup>, la formule de Di Lampedusa dans *Le Guépard*, s'impose pour qualifier ce premier scénario, celui de l'inertie où la seule innovation consisterait à changer de discours sans changer l'action publique. Une lecture rapide de la déclaration de Fribourg peut n'en retenir que des éléments très familiers : accès aux patrimoines culturels ; accès et participation à la vie culturelle ; liberté d'expression et de pratiques culturelles ; protections matérielles et morales des œuvres ; droit à l'éducation et à la formation tout au long de la vie ; liberté d'opinion et d'information ; respect de la diversité culturelle ; développement et coopération culturels ; etc. En oubliant l'essentiel (que les droits culturels constituent une composante des droits de l'homme, que la culture ne se réduit pas aux œuvres d'art et que la vie culturelle n'a pas pour modalité unique l'accès à ces œuvres...), on peut en effet estimer que notre héritage d'institutions et de dispositifs a été, sans le savoir, entièrement tourné vers le respect des droits culturels. Les dispositions législatives adoptées n'auraient alors qu'un impact discursif permettant de donner de nouvelles couleurs à la légitimation de politiques publiques qui poursuivraient ainsi sur la même trajectoire.

## ► Scénario 2 : *La palabre*

Dans ce deuxième scénario, la référence aux droits culturels servirait surtout à développer la mise en débat des politiques culturelles et la participation citoyenne. Cette orientation n'est pas neuve mais les droits culturels imposent ici une double évolution. Elle concerne d'abord le niveau de participation qui n'est plus seulement celui des organisations, mais celui des personnes. Elle se marque aussi par l'objet de la participation qui implique la définition et la mise en œuvre des choix publics (cf. *Observation 21 du Comité des Droits Économiques et Sociaux* – 43<sup>e</sup> session, novembre 2009, p. 4-5 : *La contribution à la vie culturelle (...) est étayée par le droit de prendre part au développement de la communauté à laquelle une personne appartient, ainsi qu'à la définition, à l'élaboration et à la mise en œuvre de politiques et de décisions qui influent sur l'exercice des droits culturels d'une personne*). L'égalité accordée à chacun conduit ainsi à envisager des échanges plus horizontaux et sans doute plus complexes tant par leur morcellement (jusqu'au niveau d'un dialogue personnalisé) que par le fait que les arguments d'autorité y sont à priori congédiés.

## ► Scénario 3 : *L'instrumental*.

Ce scénario repose sur l'expérience des Agenda 21 Culture et sur les liens unissant les droits culturels au développement durable. Il fait également l'hypothèse que, face aux difficultés que peut représenter un changement de référentiel, l'instrument d'action publique qu'est l'Agenda 21 Culture malgré toutes ses limites, permettra une mise en œuvre relativement

facilitée de ces nouvelles dispositions. Son actualisation de 2015 (l'Agenda 21 Culture « Action »<sup>9</sup>) propose une série d'engagements relativement concrets. La première concerne les droits culturels et comprend une dizaine d'actions consistant à revisiter les politiques culturelles existantes et le cas échéant à développer les actions manquantes. Les huit autres séries proposent, via différents points d'entrée, des actions susceptibles de traduire en acte le respect des droits culturels. La (re)construction d'une stratégie culturelle et de sa légitimité est une opération difficile. Ces instruments peuvent guider la tâche dans une perspective désormais cohérente avec les orientations législatives.

## ► Scénario 4 : *le radical*.

C'est ici la perspective incarnant le plus grand changement vis-à-vis de ce que sont en France les politiques culturelles. Mais il ne s'agit pas que de « politiques de papier » puisque nous disposons déjà avec Païdeia 4D+ d'une expérimentation concrète. Initiée fin 2012 par Réseau culture 21 et l'IIEDH de Fribourg, cette initiative a impliqué entre 4 et 10 départements français à des degrés divers. Elle a fait l'objet d'un bilan restituant la première partie de cette démarche<sup>10</sup>. Il s'agissait de mettre en place, au regard des droits culturels, une analyse participative et intersectorielle d'activités diverses : sociales, culturelles, éducatives, environnementales, urbanistiques, etc. Cette opération visait à identifier les facteurs culturels permettant l'adhésion, la participation, la prise de responsabilité des personnes à l'égard des politiques publiques qui leur sont proposées. Il s'agissait ainsi de construire un nouveau lien politique à

partir de la prise en compte de la diversité des identités culturelles et de montrer que le respect des droits culturels des personnes favorise une plus forte intégration citoyenne, la possibilité de participer plus intensément aux choix publics. Les droits culturels, dans cette approche, ne consistent pas en un droit à choisir ou consommer des productions artistiques. Toutefois, il s'agit bien d'une politique et elle est bien culturelle. Le décentrement qu'elle opère par rapport aux objets et pratiques artistiques l'éloigne profondément des politiques que nous connaissons et en fait l'expression la plus radicale de la rupture avec les priorités que se donnent les professionnels de la culture et qu'ils reçoivent des autorités politiques.

Ideaux-typiques, ces 4 scénarios montrent que si les droits culturels « juridicisent » les politiques culturelles (à défaut de les judiciariser), ils n'en épuisent pas la politisation. Dans un livre récent<sup>11</sup>, Jacques Commaille montre le caractère dual de la légalité : le « droit comme raison » et le droit « comme connecté au social ». Sur la première face, un droit de références qui tire sa force symbolique du fait qu'il *est à la fois fait d'éthique et de droit*<sup>12</sup>. Sur l'autre face, la référence juridique est flexible, négociée, pluraliste, pragmatique<sup>13</sup>. Le droit est ici une ressource inscrite *dans un espace d'incertitudes laissant place au « jeu » des acteurs sociaux, des opérateurs économiques ou des acteurs politiques*<sup>14</sup>. C'est en reconnaissant, au sein des droits culturels, la dualité de la légalité

contemporaine qu'il sera possible de penser à la fois la transformation juridique et la poursuite des luttes politiques dont les politiques culturelles sont le produit. Par ailleurs, la graduation de nos scénarios renvoie à l'échelle des coûts que chacun d'entre eux impose. Dans une période économiquement et politiquement peu favorable à la prise en charge de tels coûts, faut-il rappeler que l'inertie aussi est coûteuse et que les faiblesses qui apparaissent chaque jour dans le soutien aux politiques publiques de la culture pourraient bien s'aggraver faute de changement ?

**Philippe Teillet**

*Maître de conférences en science politique  
Sciences Po Grenoble / Université Grenoble Alpes /  
Pacte CNRS*

## Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles

### NOTES

1- Voir sur ce point les activités et le manifeste de 2007 de l'UFISC : <http://www.ufisc.org>  
2- P. A. Sabatier, « Advocacy Coalition Framework », in Laurie Boussaguet *et al.*, *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Références », 2014, (4<sup>e</sup> éd.), p. 49-57.  
3- <http://reseauculture21.fr/>  
4- <http://droitsculturels.org/blog/category/actualites/>  
5- Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture.  
6- *Définir les droits culturels*, Document de travail soumis par M. Patrice Meyer-Bisch, Séminaire organisé par le Haut Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme, en partenariat avec l'Organisation internationale de la Francophonie et l'Unesco, en collaboration avec l'Observatoire de la diversité et des droits culturels, Genève, 2010, p.15.

7- P. Meyer-Bisch, « Analyse des droits culturels », *Droits fondamentaux*, n° 7, janvier 2008 – décembre 2009, p. 2

8- Je remercie E. Négrier pour cette traduction exacte.

9- <http://reseauculture21.fr/blog/2015/03/25/culture-21-actions/>

10- <http://droitsculturels.org/blog/2014/03/14/publication-paideia-4d-du-droit-a-la-culture-aux-droits-culturels/>

11- *A quoi nous sert le droit ?*, Gallimard, Folio, 2015.

12- Idem, p.316.

13- Idem, p.331-332.

14- Idem, p.335.



Marie-Christine Bordeaux, « Pour la généralisation de l'EAC... par les territoires », in :  
*Nectart*, n° 4, 1er semestre 2017 ; pages 57 à 65

57

# POUR LA GÉNÉRALISATION DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE... *par les territoires*

L'éducation artistique et culturelle doit aujourd'hui être abordée dans sa complexité : sans opposer l'esthétique et le politique, la connaissance et la pratique, la qualité et la diffusion au plus grand nombre. L'État et les collectivités, au-delà de l'objectif traditionnel de démocratisation culturelle, doivent porter une ambition démocratique de généralisation tenant compte de quatre fondamentaux : décentralisation, formation, continuité dans le soutien financier, temps long des projets. Cela en mettant en place un véritable service public de l'EAC, structuré à partir des compétences propres à chaque échelon territorial et d'un rôle de l'État conforté.

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

**D**epuis une quinzaine d'années, l'éducation artistique et culturelle (EAC) occupe une place centrale dans les discours généraux de politique culturelle – à défaut d'occuper la même place dans les répartitions budgétaires. Ce succès tient en grande partie aux désillusions engendrées par le constat, décennie après décennie, de ce que certains nomment l'« échec » de la démocratisation culturelle : le nombre de bénéficiaires de l'offre culturelle augmente, mais leurs profils sociodémographiques ne varient pas, même au plus fort de l'investissement culturel dans l'action de l'État et des collectivités. L'école, longtemps méprisée ou traitée comme un appendice mineur des stratégies culturelles, est aujourd'hui présentée comme le lieu où il est possible de porter remède à ce que beaucoup perçoivent comme une distance persistante, voire une rupture, entre le monde de l'art et la population. Cette visée utilitariste n'est pas dénuée de fondements, notamment parce que l'école est un des lieux privilégiés de la socialisation secondaire, qui suit, complète et modifie la socialisation primaire acquise au sein de la famille ; elle peut ainsi permettre à l'individu de diversifier ses références culturelles et, à certaines conditions, de s'affranchir des limites de son milieu d'origine. Cependant, elle s'oppose presque en tous points aux origines militantes de l'EAC, ancrées dans une période (les années 1960 et 1970) de remise en question des institutions traditionnelles, voire, selon le vocabulaire de l'époque, des « appareils d'État » tels que les hôpitaux psychiatriques ou l'école. À cette époque,

il ne s'agit pas d'améliorer ou de compléter l'école, mais de changer ses fondements pour la mettre au service du développement de l'individu. Les arts ont toute leur place dans ce mouvement de fond « pour une école nouvelle », pour paraphraser l'intitulé du colloque d'Amiens de mars 1968. Les militants de l'ouverture de l'école aux pratiques artistiques sont liés de près à l'éducation populaire, aussi bien dans sa dimension de prolongement du système éducatif que dans ses voies propres privilégiant l'accompagnement, la pratique, l'échange et refusant la transmission de savoirs désincarnés de toute dimension concrète et expérientielle.

Remarquons toutefois qu'à l'époque, la culture était définie de manière large, comprenant non seulement les arts, mais aussi la télévision, la presse et la radio, l'inscrivant ainsi dans la modernité de l'époque. Aujourd'hui, l'éducation aux médias se développe dans une sphère séparée de celle des arts, et les querelles sur l'éducation à l'image et l'éducation à l'art cinématographique sont loin d'être éteintes. Remarquons aussi que l'éducation populaire n'est pas un champ unifié et qu'elle est traversée par des divergences de fond, entre visée éducative inspirée par l'école et posture ascolaire, voire antiscolaire, comme l'ont montré Geneviève Poujol et Pierre Moulinier. Les artistes eux aussi sont divisés entre volonté de contribuer à réformer l'école par le partage des pratiques de création et volonté de la subvertir en soulignant, par les résultats souvent remarquables de leurs interventions, son incapacité à accomplir son projet, voire son caractère néfaste pour les individus les moins bien dotés culturellement. Pour le dire rapidement,

ils sont assez peu bourdieusiens dans le premier cas et tout à fait dans le second : alors que les travaux de Bourdieu montrent, dès les années 1960, le rôle déterminant de la culture dans les mécanismes de domination sociale et la formation – pour certains privilégiés – d’un capital qui ne peut s’échanger, étant littéralement incorporé, les militants de l’éducation populaire et les artistes impliqués avec eux dans des projets en milieu scolaire définissent au contraire la culture comme « l’ensemble des stratégies mobilisées par un individu pour survivre à la domination », selon les termes de Franck Lepage en 2012, dans l’ouvrage collectif *Éducation populaire : une utopie d’avenir* (Les Liens qui libèrent). Rappelons enfin que l’éducation artistique et culturelle, qui semble, par l’usage de plus en plus fréquent de son acronyme « EAC », reposer sur une définition claire et partagée, reste une cible floue du fait d’amalgames persistants avec les enseignements artistiques en milieu scolaire et dans les conservatoires, qu’elle englobe, mais auxquels elle ne se résume pas. Ces débats et dissensions originels méritent d’être rappelés à l’heure où l’EAC commence à parvenir à l’âge de la maturité. Elle touche en effet plus du tiers de la population scolaire (près de 40 %, si l’on en croit les statistiques diffusées récemment par le ministère de la Culture) et est aujourd’hui inscrite dans un projet de généralisation dont on se demande comment il pourrait laisser se développer ce potentiel subversif que les artistes, pourtant, continuent à revendiquer.

*« Les militants de l’éducation populaire et les artistes impliqués avec eux dans des projets en milieu scolaire définissent au contraire la culture comme “l’ensemble des stratégies mobilisées par un individu pour survivre à la domination”, selon les termes de Franck Lepage. »*

Certes, il faut mettre en perspective critique ce discours des artistes, même si l’expérience concrète du milieu éducatif, de l’école à l’université, montre à quel point les formats institutionnels restent prégnants, pèsent sur l’esprit d’initiative et nécessitent d’être bousculés. Cependant, il faut le rappeler, ce que certains regrettent comme l’âge d’or de l’EAC repose sur une répartition des initiatives et des soutiens publics qui fut extrêmement inégale, peinant à aller au-delà de 5 à 10 % de la population scolaire jusqu’à la fin des années 1990. Pour quelques actions ou dispositifs phares, que de territoires délaissés et de pans du système éducatif ignorés (centres de formation d’apprentis, lycées professionnels, territoires ruraux) ! La solution à un problème quantitatif – qui est aussi et d’abord un problème démocratique – ne pouvait venir que d’une diversification des dispositifs, des budgets répliqués à l’infini de deux ou trois dispositifs. Le plan Lang-Tasca, lancé pour une période de cinq ans en 2000 puis interrompu et démantelé par l’alternance politique, n’a pas été un dispositif de plus, mais a apporté un renversement de perspective avec la notion de généralisation. Appelons « micro-crédits » les financements, modestes mais dotés d’un pouvoir avéré de levier dans les territoires, attribués en nombre aux classes à PAC (projets artistiques et culturels) : 70 000 classes visées au niveau national, 20 000 réalisées au bout de deux ans avant le changement de gouvernement et de politique. Appelons « investissement » les nombreux stages de formation réalisés

à tous les niveaux, les rencontres nationales organisées sous forme d'universités d'été, la conception et la large diffusion de ressources éditoriales pédagogiques et culturelles, la création de pôles de ressources portés conjointement par des structures culturelles et éducatives, la légitimation d'une éducation intégrant les « disciplines de la sensibilité », selon les mots de Jack Lang. Que voyons-nous ? Une politique de développement durable, favorisant la responsabilité et l'initiative d'acteurs locaux, dont les effets ont été visibles plusieurs années après le coup d'arrêt budgétaire de 2003, tant cette politique a eu de force d'entraînement. Ce plan a été non seulement une habile synthèse des avancées précédentes, qui avaient développé de nouveaux niveaux de partenariat, notamment territoriaux, mais également une avancée conceptuelle et politique.

Continuons la critique de ce que j'appellerais le « discours artiste », pour distinguer discours circulants et pratiques des artistes engagés dans des actions de partenariat avec les enseignants. L'EAC est souvent référée au « partage du sensible », formule de Jacques Rancière largement reprise dans les milieux culturels. Dans un entretien donné en 1999 à la revue *Multitudes*, Rancière rappelle la genèse de cette proposition conceptuelle : un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives ».

En 2002, sur la plate-forme numérique *Érudit*, il précise : « Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes

d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. [...] Il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est préinscrit dans la configuration même du visible et du dicible. » Il semble que les usages du « partage du sensible » dans les milieux culturels opèrent un certain glissement de sens par rapport à cette notion, inscrite à la fois dans l'esthétique et la philosophie politique. Elle est comprise et diffusée dans un sens plus littéral et moins métaphorique : le partage du sensible, c'est le partage des questions de création et des moyens expressifs, c'est le partage de la culture par l'esthétique. Certes, il s'agit bien de faire bouger les lignes du commun et de l'exclusion en agissant sur la sphère esthétique. Mais d'une certaine façon, ne s'y référer que dans cette acception, c'est prêter à la sphère esthétique, non pas seulement une dimension et une profondeur politiques – qu'elle peut avoir –, mais aussi une fonction et un pouvoir politiques – qu'elle n'a pas.

Reprenons la critique du « discours artiste ». Lors de la création de l'histoire des arts à l'école et au collège en 2008, les milieux culturels ont été porteurs d'une critique parfois virulente de cet enseignement non disciplinaire qui, dans sa première conception, s'intitulait « enseignement de culture artistique ». Certes, la quasi-homonymie avec l'histoire de l'art, ajoutée au fait que cette initiative était portée par un gouvernement de droite, qui par ailleurs n'affirmait pas d'ambition en matière de développement des pratiques artistiques, suscitait une légitime méfiance. N'assistait-on pas, à cette époque, à une

*« L'EAC commence à parvenir à l'âge de la maturité et touche plus du tiers (près de 40 %) de la population scolaire. »*

reprise en main, par l'Éducation nationale et par le biais d'un enseignement potentiellement porteur d'académisme, d'une compétence partagée jusque-là en adéquation avec les objectifs et les valeurs du ministère de la Culture, et à un repli sur les enseignements au détriment du partenariat ? Cet enseignement est pourtant le vecteur potentiel d'une autre dimension de l'EAC : le partage du « capital culturel ». Ce concept sociologique, forgé par Bourdieu, désigne l'association étroite de trois formes de possession culturelle : les titres scolaires (forme institutionnalisée), les biens culturels (forme objectivée) et les dispositions ou habitus (forme incorporée). Dans un texte publié en 1979 dans *Actes de la recherche en sciences sociales* et intitulé « Les trois états du capital culturel », Bourdieu le décrit en ces termes : « C'est un capital parce qu'on peut l'accumuler au cours du temps et même, dans une certaine mesure, le transmettre à ses enfants, l'assimilation de ce capital à chaque génération étant une condition de la reproduction sociale. Comme tout capital, il donne un pouvoir à son détenteur. » Laissons de côté tout ce que pourrait avoir de paradoxal le constat, d'une part que l'école fabrique de l'inégalité parce qu'elle cristallise, sous la forme de titres scolaires, des inégalités longuement construites dans la sphère familiale, et d'autre part que l'école serait, par l'histoire des arts et l'EAC, le meilleur vecteur de la lutte contre les inégalités culturelles. Le paradoxe n'est qu'apparent : ce n'est pas seulement parce que l'école serait égalitaire

**« Le référentiel de l'EAC le plus couramment rencontré dans le monde est une combinaison d'expérience esthétique (rencontre avec les œuvres), d'expérience artistique (pratique expressive et créative) et d'expérience réflexive et critique »**

(obligatoire, donc permettant de toucher sans distinction tous les enfants et jeunes) qu'elle peut servir d'appui à une lutte contre les inégalités culturelles et à une sorte de prévention par anticipation des limites structurelles de la démocratisation culturelle ; c'est aussi parce que l'école peine à résoudre les inégalités, voire crée de l'inégalité lorsqu'elle est utilisée comme vecteur de stratégies de distinction sociale, qu'elle est le terrain privilégié de projets visant à rebattre les cartes des hiérarchies culturelles. D'où la nécessité absolue de la pratique, notamment artistique : dans certaines conditions et face à un certain niveau d'exigence,

l'aisance culturelle ne favorise pas les enfants des classes supérieures, au contraire : elle les enferme dans des formats expressifs hérités et artificiels, dont ils ont bien de la peine à se défaire. Opposer l'histoire des arts et la pratique artistique, c'est dissocier la connaissance et la pratique, et reproduire des séparations institutionnelles qui n'ont aucun sens d'un point de vue cognitif. L'expérience esthétique, nous dit Jean-Marie Schaeffer dans *Les Célibataires de l'art* (Gallimard, 1996), est une expérience cognitive, car elle n'est pas seulement émotion, sensibilité, plaisir ou déplaisir, mais expérience privilégiée d'une certaine forme d'attention au monde. Le problème n'est donc pas de savoir si l'histoire des arts s'oppose à l'EAC, si les connaissances sont contradictoires avec l'expérience et inversement, mais de savoir comment combiner expérience et références, celles-ci permettant d'approfondir la compréhension et la résonance de celle-

là. C'est pourquoi le référentiel de l'EAC le plus couramment rencontré dans le monde est une combinaison d'expérience esthétique (rencontre avec les œuvres), d'expérience artistique (pratique expressive et créative) et d'expérience réflexive et critique, c'est-à-dire de mise en culture des deux premières expériences. Lorsque l'EAC est traitée sur un mode exclusivement « artiste », centré sur l'expression et la création, sur la venue d'un artiste, la question des références et des connaissances risque d'être mise de côté, laissée à l'initiative et à la bonne volonté des enseignants, c'est-à-dire, bien souvent, délaissée.

Comment, à partir de ces réflexions, parler des enjeux actuels de l'EAC ? La principale question me semble être l'impensé majeur des politiques de ces dernières années, que l'on pourrait résumer par cette interrogation en forme de boutade : l'EAC est-elle soluble dans la généralisation ? En effet, tout se passe comme s'il était possible de réduire les formats d'action tout en conservant l'esprit et la réalité d'un référentiel ambitieux, appuyé sur la triple expérience citée plus haut. Comme le disait, à propos de la médiation culturelle, Élisabeth Caillet en 1995 dans *À l'approche du musée*, la médiation culturelle (Presses universitaires de Lyon), un des enjeux actuels de la médiation est le « passage d'une délectation individuelle à l'organisation d'une culture de masse ». La généralisation, c'est l'autre nom de la massification. Celle-ci pourrait facilement confiner à l'industrialisation s'il ne s'agissait plus que de dupliquer des formats d'action limités en nombre d'heures et standardisés par des programmes scolaires simplificateurs. Les effets en termes d'apprentissages culturels et d'emploi des artistes et des médiateurs sont faciles à prévoir : d'un côté, des apprentissages de plus en plus

désincarnés à cause de la faible ambition du pilier de la pratique ; de l'autre, un emploi culturel éclaté, atomisé entre de multiples micro-projets.

Pour poursuivre un objectif de généralisation qui permette à l'EAC d'être accessible à tous tout en s'accomplissant dans ses différentes dimensions, plusieurs voies sont possibles, qui sont déjà mises en œuvre, mais pas toujours avec la cohérence et l'ambition nécessaires. Tout d'abord, la décentralisation : la généralisation suppose une responsabilisation des échelons locaux, seuls à même de mettre en œuvre, de suivre et d'évaluer les micro-projets qui permettront une diffusion et une appropriation de l'EAC dans tous les établissements scolaires. La réforme territoriale et notamment la fusion des régions, qui entraîne une redéfinition du périmètre des services administratifs de l'État, pose un cadre à larges mailles qui ne permet pas d'atteindre le degré de finesse nécessaire. La question de la pertinence de l'échelon régional doit donc être posée. Ensuite, la formation : c'est une nécessité souvent rappelée mais peu mise en œuvre, notamment dans les écoles qui, à l'université, forment les futurs enseignants et dans les lieux d'enseignement supérieur de la culture. Enfin, le financement des actions : bien que l'époque soit aux restrictions budgétaires, parfois brutales, il faut rappeler tout le bénéfice de ce que j'ai décrit précédemment comme une forme de micro-crédit, où l'aide de l'État permet de susciter des soutiens locaux, ou à tout le moins d'assurer une base minimum pour pouvoir agir là où les soutiens locaux sont défaillants. Pour terminer, le temps long : les résidences d'artistes qui se sont multipliées dans certains territoires (par exemple, Enfance, Art et Langages à Lyon, In Situ dans le

département de la Seine-Saint-Denis, et dans l'Hérault le « collège saisi par les arts » analysé sur le temps long par une équipe de chercheurs de Lyon II conduite par Alain Kerlan) montrent que ce dispositif, délaissé à la fin des années 1990, peut être réinvesti et toucher un grand nombre d'élèves, à condition de prendre au sérieux la notion de résidence, et de laisser aux artistes et aux écrivains le temps long d'une présence significative et d'une véritable rencontre. L'EAC n'a pas figuré parmi les thèmes de la récente réforme territoriale, alors que les collectivités jouent un rôle qui, pour être mal connu et difficile à estimer au niveau national, peut néanmoins être considéré comme déterminant. Dans un ouvrage publié en 2013 avec François Deschamps (*Éducation artistique, l'éternel retour ?*), nous avons proposé des perspectives qui peuvent être résumées par cette idée : jusqu'à présent, les collectivités se sont intéressées à l'EAC à partir de leurs compétences concernant les bâtiments scolaires, si bien que trois niveaux de collectivités gèrent séparément des populations scolaires (écoliers, collégiens, lycéens), déjà segmentées par l'organisation de l'Éducation nationale ; notre proposition consistait à renverser la perspective et à répartir des compétences propres de chaque échelon territorial pour éviter cette segmentation. Ce renversement est aujourd'hui d'autant plus nécessaire que la loi pour la refondation de l'école de 2013 a instauré un parcours d'éducation artistique et culturelle qui s'étend sur toute la « carrière » scolaire des enfants et des jeunes, dans le temps scolaire et hors temps scolaire. Le parcours exige donc une cohérence accrue. Nous proposons une structuration territoriale pour un service public de l'éducation artistique, appuyée sur une dominante par niveau territorial, dont les objectifs sont

toujours d'actualité. Les régions, étant en charge de la formation professionnelle et soutenant les réseaux et regroupements d'acteurs, seraient chargées de maintenir et de créer des pôles de ressources pour l'EAC, sous forme de consortiums d'acteurs culturels et éducatifs, d'établissements publics ou d'agences régionales, à l'image du groupement d'intérêt public Acmissa en Alsace, créé initialement sous une forme associative en 1983. Ces pôles, soutenus et financés par l'État et les régions, auraient une fonction de formation, de conseil, de mise en réseau et d'édition de ressources, y compris numériques. Chaque région aurait trois pôles de ressources thématiques : spectacle vivant, arts visuels, architecture et cadre de vie. Les départements, en raison de leur mission en matière de solidarité, seraient chefs de file pour la diffusion de l'éducation artistique dans les zones éloignées de l'offre culturelle (notamment en missionnant des structures et des collectifs culturels) et pour l'intégration de l'éducation artistique dans les schémas départementaux des enseignements artistiques. Les métropoles, les villes, les intercommunalités seraient chefs de file pour le financement de l'accueil et de la médiation culturelle dans les équipements artistiques et culturels dont elles assurent la gestion, y compris en direction des collégiens et des lycéens. Cela ne signifie pas que les collectivités cesseraient de financer des projets dans les établissements scolaires, dont elles ont par ailleurs la responsabilité en matière de patrimoine bâti, afin de ne pas casser les dynamiques existantes. Le rôle de l'État serait amené à évoluer et serait conforté : il serait le garant d'une cohérence entre les différents territoires régionaux, garant du souci de qualité dans les réseaux créés au niveau régional, et aurait une fonction d'évaluation et

d'encouragement à la recherche. L'enjeu est de définir de nouvelles structurations pour l'EAC, moins soumises aux aléas constatés depuis l'origine dans les politiques nationales, et prenant en compte tous les paramètres nécessaires : ceux relatifs au financement des actions et ceux relatifs aux compétences, à la structuration et à un développement durable de l'éducation artistique et culturelle.

#### POUR ALLER PLUS LOIN

- Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, L'Attribut, 2013.
- Alain Kerlan, *Un collègue saisi par les arts. Essai sur une expérimentation de classe artistique*, Toulouse, L'Attribut, 2015.
- Pierre Moulinier, *La Démocratisation culturelle dans tous ses états, document de travail du Comité d'histoire du ministère de la Culture, juillet 2012*, disponible sur Hypotheses.org, carnet « Politiques de la culture ».
- Geneviève Poujol, « *Éducation populaire : une histoire française* », *Hermès*, n° 42, 2005, p. 126-130.
- *Pour une école nouvelle : formation des maîtres et recherche en éducation*, Actes du colloque national d'Amiens, mars 1968, Paris, Dunod, 1969.





## au présent

Christophe Haleb  
Chorégraphe et réalisateur

Depuis cinq ans j'expérimente de nouveaux récits visuels et chorégraphiques avec une certaine jeunesse située dans cet âge de l'adolescence, mi-enfant, mi-adulte, ni enfant ni adulte. Elle arrive toujours à point nommé dans l'histoire que l'on voudrait nous faire croire perdue à force d'écouter certains tenants de la raison, pour en écrire un nouveau début, une nouvelle version, un nouvel épisode. Mais si la jeunesse semble avoir le pouvoir de ré-enchanter le cours de l'histoire, c'est sûrement que les adolescents, dans leurs désordres apparents, s'octroient le droit de tout recommencer, de tout réécrire, de tout désirer ! Car ne savent-ils pas, au fond, que l'éternité leur appartient ?

Dans mes relations avec la danse, avec la ville, avec les gens et les choses que je croise et qui m'entourent, l'image photographique m'accompagne au quotidien. C'est qu'il n'y a rien de plus vivant que le regard, comme il n'y a rien de plus plastique que la jeunesse dans ses états métamorphiques. J'observe beaucoup, furtivement ou avec insistance, la présence adolescente des corps dans la ville, ses modes d'appropriation des espaces publics, ses rassemblements, ses solitudes, ses troubles et ses explosions de joie. Voir comment ils observent le monde et en font l'expérience, m'aide à le comprendre et à le représenter.

Mon travail de chorégraphe et de réalisateur touche au fonctionnement du regard, dans la manière qu'il a de nous rendre mobile, de percevoir et d'orienter le corps dans l'espace, d'en lire et d'en ressentir les pratiques, les dynamiques et les usages, ses possibilités et ses impossibilités, de les signer d'un tempérament, d'une urgence, d'une vérité. Quand je te regarde, ça me regarde, cette réversibilité-là m'intéresse, la considération de l'autre, l'amour du sujet, la mise en scène de situations ordinaires, vivantes, font que ce que je vois devient plus clair, plus précis.

## Une jeunesse

### incertain

Fabriquer des images en mouvement demande d'établir un sentiment de confiance entre le sujet et le dispositif, d'installer un temps pour la conversation, pour saisir ce mouvement de sincérité et de complexité qui bouge en eux, entre nous et le contexte, pour ouvrir un nouvel espace sensible.

Avec *Entropic Now*, j'ai abordé le processus d'écriture chorégraphique et cinématographique par l'image photographique. Pour cela, j'ai demandé au photographe Sébastien Normand de m'accompagner à nouveau dans ce projet, sur des temps de repérage que j'adore prendre avant de tourner, pour mettre en scène des lieux et se permettre d'élargir le champ visuel tout en intégrant plus de détails dans la fabrication d'une image et d'une multitude de cadres. D'une certaine manière, il s'agit toujours d'enregistrer le passage du temps. Ce que je cherche avec la photo et que j'apprécie avec les images de Sébastien, comme avec la danse, l'architecture, le cinéma, l'urbanisme ou la nature, c'est un sens esthétique de la fonction, un mode d'intervention proche du *in situ*, du regard documentaire, d'une légère action sur le réel.

Avec ce long compagnonnage exploratoire et attentionné que me propose LUX, le projet artistique *Entropic Now* rencontre ici un nouvel espace de jeu. Tout un champ des possibles nous est proposé de défricher pour faire des images d'une adolescence en 2020, et cela tout au long du processus créatif qui nous a mené jusqu'à la réalisation de films, d'une exposition photographique en archipel dans le hall de LUX et à cette édition. Les photographies de Sébastien Normand jalonnent différentes étapes préparatoires à l'écriture des films de l'installation que j'ai réalisés en collaboration avec le chef opérateur Alain Trompette, avec qui je collabore aussi depuis de nombreuses années. Les photographies deviennent des images autonomes dessinant et exposant au fur et à mesure du projet une topologie de cette jeunesse en éclat.



Nous avons observé comment cette jeunesse grandit et habite dans une ville moyenne comme Valence, dans l'étendue de son agglomération, dans ses paysages naturels et périurbains, dans ses ruines architecturales, à travers ses saisons, ses pratiques et ses désirs. Faire l'expérience d'habiter la ville, dans une région située à la croisée de la Drôme et de l'Ardèche, est à mes yeux dans la relation que chaque individu doit inventer avec ce vaste environnement. Le terrain d'investigation que nous avons suivi y est large au sens d'une territorialité de la jeunesse. La photo nous permet d'établir différentes distances avec cette jeunesse valentinoise, distances variables selon les étapes du processus. Pour s'approcher d'une réalité de vie, nous nous sommes éloignés de la fantaisie romantique que l'on peut projeter sur les adolescents, comme celle que l'on peut trouver dans les histoires, dans l'imagerie touristique d'une région et la culture populaire. Une part de ce travail concerne l'exploration de cette tension.

Si depuis l'enfance et l'adolescence je travaille avec la danse, et me laisse travailler par elle, aujourd'hui c'est aussi avec l'image et en croisant les regards complices de Sébastien Normand et d'Alain Trompette que notre attention se focalise sur la qualité des relations entre les gens et les choses, sur l'importance donnée aux corps, aux visages, aux vécus et aux paysages, aux gestes et aux dynamiques qui font place à l'altérité, à un ensemble de solidarités et de connexions, comme autant des valeurs qui agissent de façon virale dans la jeunesse, qui se sait immunisée, et si possible dans l'ensemble du corps de la société et du corps humain.

Les tirages de Sébastien comme mes films cherchent à rendre visible d'autres liens que ceux de la pensée globalisante du monde néolibéral, des liens qui viennent se tisser plus sobrement à notre quotidien. Les danses, les mouvements, les images et les récits de cette jeunesse que nous avons imaginés avec elle parlent de ces énergies-là, d'une pensée en acte dé-consumériste, d'un rapport au monde plus en sensorialité, en corporité, en physicalité.

En cheminant avec *Entropic Now*, nous avons rencontré une jeunesse qui a intégré sa conscience d'agir en faveur du vivant et du terrestre, pour qui chacun de ses gestes, de ses muscles, de son cerveau, est intégrateur de son imaginaire. À Valence, ce qu'il y a de semblable avec la jeunesse d'ailleurs se situe dans une nécessité de mobilités qui soient en harmonie avec leur propre rythme.

*Entropic Now* a écouté et cherché à représenter une adolescence qui dans ce présent incertain regarde ce qui se passe en elle et invente sa politique du désir, toujours prête à vivre sa liberté !

Yoann Bourgeois, *Passants*, Biennale de la danse 2018,  
in ARTCENA



[ [www.ccn2.fr](http://www.ccn2.fr) ]

## « Passants » de Yoann Bourgeois

### Cirque

**SPECTACLE** - Bouquet final du Défilé de la Biennale de la danse 2018, issu d'une résidence de quatre années soutenue par le département de l'Isère à la Capi-Théâtre du Vellein de Villefontaine, *Passants* réunit 21 amateurs autour de Yoann Bourgeois et ses complices. Poème dédié aux habitants du Nord-Isère, cette pièce est le résultat d'un véritable partage du processus de création artistique.

*Passants* est une variation de *Fugue / Trampoline - Variation n°4*, pièce initialement créée pour 4 interprètes et déclinée sous une nouvelle forme avec une vingtaine d'amateurs.

« Un escalier hélicoïdal, en tournant, trace dans l'air, de son mouvement infini, une invisible spirale. Portes inapparentes et trappes indécélables composent cette structure. Elles permettent à un corps d'apparaître et de disparaître. Je souhaite convoquer une multitude d'individus et cheminer avec eux marche par marche, graduellement, de bas en haut et de haut en bas. Par une suite ininterrompue d'entrées et de sorties, décliner notre humanité le long d'une partition continue ».

Yoann Bourgeois

## Carte INSEE des territoires ruraux et rencontre R. Bachelot / ANCT 25 février 2021

### Zonage rural

validé en comité interministériel aux ruralités du 14 novembre 2020

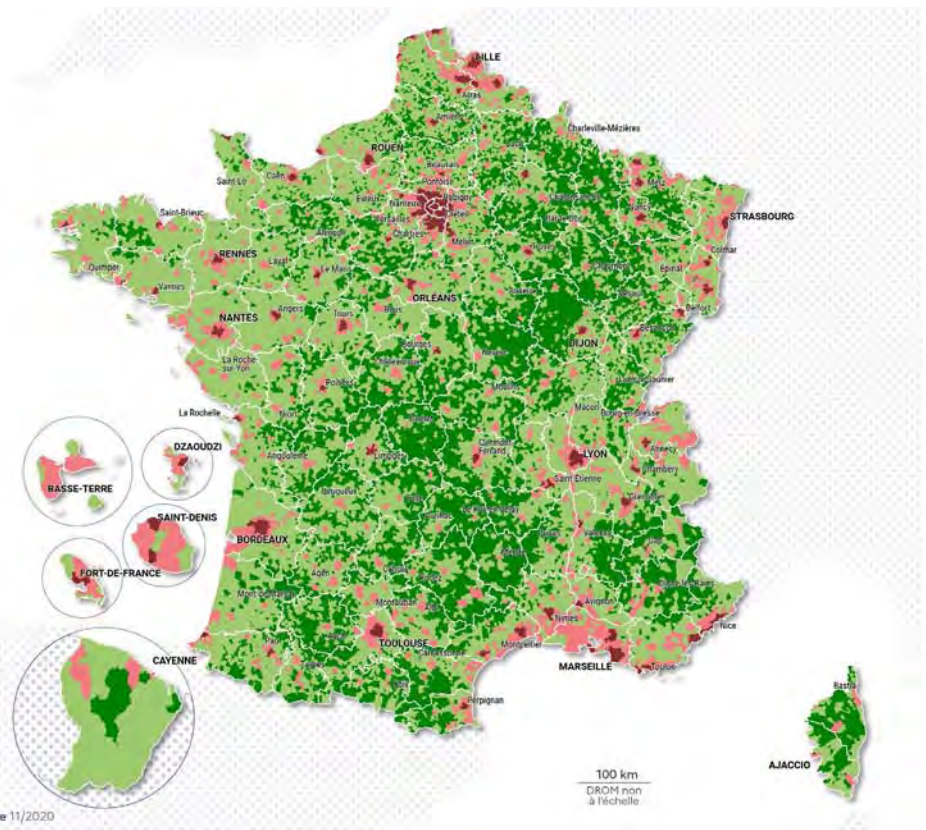
selon la grille communale de densité

#### 1. Commune en zonage rural

- Très peu dense
- Peu dense

#### 2. Commune hors zonage rural

- De densité intermédiaire
- Très dense



Depuis plusieurs décennies, l'approche de l'espace rural reposait sur une définition « en creux » : les territoires ruraux n'étaient pas définis par leurs caractéristiques mais comme non urbains.

Validée lors du Comité interministériel des ruralités (CIR) le 14 novembre 2020, la nouvelle définition de la ruralité s'attache au [critère de la densité de la population](#), pour mieux rendre compte de la diversité des territoires. Ainsi, sont considérées comme rurales les communes peu denses et très peu denses, à partir de la [grille communale de densité de l'INSEE](#), et en cohérence avec les définitions européennes.

Ce nouveau périmètre concerne plus de 21 millions d'habitants, soit plus du tiers de la population française, et plus de 30 000 communes.

Des travaux complémentaires seront conduits pour catégoriser plus finement les espaces ruraux ainsi délimités.

## La culture, dans l'ADN de l'ANCT



**Ce jeudi 25 février, la présidente de l'ANCT, Caroline Cayeux, a rencontré la ministre de la Culture, Roselyne Bachelot. Le ministère de la Culture et l'Agence partagent un même credo : l'accès à la culture et à la pratique d'activités artistiques doit bénéficier à tous les habitants, même dans les territoires fragiles, peu équipés de musées, théâtres ou conservatoires... Et la culture a une dimension territoriale que pourront renforcer les futurs contrats de relance et de transition écologique.**

L'ANCT est très engagée dans des actions de promotion et d'accès à la culture et au patrimoine. Ainsi, avec le ministère de la Culture, elle mène plusieurs opérations en commun, comme « C'est mon patrimoine » – qui concerne 40 000 enfants et leurs familles de milieux modestes ([découvrir l'édition 2021](#)) – ou l'ouverture de Micro-Folies dans les zones rurales et les quartiers prioritaires, avec l'appui de l'Établissement public de la Grand Halle de La Villette ([interview de Didier Fusillier](#), président de La Villette).

**Patrice Duran, Territorialisation, dans dictionnaire des politiques territoriales, Presses de Sciences Po, 2020**

L'idée de territorialisation a progressivement émergé de la réflexion sur la gestion des affaires publiques dans les années 1980 pour s'imposer véritablement au cours des années 1990. Appliquée au gouvernement des territoires, elle est devenue une évidence en même temps qu'elle marquait un profond changement de paradigme par rapport aux modalités traditionnelles d'intervention des autorités publiques tant dans les modes de raisonnement que dans les pratiques.

L'État, et tout particulièrement ce que l'on avait pris coutume d'appeler l'État providence, a été longtemps caractérisé par une intense activité de production selon des normes centralisées et standardisées. La crise économique et sociale en même temps que l'émergence de nouveaux enjeux et les changements institutionnels liés tout spécialement à la politique de décentralisation initiée à partir de 1982 ont sans aucun doute conduit à changer les problématiques de gestion publique. Il s'agit désormais moins de produire que de répondre à des problèmes complexes difficilement cernables dans des savoirs d'experts. Construire des routes et des logements, distribuer de l'eau, transporter, correspond à des activités que l'on peut techniquement déterminer et standardiser. Il est plus difficile de garantir le droit à vivre dans un environnement non pollué, maintenir un urbanisme équilibré, offrir des transports en commun satisfaisants, sauvegarder la qualité des paysages, traiter la question des quartiers sensibles, rendre le développement durable, etc...

Francis Gelin, « Mettre l'intelligence collective au service des projets culturels de territoire », in *L'Observatoire*, n° 54, été 2019

# METTRE L'INTELLIGENCE COLLECTIVE AU SERVICE DES PROJETS CULTURELS DE TERRITOIRE

Francis Gelin

**L'histoire de nos politiques publiques de la culture est riche d'une solide armature structurelle et organisationnelle dont la singularité demeure effective dans le paysage public international. Cette architecture s'est progressivement construite en France, au cours des cinquante dernières années, grâce à des impulsions politiques successives émanant tant de l'État initiateur de plusieurs lois de décentralisation que des collectivités territoriales qui ont su prendre leurs responsabilités pour contribuer à l'aménagement culturel du territoire.**

Sans acter une situation équilibrée entre espaces urbains et ruraux, de nombreuses infrastructures culturelles irriguent désormais le territoire en rendant plus accessible et diversifiée l'offre culturelle et artistique. Médiathèques, cinémas, musées, salles de spectacles, lieux d'enseignement et de pratiques artistiques contribuent, par leur proximité, au développement des pratiques culturelles de nos concitoyens et, plus largement, à la démocratisation culturelle. L'observation objective de la cartographie de notre paysage national traduit un fait : la France s'est dotée de fondations permettant globalement le déploiement d'une vie culturelle plus proche des habitants.

## SAVOIR PARTIR DES TERRITOIRES

Ce modèle montre cependant aujourd'hui ses limites en termes d'engagements durables. Il réclame, pour répondre aux nouvelles réalités sociétales, des évolutions et des transformations. Les schémas politiques impulsés par le ministère de la Culture et par les collectivités elles-mêmes se sont souvent construits sur des logiques de reproduction en adoptant des

stratégies et des processus relativement similaires entre les échelons territoriaux. Communes, départements, régions ont longtemps conçu des politiques basées sur la sectorisation culturelle, sur l'assemblage de dispositifs diversement articulés entre eux. Cette forme de modélisation de l'action publique s'est également vérifiée dans des structures de proximité administrant les affaires publiques tels que les Pays, les syndicats intercommunaux, les communautés de communes et les communes qui ont investi parallèlement le champ culturel comme la loi les y autorise par l'application de la compétence partagée.

Mais surtout ces schémas historiques ont fréquemment été élaborés, dans la sphère publique nationale comme locale, par des modes de réflexion et de décision descendants. Par souci d'efficacité et d'adhésion, il s'impose aujourd'hui de partir des territoires pour accroître les coopérations culturelles, pour articuler les pôles culturels avec les structures associatives et éducatives de proximité. L'échelle de l'intercommunalité paraît être le bon échelon pour concilier cela. La loi NOTRe l'y encourage sans l'imposer pour la culture. Sans en faire

l'alpha et l'oméga de l'action publique de proximité, l'intercommunalité est à voir comme un espace propice à la coopération publique pour penser et bâtir les politiques culturelles de demain. Concevoir une intercommunalité culturelle ne s'entend pas par l'addition d'engagements communaux via un simple transfert de charges. Il ne s'agit pas non plus d'ouvrir une source supplémentaire de financement parallèle aux financeurs traditionnels. C'est l'occasion de repenser l'accès des services aux habitants, de travailler leurs articulations pour les adapter aux pratiques culturelles contemporaines, aux modes de consommation comme aux réalités de mobilité dans et entre les territoires.

## ACCOMPAGNER SANS DOGMATISME

Si la coopération publique peut techniquement s'imposer par la loi, elle ne s'épanouit que dans la capacité des décideurs à en être les acteurs, les promoteurs. Elle progressera pour les établissements publics de coopération intercommunale, les communautés d'agglomération et les métropoles si leur légitimité démocratique se voit renforcée

par l'élection généralisée de leurs élus au suffrage universel. Un fait s'observe : le mouvement de l'intercommunalité culturelle est en marche, bien que diversement engagé dans les 13 régions françaises. Il se vérifie en Région Grand Est où la coopération publique chemine avec une grande hétérogénéité dans ses dix départements. Son accélération passe par une incitation plus significative des grandes collectivités et un accompagnement des élus et de leurs agents à travailler son sens politique, à rechercher les méthodes de concertation et de travail les plus adaptées aux réalités locales, et à en faire un vecteur de développement territorial.

L'accompagnement des collectivités locales par l'ingénierie est un chantier porté par l'Agence culturelle Grand Est dans le cadre des missions que lui confient la Région et la DRAC. Cette mission d'ingénierie, l'Agence l'aborde sans esprit dogmatique, écartant tout principe de modélisation qui nierait des réalités locales toujours complexes et singulières. Son observation des situations l'amène à proposer des méthodes respectant les prérogatives décisionnelles des élus tout en recommandant l'écoute, le dialogue, le débat d'idées avec toutes les forces vives du territoire dont ses habitants. Si chaque projet culturel de territoire s'entreprind dans un esprit prototypique, l'agence a la conviction que sa réussite tient à la combinaison de plusieurs facteurs :

► **Assimiler le poids de l'histoire** : chaque territoire s'est construit sur une histoire politique, associative et culturelle particulière qui fonde les pratiques et les comportements de ceux qui l'habitent, l'animent et le font vivre. Les observer et les analyser permet de comprendre les modes de pensées et de fonctionnement, de situer les relations interpersonnelles pour appréhender les complexités locales et travailler la coopération locale en conséquence.

► **Donner un sens politique** : élaborer un projet culturel de territoire gagne à s'inscrire dans le récit de la construction de l'intercommunalité. La démarche résonnera d'autant mieux qu'elle relèvera d'une stratégie globale et se pensera

en interaction avec d'autres pans de l'action publique (jeunesse, éducation, mobilité, économie, etc.). Travailler l'intercommunalité culturelle réduit l'émiettement communal et s'entend comme un instrument de l'organisation rationnelle du territoire. L'engager, avec pour objectif principal de réduire les coûts de la culture, apporte souvent son lot de désillusions dans un secteur où la ressource humaine est le moteur de l'activité. De même, penser l'intercommunalité comme un moyen supplémentaire de distribution de financements ne peut que fragiliser sa compréhension par les citoyens.

► **Mobiliser un pilotage politique** : les dynamiques attendues d'une coopération publique résultent en tout premier lieu de la capacité des élus à s'y investir. Peu de projets culturels territoriaux vivent durablement sans appui public, d'où l'importance d'une implication directe d'élus communautaires dont un élu référent qui joue un rôle essentiel. Il porte le discours stratégique au sein des instances communautaires et y défend les enjeux culturels et financiers. Il s'implique directement dans les échanges avec les élus du territoire, les acteurs de la société civile et les habitants pour préciser les objectifs, définir la méthode, valider les étapes, garantir la faisabilité politique et économique. Cet investissement, qui ne doit pas être solitaire au sein de l'intercommunalité, est d'autant plus déterminant qu'il s'entend dans la durée et suppose une posture d'écoute et d'animation dans les étapes de concertation, de négociation et de décision dans les phases finales.

► **S'adapter à la temporalité et aux possibles du territoire** : le temps est un facteur clé très souvent sous-estimé par les promoteurs d'un projet culturel de territoire. C'est un travail au long cours. Il se bâtit dans la durée car il nécessite du temps d'information, d'explicitation, de concertation, de maturation, de négociation, de décision, de réalisation et d'évaluation. Il vit au rythme de ses étirements et de ses accélérations, des disponibilités et des réactivités, des échéances techniques et politiques. Il se construit par étapes, par paliers en

s'adaptant à des priorités ajustées au fil de sa conception et reste dépendant du calendrier politique de l'intercommunalité. Planifier une démarche sur une durée *a minima* de 18 à 24 mois correspond à la réalité des projets observés dans le Grand Est.

► **S'inscrire dans des logiques partenariales** : penser un projet culturel territorial induit de développer des processus de concertation et de dialogue avec les communautés artistiques, culturelles, associatives, éducatives, etc. En convoquant l'intelligence collective, les élus territoriaux créent un état d'esprit empreint de responsabilité partagée. Ces espaces de dialogue sont à trouver également entre les décideurs publics car l'action intercommunale réclame de préciser les missions entre les communes et l'EPCI pour éviter les interventions parallèles et donner un sens à l'engagement communautaire. Cette clarification politique est d'autant plus utile qu'elle s'évalue à l'aune des relations que le territoire entretient avec des partenaires susceptibles de l'accompagner, à savoir le Département, la Région et l'État. Ces acteurs publics sont des soutiens potentiels en termes d'ingénierie et de financement tout en apportant une vision panoramique de l'action intercommunale. L'effet levier de leur politique sur la structuration territoriale se vérifie dans les territoires les plus dynamiques.

La gestion commune des affaires publiques ne sera bien comprise de nos concitoyens que par le renforcement de la coopération entre les différents échelons de la décision politique. L'intercommunalité culturelle est indéniablement en marche, au sein d'EPCI ou via l'interterritorialité. Elle suppose du temps, de la pédagogie, du partage d'expériences, de l'intelligence collective et de l'accompagnement méthodologique. Gageons que sa réussite à venir sera moins technique que politique, la coopération restant d'abord le fruit de volontés partagées.

Francis Gelin

Directeur général de l'Agence culturelle Grand Est



**Michel Guerrin, « Droits culturels », une révolution à bas bruit,  
in : *Le Monde*, 30 janvier 2021**

## **« Droits culturels », une révolution à bas bruit**

Par Michel Guerrin – *Le Monde* du 30 janvier 2021

C'est écrit noir sur blanc par l'Unesco et dans des lois françaises récentes : tout citoyen a des « droits culturels ». Lesquels ? C'est peu clair. On voit à peu près pour les dictatures, religieuses ou pas, où la création est massacrée. Pour la France, il s'agit de « faire humanité ensemble ». Dubitatifs, nous avons sollicité un fin spécialiste, Benoît Careil, élu écologiste et adjoint à la culture de la maire socialiste de Rennes. Il a d'abord rigolé : « Je comprends votre désarroi. J'ai mis des années à maîtriser ce sujet pourtant crucial ». Crucial d'autant qu'il surgit dans l'actualité. Le 1er janvier, le ministère de la Culture a créé une délégation visant à garantir l'accès de tous à la culture « dans le respect des droits culturels ». Et puis les nouveaux maires écologistes sont à la pointe de ce combat, à Lyon, Bordeaux, Tours, Strasbourg, Besançon, Annecy et Poitiers. Celui de Lyon, Grégory Doucet, appelle à des « états généraux » sur la question. Avant l'élection de Pierre Hurmic à Bordeaux, une pétition demandait « des engagements sur les droits culturels ». A Poitiers, un élu est « délégué aux droits culturels ».

Mais, en creusant, on voit bien que le sujet s'apparente à une pâte à modeler. Qui prend des formes diverses. La plus évidente, pas la plus juste, serait de privilégier des créateurs locaux ou régionaux, en prise avec l'environnement des habitants. Grégory Doucet parle d'un « circuit court culturel ». Une autre piste est de réduire l'argent versé aux théâtres, opéras ou musées afin de mieux doter les associations locales et des événements en prise avec les habitants peu concernés, aller vers une culture « mieux partagée ». Ce qu'a déjà fait, assez brutalement, l'écologiste Eric Piolle à Grenoble. Mais certains disent que « les droits culturels, ce n'est pas déshabiller Pierre pour habiller Paul ! ».

### **Un levier pour émanciper**

Un point fait consensus : la population ne doit plus être simplement spectatrice mais actrice. Qu'elle participe aux choix stratégiques et artistiques des lieux de culture. Qu'elle intensifie aussi sa pratique en amateur. En d'autres termes, sortir du logiciel « le créateur crée et le public consomme ».

Complicé. Le ministre de la Culture ou un maire savent qu'ils doivent composer avec des théâtres, musées, opéras, salles de concerts, festivals qui dévorent leurs budgets. Les brimer serait stupide. L'idée est de les faire bouger. Qu'ils deviennent des « ressources » – le mot est en vogue. Qu'ils mettent leurs bâtiments et équipes au service de la population, notamment celle qui n'y va pas et qui goûte d'autres formes artistiques. Qu'ils fassent de la formation. Continuer à présenter spectacles ou expositions mais aller plus loin, en organisant des débats avec le public.

Bref la création doit devenir participative, un levier pour émanciper – les professionnels comme les amateurs, les créateurs comme les habitants. L'approche existe déjà un peu partout en Europe. Daniel Weissmann dit avoir transformé l'Orchestre philharmonique royal de Liège, en Belgique, en « centre de ressources pour la musique ».

Mettez toutes ces pistes dans une marmite et vous avez les « droits culturels ». Obtenir un plat cohérent est une autre histoire, d'autant que les freins sont multiples. Le ministère de la Culture, biberonné à l'« excellence », n'est pas chaud. C'est encore plus vrai pour les responsables d'établissement, dont beaucoup ne savent même pas ce que signifient les « droits culturels », qui sont peu enclins à partager leur liberté de programmation et craignent la dilution du mot culture dans une sauce sociétale où « tout se vaut ». Certains hurlent même à la démagogie ou au populisme.

### **Sauver des lieux à l'agonie**

Benoît Careil a le mérite de la franchise : « Il y a des dangers mais le mouvement est irréversible et il faut avancer. Notamment lors du renouvellement des responsables culturels. Si un candidat n'a rien à dire sur les droits culturels, s'il ne voit pas les enjeux de parité, de diversité, de partage des responsabilités, de développement durable, nous l'écartons. » Une chose est sûre, la révolution des droits culturels sera locale. D'autant que les villes sont le premier financeur de la culture. Mais nombre de maires résistent aussi. Ils cernent mal les tenants et aboutissants du sujet et redoutent d'affronter les revendications culturelles de communautés diverses. Et puis nombre d'élus, de gauche comme de droite, sont plutôt dans un mouvement inverse, intervenant parfois sans vergogne dans la vie d'un musée ou d'une salle de spectacle.

Un autre signal faible vient des maisons des jeunes et de la culture (MJC). Elles sont à l'avant-garde des droits culturels depuis belle lurette : des lieux autant créatifs qu'éducatifs, dans des disciplines diverses, où les membres se cultivent et participent aux décisions, où la qualité d'un spectacle compte moins que le processus de création et les débats qu'il suscite. Mais ce modèle précieux, parce qu'il dérange nombre d'élus par son côté incontrôlable, est en perte de vitesse. Et puis, avec la pandémie de Covid-19, la priorité partout en France ne sera pas aux droits culturels mais à sauver des lieux à l'agonie. D'autres disent au contraire qu'il faut profiter de la crise pour bouger un système fatigué. Difficile de trancher, mais ce débat politique est stimulant au moment où les acteurs de la culture, pour sauver leur peau, se contentent souvent d'égrener des chiffres sur le poids de la culture dans l'économie.

Le paradoxe des militants des droits culturels est de se dire proche des gens tout en bataillant sur des concepts de haut vol. Pour se faire entendre, ils devraient mieux définir ce qu'ils sont et ne sont pas. S'accorder sur des applications concrètes. Comment s'y prendre pour les mettre en musique. Là, chacun pourra juger.

Sandrine Blanchard, Cabaret sous les balcons,  
in : *Le Monde*, 11 juillet 2020

## Quand le cabaret s'invite sous les balcons des Ehpad

En Saône-et-Loire, la metteuse en scène Léna Bréban a conçu un spectacle tendre et spontané pour aider à vaincre l'isolement des personnes âgées.

Par Sandrine Blanchard (Pierre-de-Bresse – Saône-et-Loire, envoyée spéciale)

Publié le 11 juillet 2020 à 8 h



« Cabaret sous les balcons », de Léna Bréban, dans un Ehpad de Châlons-sur-Saône (Saône-et-Loire), le 26 mai. JULIEN PIFFAUT

Et soudain, la vie s'adoucit. Lundi 6 juillet, à l'établissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes (Ehpad) Charles-Borgeot, dans le village de Pierre-de-Bresse (Saône-et-Loire), les pensionnaires sont de sortie. Oh, pas loin, juste sur le balcon de leur chambre ou dans le jardin au pied de leur maison de retraite. Mais les voir dehors, pour assister à un spectacle imaginé pour eux, éloigne, le temps d'une parenthèse joyeuse, l'isolement qu'ils ont vécu pendant le confinement.

Du rideau rouge monté sur la pelouse surgissent six artistes entonnant un air de Joe Dassin : « *Salut, c'est encore moi ! Salut, comment tu vas ? Le temps m'a paru très long* ». Tour à tour chanteur, danseuse, musicien, comédienne, clown, ils embarquent pendant une petite heure les pensionnaires et les soignants dans un joli tourbillon musical et théâtral.

Ce *Cabaret sous les balcons*, qui s'amuse des gestes barrières tout en les respectant scrupuleusement, est à la fois simple et allègre, tendre et spontané. « *Ce moment permet au public et aux artistes de se sentir mutuellement vivants* », résume Léna Bréban, initiatrice et metteuse en scène du spectacle.

Si le Covid-19 n'avait pas fermé les théâtres, elle aurait dû créer à Paris une adaptation de *Comme il vous plaira*, de Shakespeare : « *Mes projets ont été annulés ou reportés, alors je me suis dit qu'il fallait inverser la manière de travailler, jouer dehors, et faire quelque chose pour ces personnes âgées privées de leurs proches* », détaille Léna Bréban.

Artiste associée de l'Espace des arts, Scène nationale de Châlon-sur-Saône, elle contacte alors le directeur du théâtre, Nicolas Royer. « *En moins de quarante-huit heures nous avons décidé de produire cette création et avons très vite obtenu le soutien de la communauté d'agglomération du Grand Châlon* », se souvient le responsable de l'Espace des arts. « *De la contrainte de ne pas se toucher, les artistes ont fait une force* », constate-t-il.

## Des sourires naissent

Pendant que Léna Bréban constitue son équipe (Cléo Sénia, Antonin Maurel, Adrien Urso, Alexandre Zambeaux, Léa Lopez) et débute les répétitions en visioconférence, le théâtre contacte les Ehpad de Saône-et-Loire. « *Ils étaient ravis du projet, cela les changeait de leur réunion Covid !* » Raconte Nicolas Royer.

La première a lieu le 20 mai, à la résidence pour personnes âgées de Grivry. Puis, les dates ont commencé à s'enchaîner, et le département a commandé vingt-cinq représentations qui s'échelonnent tout au long de l'été.

« *C'est la persévérance des machines à coudre* », aime à dire le directeur de la scène nationale. Une formule qui résume bien la philosophie de « *théâtre citoyen* » qui a guidé Nicolas Royer dès les premiers jours de la crise sanitaire. « *Nous n'avons pas fait appel au chômage partiel. On s'est tout de suite mis à fabriquer des masques avec des tissus qu'on avait, et on a été les premiers à en fournir à la mairie. On voulait être en mouvement, faire, et ne pas tout attendre du ministère*, défend le directeur. *Puis cela a été réjouissant de se remettre aussi vite au travail en produisant cette création.* »

### Nicolas Royer, directeur de l'Espace des arts, Scène nationale de Chalon-sur-Saône :

« *On voulait être en mouvement, faire, et ne pas tout attendre du ministère* »

Ce cabaret burlesque et chanté, qui fait notamment revivre le mélancolique *Petit Bal perdu de Bourvil*, l'érotique *C'est extra* de Léo Ferré, l'entraînant *Chante la vie chante* de Michel Fugain, ravive des souvenirs dans les yeux des spectateurs. Certains corps, dans les chaises roulantes, se balancent doucement et des mains se lèvent pour applaudir les performances dont une version *a cappella* de *Over the Rainbow*. Des sourires naissent quand le clown éternue des confettis ou lorsque Roméo s'adresse à une Juliette dans le public.

« *On tente de faire rêver, de redonner le sourire, on se sent utile* », témoigne Léna Bréban, qui, à la rentrée, répétera une adaptation de *Sans famille* pour la Comédie-Française. « *Ne jamais avoir entendu le mot "culture", si essentiel, pendant le confinement, c'était violent* », ajoute-t-elle. Pour Nathalie Bernadat, directrice de l'Ehpad, « *après trois mois sans intervenant extérieur, ce genre de rendez-vous, qui s'inscrit dans un retour à la normale, est très important pour nos résidents* ».

« *Partout où un tréteau peut être posé, il peut y avoir théâtre* », rappelle Nicolas Royer. Cet été, l'Espace des arts restera ouvert pour des ateliers de création réservés aux jeunes. « *N'ayons pas peur, faisons* », insiste-t-il. Que le public ait 10 ans ou 100 ans.

# Décrets, arrêtés, circulaires

## TEXTES GÉNÉRAUX

### MINISTÈRE DE LA CULTURE

#### Arrêté du 31 décembre 2020 relatif aux missions et à l'organisation de la délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle

NOR : MICB2035058A

La ministre de la culture,

Vu le décret no 87-389 du 15 juin 1987 modifié relatif à l'organisation des services d'administration centrale ;

Vu le décret no 2009-1393 du 11 novembre 2009 modifié relatif aux missions et à l'organisation de l'administration centrale du ministère de la culture et de la communication ;

Vu le décret no 2019-760 du 24 juillet 2019 relatif aux secrétaires généraux des ministères et à la transformation des administrations centrales, notamment son article 2 ;

Vu l'avis du comité technique d'administration centrale du ministère de la culture en date du 11 décembre 2020,

Arrête :

**Art. 1er.** – La délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle comprend :

– la sous-direction de la participation à la vie culturelle ;

– la sous-direction des formations et de la recherche.

**Art. 2.** – La sous-direction de la participation à la vie culturelle est chargée, en lien avec les directions, de définir et mettre en œuvre la politique du ministère visant à garantir l'accès de tous les habitants à l'offre et aux pratiques culturelles dans le respect des droits culturels.

Elle anime et coordonne les politiques favorisant le développement des pratiques artistiques et culturelles des habitants dès le plus jeune âge et tout au long de la vie.

Elle élabore et coordonne la politique du ministère en matière d'éveil et d'éducation artistiques et culturels. Elle veille à garantir la participation des personnes en situation de handicap à la vie culturelle.

Elle conçoit et met en œuvre la politique en faveur des pratiques en amateur.

Elle assure l'animation et le suivi des réseaux des opérateurs dans son champ de compétence.

Elle coordonne les expérimentations, soutient l'innovation en matière d'accès et de participation à la vie culturelle et promeut les nouveaux usages liés au numérique.

Elle anime le dialogue interministériel et coordonne l'action des services déconcentrés dans son champ de compétence.

Elle assure la tutelle des organismes relevant de son périmètre.

**Art. 3.** – La sous-direction des formations et de la recherche élabore et coordonne la mise en œuvre de la stratégie ministérielle en matière d'enseignement supérieur et de recherche.

En lien avec les services du ministère compétents en ce domaine :

– elle pilote l'ensemble des questions liées à la vie étudiante ;

– elle propose et met en œuvre les actions permettant l'évaluation des parcours professionnels des diplômés ainsi que l'amélioration de leur insertion professionnelle dont elle assure l'analyse sur le court, moyen et long terme ;

– elle définit la stratégie relative à la formation professionnelle et continue, notamment par la valorisation des acquis de l'expérience ;

– elle assure le pilotage et le secrétariat du Conseil national de l'enseignement supérieur et de la recherche artistiques et culturels ;

– elle définit la stratégie pluriannuelle financière et immobilière des établissements d'enseignement supérieur et coordonne sa mise en œuvre ;

– elle participe à l'analyse des modèles économiques des établissements chargés de l'enseignement supérieur dans le champ culturel.

Elle assure la liaison avec le ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche dans ses domaines de compétence. A ce titre, elle définit et porte les positions ministérielles en lien avec les directions concernées.

1<sup>er</sup> janvier 2021 JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Texte 27 sur 136

Elle exerce la tutelle sur les opérateurs relevant de son périmètre. Elle participe à la tutelle des établissements d'enseignement supérieur.

Elle coordonne la stratégie ministérielle de recherche. A ce titre, elle assure le suivi des programmes de recherche et d'innovation au niveau national et européen auxquels le ministère participe. Elle encourage la participation des citoyens aux travaux de recherche.

Elle conduit la politique du ministère en matière de développement et de valorisation de la culture scientifique et technique.

Elle participe, notamment par son activité éditoriale, à la valorisation et à la diffusion de la recherche.

Elle anime le réseau des organismes du ministère intervenant en matière de recherche.

Elle promeut une politique de développement et d'accompagnement des programmes de recherche et d'innovation. A ce titre, elle encourage la participation citoyenne aux travaux de recherche.

Elle met en œuvre, dans son champ de compétence, la stratégie du ministère en matière de responsabilité sociétale des organisations.

**Art. 4.** – Le délégué général à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait le 31 décembre 2020.

ROSELYNE BACHELOT-NARQUIN