Culture & Recherche
106-107
décembre 2005
numéro spécial
http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr.htm

Démocratisation culturelle, diversité culturelle, cohésion sociale 8/58

Éditorial de **Renaud Donnedieu de Vabres**
Ministre de la culture et de la communication

Photo Hors Cadre - F.Ferrandi

Séance de cinéma en plein air dans le quartier du Beaumarais à Calais dans le cadre de Cinéville 2005.

Adoptée le 20 octobre 2005 par l'Unesco, la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles constitue une avancée historique : elle consacre comme un principe de droit international la reconnaissance de cette diversité. Elle reconnaît le caractère spécifique des biens et services culturels et légitime les politiques culturelles publiques qui œuvrent à préserver et promouvoir les expressions culturelles.

S'appuyant sur un historique des politiques de démocratisation culturelle menées en France et sur les travaux de recherche du programme interministériel « Cultures, villes et dynamiques sociales », le dossier de ce numéro de *Culture et recherche* propose une analyse des enjeux actuels et contribue ainsi au débat.

Concilier le pluralisme des expressions culturelles et les valeurs communes qui fondent l'appartenance à une communauté nationale, tel est le défi auquel sont confrontées aujourd'hui les politiques culturelles publiques.

Voir le sommaire du dossier p. 8.

Actualité 2/6

>> 3e conférence internationale sur la spectrométrie Raman appliquée à l'art et à l'archéologie
>> Colisciences : un grand site hypertextuel de culture scientifique
Georges Vignaux

>> L'espace interactif 3D temps réel de l'exposition « Hip-Hop, art de rue, art de scène »
Héloïca Maugars, Jean-Pierre Dalbéra

À lire 59/60

Archéologie > Archives > Arts > Conservation-restauration > Ethnologie > Histoire des politiques culturelles > Musées > Musique > Numérique > Patrimoine > Socioéconomie de la culture

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Mission de la recherche et de la technologie

3e conférence internationale sur la spectrométrie Raman appliquée à l'art et à l'archéologie

Organisé par le Centre de recherche et de restauration des musées de France (UMR 171 ministère de la culture – CNRS) et le laboratoire de dynamique, interactions et réactivité (UMR 7075 univ. P.-et-M.-Curie – CNRS), avec le soutien du ministère de la culture et de la communication, du CNRS, de l'université P.-et-M.-Curie et du réseau européen Eu-Artech, ce congrès s'est tenu sur le campus de Jussieu du 31 août au 3 septembre 2005. Suivant les précédentes réunions de Londres (2001) et Gand (2003), il a rassemblé des participants originaires de plus de 20 pays, venus d'instituts de conservation, de bibliothèques ou, pour la majorité, de laboratoires universitaires ou attachés à des musées. On peut noter une participation importante des jeunes chercheurs.

De nombreuses présentations ont traité de l'identification de pigments : œuvres peintes sur différents supports, manuscrits, peintures murales, céramiques mais aussi pigments peu ou mal connus dont on souhaite préciser la nature. Différents thèmes ont été abordés : colorants (analyse qualitative ou quantitative), gemmes (jades, grenats, corail), céramiques, étude des mécanismes de corrosion (métaux, verres) et d'altération (pigments), etc.

Cl. T. Seropian/CNRS

L'accent a été mis sur l'apport de nouvelles mises en œuvre Raman avec lasers UV ou colloïdes (SERS). Une meilleure exploitation des spectres est en effet possible grâce au développement de nouveaux logiciels.

Dans le domaine technologique, deux axes semblent très prometteurs : le développement d'appareils portables équipés de fibres optiques pour des mesures sur site totalement non destructives et le couplage de la spectrométrie Raman avec des techniques complémentaires, IR, LIBS, XRF, SEM/EDX. Ces deux axes ont par ailleurs fait l'objet de présentations par les constructeurs associés à cette conférence et auxquels une session était réservée. Les exposants ont mis des spectromètres à la disposition des participants qui avaient la possibilité d'apporter leurs propres échantillons.

La variété et la qualité des communications présentées au cours de ces trois jours ont mis en évidence l'apport sans cesse grandissant de cette technique (cf. *Culture et recherche* n° 104, p. 8) pour la connaissance du patrimoine culturel.

Un numéro spécial du *Journal of Raman Spectroscopy*, à paraître en août 2006, rassemblera les articles correspondant à une vingtaine de communications.

http://www.ladir.cnrs.fr/ArtRaman2005/

Claude Coupry
Laboratoire de dynamique, interactions et réactivité (CNRS)

Le catalogue des recherches sur la conservation des biens culturels

Appréhender le patrimoine à partir de l'étude des matériaux et de leur environnement suppose une démarche interdisciplinaire entre les sciences humaines et les sciences dites « dures » (physiques, chimiques, de la vie, etc.) sur lesquelles s'appuie la science de la conservation.

Depuis plusieurs années, les recherches dans le domaine des matériaux du patrimoine culturel et de leur environnement (soutenues grâce aux crédits du budget civil de recherche et développement) ont suscité une synergie entre les différents acteurs de la conservation et de la recherche. Celle-ci a été renforcée par la création d'unités mixtes de recherche et par le lancement de programmes communs de recherche. En 2003, afin de poursuivre cette dynamique, le ministère de la culture (mission de la recherche et de la technologie) a mis en place un programme national de recherche sur la connaissance et la conservation des matériaux du patrimoine culturel avec un appel à projets annuel.

Le catalogue des recherches sur la conservation des biens culturels recense les travaux conduits depuis 1996. Une recherche par des critères techniques ou administratifs permet d'accéder à un descriptif détaillé des rapports de recherche.

http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr rubrique « bases de données »

© LRMH

Éprouvettes de pierre de Migné (Vienne) pour divers tests pétrophysiques (recherche pour l'optimisation de l'évaluation des produits consolidants).

Appel à projets de recherche 2006

Dans le cadre du programme national de recherche sur la connaissance et la conservation des matériaux du patrimoine culturel, le ministère de la culture et de la communication lance un nouvel appel à projets de recherche.

Le texte de l'appel et le formulaire de réponse sont disponibles sur le site :
http://www.culture.fr/culture/conservation/fr rubrique « Comité scientifique »

Date limite de réponse : 10 mars 2006

Colisciences : un grand site hypertextuel de culture scientifique

http://www.colisciences.net

En 1999, devant le constat d'une quasi-absence de ressources en ligne offrant des corpus francophones traitant de sciences, avait été conçu un projet visant à proposer un « COrpus de LIttérature Scientifique de langue française » (COLIS) – en l'occurrence, la biologie. Un site prototype fut élaboré au sein de l'équipe « Hypertextes et textualité électronique »[1], consacré à l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (IEME)* de Claude Bernard. Cette étape permit de dresser un inventaire des difficultés éditoriales et informatiques dans un tel projet et de redévelopper nos conceptions de l'hypertextualité.

Des logiciels et des interfaces furent évalués, ce qui nous autorisa à décider de choix technologiques précis, qui fondent aujourd'hui le programme Colisciences. Celui-ci répond à trois objectifs généraux :

– l'édition en ligne de collections d'auteurs biologistes et naturalistes du XIXe siècle, en langue française (valorisation d'un patrimoine historique exceptionnel dans l'histoire des sciences et de la pensée) ;

– la constitution de ce corpus comme base de réflexion sur la nature de l'hypertextualité : processus, liens, lectures, navigations ;

– la contribution, ce faisant, aux travaux sur l'histoire des idées sur le vivant.

Concrètement, ont été mises en ligne et en accès libre, depuis juin 2002, près de 6 000 pages empruntées à des éditions originales des textes de Claude Bernard, Étienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, Armand de Quatrefages, etc.[2].

Colisciences : un outil pour une « histoire des idées »

Les textes constitutifs du site sont dotés d'aides à la lecture (environ 10 000 pages) : glossaire des termes scientifiques et techniques, dictionnaire des savants cités, et paratextes (bibliographies, biographies, commentaires, etc.). La dimension « histoire des idées », ou « histoire intellectuelle », prend son sens grâce à l'articulation des textes et des *notions*, en vue de rendre compte des rapports qu'entretiennent les aspects *scientifiques* et les aspects *philosophiques*, c'est-à-dire l'intrication des grands *thèmes* sur la nature et des principales *notions* en jeu ou en construction dans les textes[3].

Le corpus est donc entièrement interrelié via les *notions clés*. Ce ne sont pas seulement des textes « bruts » qui sont rendus disponibles, mais des *parcours d'exploration et de lecture*, proposés au travers de *dispositifs de navigation*.

L'observation et l'analyse des stratégies de lecture se révèlent alors essentielles pour affiner les processus de construction hypertextuelle. Le programme Colisciences a aussi pour ambition d'ajuster la construction hypertextuelle à différents modèles de lectorats et de navigations selon les publics et les objectifs.

L'hypertexte : parcours de lecture et acquisitions

Le formidable succès du Web a consacré la notion d'hypertexte, mais en la réduisant, dans l'esprit de nombre d'utilisateurs, à une simple technologie d'accès à des informations ou des documents. En effet, si l'hypertexte peut se définir comme un dispositif informatisé permettant l'interconnexion de documents de divers types, non sur la base d'un modèle hiérarchique ou relationnel, mais par des mécanismes associatifs sous contrôle de l'utilisateur (la navigation), ce n'est pas ainsi qu'il est en général véritablement compris[4].

Ainsi, quand on demande à des utilisateurs occasionnels d'Internet d'expliquer cette notion, ils en donnent rarement une définition cohérente. Le plus souvent, ils se placent mentalement dans une situation habituelle mais fictive et disent ce qu'ils font. En gros, « je clique et j'accède à un nouveau document ». La vision dominante n'est pas tant celle d'un dispositif que d'une action locale, ponctuelle[5]. Dans ce contexte, on peut rechercher des informations, on est loin d'avoir l'idée que l'hypertexte puisse aider à en développer de nouvelles.

Si on s'accorde alors sur l'idée que l'hypertexte ne se limite pas à faciliter l'accès à des ressources, il faut essayer d'aller plus loin. *Il faut penser en termes d'aide à la compréhension et à l'analyse autant qu'en termes d'aide à la navigation*.

L'architecture du sens

Dans le cadre de Colisciences, il s'agit ainsi, grâce à l'articulation des textes-sources et des *notions*, de tenter de rendre compte des rapports argumentatifs qu'entretiennent *forcément*, dans tout texte de littérature scientifique, les aspects *scientifiques* et les aspects *philosophiques*, c'est-à-dire, en peu de mots, l'intrication des idées sur le monde, la nature, la pensée, etc. Tout texte « pose » des idées, construit des développements, argumente, c'est-à-dire travaille les sens des *notions* qu'il invoque ou construit.

L'émergence des concepts est toujours l'objet de variations sémantiques traduisant des glissements du sens et s'inscrivant dans des champs de controverses. Ainsi en va-t-il, par exemple, de l'*Introduction à la médecine expérimentale* (IEME) de Claude Bernard, ouvrage porteur d'une conception matérialiste de la vie dans un contexte historique où le vitalisme explique encore souvent les phénomènes vitaux.

© CNRS Médiatec

Projet d'écran d'accueil pour le site de la Bibliothèque numérique Claude Bernard.

Expériences de navigation au sein du site Colisciences

Une des problématiques est celle de la lecture et de la navigation dans une double perspective :

– les modalités de la lecture vont-elles changer avec le support électronique ?

– réciproquement, comment spécifier ces nouvelles conditions de l'offre de lecture pour l'apprentissage ? Comment se construit le sens dans un hypertexte électronique ?

Durant trois mois (octobre-décembre 2004), des expériences de « découverte » du site Colisciences ont été menées à la médiathèque d'histoire des sciences de la Cité des sciences et de l'industrie. Une quinzaine de participants, qui visitaient librement le site, furent testés[6].

Deux types de stratégies générales ont été observés :

• À la recherche d'éléments familiers : le sujet, avant une exploration plus approfondie du site, cherche à y retrouver des éléments (auteurs, notions…) qu'il connaît déjà. Il cherche alors où se trouve le moteur de recherche ou une rubrique qui lui permettra de reconnaître des connaissances anciennement acquises, mais peut-être ici traitées d'une nouvelle façon.

• À la recherche d'un début de chemin : dans ce second cas le sujet découvre le site ; il parcourt les onglets un à un. Il cherche une structure pour entrer. Il faut qu'on lui propose, qu'on lui initie des chemins. Le site ainsi facilite l'accès à une multiplicité de points de vue. Il est un accélérateur de recherches. Le recoupement de certaines notions propres à certains textes (dans une relation) ou l'intersection de plusieurs domaines de sens (présence de termes dans la définition d'autres termes), fournit des pistes de recherche, des points de départ.

Propositions d'interprétation

Les parcours de navigation élaborés par les utilisateurs peuvent dépendre :

– de l'habitude de la lecture sur papier imprimé et du type d'indexation qui y correspond ; d'autres habitudes peuvent aussi être dues à la prédominance des standards du net ; pour les moteurs de recherche, le modèle de Google prédomine ;

– des difficultés cognitives dues à la nature humaine (ou à l'apprentissage) ;

– de l'ergonomie du site.

D'où cette typologie des parcours de lecture observés :

– lecture linéaire,

– recherches de spécialistes,

– parcours erratiques ou correspondant à des stratégies de découverte pure.

Toutes ces observations et analyses, jointes à l'expérience acquise, nous permettent aujourd'hui d'anticiper la construction d'un second site de culture scientifique, cette fois entièrement dédié à l'œuvre de Claude Bernard.

Le projet de bibliothèque hypertextuelle Claude-Bernard

Ce nouveau projet répond aux objectifs suivants :

– réaliser sur Internet et en accès libre un site exceptionnel rassemblant toute l'œuvre imprimée de Claude Bernard (ouvrages déjà sur le site de Colisciences et ouvrages originaux disponibles à la bibliothèque universitaire de Lyon 1) ;

– mettre en ligne tous ces textes en contrôlant leur forme éditoriale ;

– construire un appareil critique sur ces textes et y adjoindre les paratextes (biographie, bibliographie, étude des notions du corpus, commentaires historiques, glossaire des termes techniques, dictionnaire des savants cités) nécessaires à des appropriations et à des exploitations multiples de la part de lectorats divers ;

– architecturer ce site sous forme hypertextuelle (travail sur les couches et les liens inspiré de l'hypertexte Colisciences) pour offrir aux utilisateurs la possibilité de construire et gérer leurs propres collectes, exploitations et développements.

Pourquoi Claude Bernard ?

Réaliser comme nous l'avons fait avec Colisciences un corpus des biologistes de langue française du XIXe siècle pose immédiatement la question de la pertinence du choix des auteurs sélectionnés. Pour la même période, mais dans le monde anglo-saxon, nous aurions évidemment choisi Charles Darwin, à cause du « continent de savoirs » qu'il inaugure, organise et développe.

En France, six figures « emblématiques » s'imposent au cours de ce siècle, durant lequel la biologie prend son essor : Jean-Baptiste Lamarck, Georges Cuvier, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy

Saint-Hilaire, Louis Pasteur et Claude Bernard. Les grandes oppositions théoriques et métaphysiques sur la nature du vivant (matérialisme, vitalisme, déterminisme, hasard, liberté, nécessité, finalisme, etc.) – les doctrines du vivant – à la fois classiques et novatrices, alimentent les réflexions de ces chercheurs et des nombreux commentateurs. Ainsi, Claude Bernard n'est pas seulement le disciple dépassant son maître Magendie dans l'art de la « dissection » physiologique. Il fait des hypothèses et des expériences potentiellement corroborantes ; il élabore une méthode, c'est-à-dire des procédures de conceptualisation de ses objets d'étude. Les sciences de la vie ne travaillaient pas encore selon ces critères, contrairement à certaines parties de la physique (Galilée, Torricelli). On peut dire ici que pour Claude Bernard, les idées priment sur le fait mais que le fait permet aux idées d'acquérir une consistance. Ainsi, à des titres divers, des savants comme lui font œuvre de scientifiques tout en « philosophant » sur leurs objets d'investigation, sur les formes de l'enquête scientifique.

Reconnaissons encore que non seulement ces écrits valent pour leur importance historique et pour la portée de ce qui s'y condense en terme de pensée et de concepts, mais qu'ils sont aussi – c'est un aspect peu souligné – exemplaires de ce qu'une langue – le français – peut faire quand il s'agit de décrire et analyser la profusion des formes et des manifestations du vivant. Le français des savants du XIXe siècle sait, le plus souvent, se faire précis sans aridité, inventif sans être évasif, adéquatement indécis (travail de l'hypothèse) sans être hésitant, etc. C'est aussi cet usage de la langue qu'un tel corpus peut exhiber. Les Balzac et les Zola, entre autres, lecteurs des savants de leur époque, ne s'y trompaient pas quand ils se penchaient sur ces œuvres. C'est pourquoi nous souhaitons mettre en avant l'idée d'un *patrimoine culturel* : la terminologie des sciences naturelles est extrêmement profuse et spécialisée ; de surcroît, elle est fluctuante et dépendante des « traditions » de recherche, des méthodes ou des domaines.

Disposer de corpus denses et variés (chronologiquement et thématiquement) offre la possibilité de comparer les usages terminologiques et intellectuels. Si les anglophones ont une « Intégrale Darwin » (aussi bien papier qu'électronique), il serait dommage qu'aucun des grands savants biologistes du XIXe siècle français ne bénéficie d'une telle postérité éditoriale. Par surcroît, il ne s'agirait pas seulement d'une édition électronique mais d'un *hypertexte*, c'est-à-dire un objet textuel sans équivalent car combinant les avantages d'ores et déjà reconnus d'un « corpus électronique » (informatisation des fonctions classiques de la forme livresque) et le profit inhérent à l'hypertexte, en tant qu'il peut donner lieu à de nouvelles offres de lecture et d'appréhension des textes.

Georges Vignaux
Directeur de recherche au CNRS
Programme Colisciences,
Équipe « Hypertextes et textualité électronique »,
Maison des sciences de l'Homme Paris Nord

Références sur les fondateurs de l'hypertexte

• Bush et le Memex
Brève présentation de Vannevar Bush : http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0034.html
As we may think : http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm
ou http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush/

• Douglas Engelbart
Brève présentation : http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0035.html
Augmenting Human Intellect : A Conceptual Framework
(http://www.histech.rwthaachen.de/www/quellen/engelbart/ahi62index.html)

•Ted Nelson et l'hypertexte
Brève présentation : http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0155.html
Projet Xanadu : http://xanadu.com/

Autres références
Balpe J.-P., Lelu A., Papy F., Saleh *Techniques avancées pour l'hypertexte*. Paris : Hermès, 1996.
Bruillard E. *Les machines à enseigner.* Paris : Hermès, 1997.
Chartier R. « Révolutions et modèles de lecture, xve-xxe siècles ». *Le Français aujourd'hui*, déc. 1995, n° 112, p. 6-15.
Piotrowski D., Silberstein M. « Le prototype HyperCB : Principes, architecture et fonctionnalités d'un hypertexte », *in :* Ghitalla, F. dir. « La navigation ». *Les cahiers du numérique*, vol. 3, n° 3, 2002, Paris : Hermès [n° spécial].
Piotrowski D. *L'hypertextualité ou la pratique formelle du sens*. Paris : Honoré Champion, 2004.
Vignaux G. « L'hypothèse du livre électronique », *Les cahiers de médiologie*, n° 10, 2000.
Vignaux G. *Penser et organiser. Le démon du classement*. Paris : Seuil-philo, 1999.
Vignaux G. *Du signe au virtuel : les nouveaux chemins de nos intelligences*. Paris : Seuil, 2003.

1. G. Vignaux, D. Piotrowski, A. Attali, M. Silberstein.

2. Ce site, architecturé par Marc Augier (université de Nice-Sophia Antipolis), est unique en son genre, à l'exception notable du site « Lamarck » construit par l'historien des sciences Pietro Corsi et son équipe, mais dont la vocation, différente, s'inscrit dans le champ de l'histoire des sciences et de l'édition critique (www.lamarck.net).

3. S. Moscovici, G. Vignaux, « Le concept de thêmata », *in :* C. Guimelli éd., *Pratiques et transformations des représentations sociales.* Paris : Delachaux et Niestlé, 1994.

4. J.-L. Lebrave « Hypertextes, Mémoires, Écritures ». *Genesis*, n° 5, 1994.

5. S. Normand, E. Bruillard, « Que révèlent les discours de futurs enseignants sur leur compréhension du fonctionnement des applications informatiques ». Point de vue, *Sciences et techniques éducatives,* vol. 8, n° 3-4, 2001, Hermès Science, p. 435-445.

6. Ces expérimentations ont été conduites par Julie Solviche, sous la direction de Georges Vignaux et avec les collaborations de Marc Silberstein et Patrick Jardin dans le cadre de la médiathèque de la Cité des sciences et de l'industrie.

L'espace interactif 3D temps réel de l'exposition « Hip-Hop, art de rue, art de scène »

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
Marseille, juin-octobre 2005

Né dans les années 1970, au sein des ghettos américains, le hip-hop constitue un mouvement social et culturel, aux composantes artistiques multiples. Ses formes d'expression vont de la danse aux graffs, en passant par la musique et la poésie.

En France, le hip-hop a pris son essor, dans les années 1980, en investissant d'abord la rue comme espace d'apprentissage et de création et en s'imposant comme une nouvelle culture urbaine.

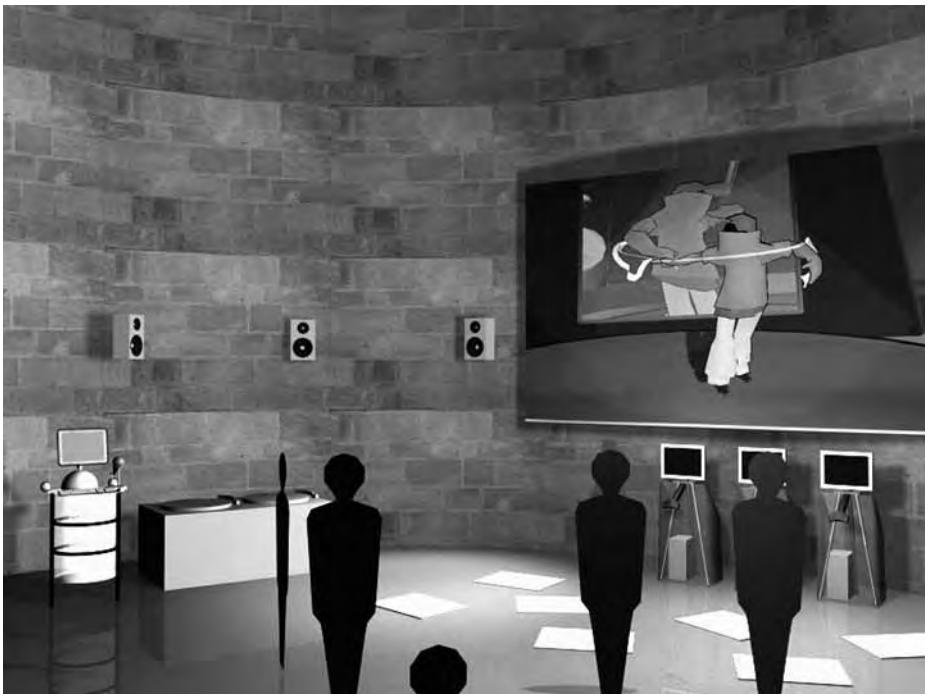
Progressivement, il est aussi devenu un « art de scène », grâce aux discothèques, aux films, aux émissions de radio et de télévision, aux spectacles qui ont assuré sa diffusion.

La place occupée par le hip-hop dans l'art populaire d'aujourd'hui a conduit le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MCEM) à s'y intéresser en soutenant les travaux de recherche menés par Claire Calogirou, sociologue et chercheuse CNRS au Centre d'ethnologie française, et à acquérir des objets emblématiques de ce mouvement.

Ce n'est donc pas un hasard si l'exposition « hip-hop, art de rue, art de scène », fait partie des premières manifestations de préfiguration du MCEM qui ouvrira ses portes en 2010 à Marseille.

Présentée du 17 juin au 3 octobre 2005, cette exposition a relu l'histoire du hip-hop à travers des textes, des films, des objets, des affiches, des disques, des vêtements et un espace multimédia interactif qui occupait le quart de la surface de l'exposition.

Produite avec le soutien de la mission de la recherche et de la technologie et du DICREAM[1], l'installation multimédia a permis à chaque visiteur intéressé de composer sa propre musique, en combinant des phrases musicales proposées par un DJ professionnel et en les mixant sur des platines avec sa propre voix préalablement enregistrée.



http://hiphoponline.fr

Des tapis tactiles posés au sol offraient d'autres possibilités de mixage sonore, déclenché par les mouvements des pieds des visiteurs. Ces capteurs permettaient également d'agir sur l'ambiance lumineuse de l'espace, en modulant l'intensité d'un jeu de projecteurs.

C'est dans cet environnement, sonore et festif, que s'est déroulé le concours de danse hip-hop entre trois danseurs virtuels 3D, évoluant en temps réel. Sur trois bornes informatiques dotées chacune d'une manette de jeu vidéo, les visiteurs ont pu choisir leur danseur virtuel, le nommer, le personnaliser et lui faire enchaîner des figures de danse des plus simples aux plus acrobatiques.

Comme dans un concours, les danseurs se sont succédé sur la piste sous les regards des autres participants et ont fait l'objet de jugements sur la qualité de leur prestation artistique.

La programmation de la partie interactive du dispositif multimédia a fait appel aux logiciels Virtools pour le module de danse 3D temps réel et MaxMSP pour le module sonore.

Les images et les sons produits dans ce contexte ont été transmis chaque soir par le réseau informatique local au serveur sur lequel se trouve le site web de l'exposition (http://hiphoponline.fr).

Muni de son identifiant, chaque visiteur pouvait y récupérer sa composition musicale sous la forme d'un fichier au format mp3 et revoir les images de la performance chorégraphique de son danseur.

Inspiré par le système « Visite plus » mis au point par les informaticiens de la Cité des sciences et de l'industrie, ce processus a inauguré au MCEM une nouvelle génération de sites web, personnalisés, en liaison avec les expositions.

L'ensemble du dispositif informatique répond à des standards techniques de langage de développement pour un échange de données entre les interfaces, ce qui permet au final une utilisation multiplateforme des divers modules.

Faisant intervenir une dizaine de jeunes artistes et développeurs informatiques, et bénéficiant d'une collaboration avec le laboratoire LEDEN[2], l'installation a illustré, au sein de l'exposition, la volonté du MCEM d'expérimenter de nouvelles formes muséographiques dans un esprit d'ouverture et d'échange avec le public, autour de pratiques artistiques et sociales d'aujourd'hui.

Héloïca Maugars
chef de projet
Jean-Pierre Dalbéra
conseiller scientifique
Musée des civilisations de l'Europe
et de la Méditerranée

1. Le dispositif pour la création artistique multimédia (DICREAM) est géré par le CNC.

2. Le laboratoire d'évaluation et de développement pour l'édition numérique (LEDEN) appartient à la Maison des sciences de l'Homme de Paris-Nord.

L'action culturelle dans les villes nouvelles

Les actes de la journée d'étude « L'action culturelle dans les villes nouvelles », organisée le 3 juin 2004 par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, en collaboration avec le Programme interministériel d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises et le Comité d'histoire du ministère de la culture, viennent de paraître, sous la direction de Loïc Vadelorge.

L'action culturelle dans les villes nouvelles a connu plusieurs moments forts. À l'heure où les villes nouvelles rejoignent le droit commun de l'intercommunalité, il est apparu fécond de reconstituer cette histoire à travers archives et témoignages d'acteurs et de répondre à certaines interrogations :

• Qu'est-il advenu des actions expérimentales initiales ?

• Dans quelle mesure et dans quels domaines le développement de la vie culturelle doit-il relever de l'initiative communale ou de la solidarité intercommunale ?

• Quelles nouvelles configurations d'acteurs et quels partenariats se dessinent aujourd'hui dans les jeunes communautés d'agglomération ?

Le présent ouvrage tente de répondre à ces questions qui intéressent les élus locaux, les animateurs et professionnels du secteur culturel et associatif ainsi que les chercheurs.

L'action culturelle dans les villes nouvelles

Loïc Vadelorge dir. Coll. du Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Travaux et documents n° 20. Paris : La Documentation française, 2005. 302 p., 21 €.

Sommaire et introduction de Loïc Vadelorge disponibles sur :

http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/action-culturelle/action-culturelle.htm

Les créoles à base française

Le n° 5 de *Langues et Cité*, bulletin de l'Observatoire des pratiques linguistiques de la DGLFLF, est consacré aux créoles à base lexicale française, qui ont plus de 10 millions de locuteurs natifs dont 1,6 million dans les départements français d'outre-mer (Martinique, Guadeloupe, Guyane, La Réunion.)

Les créoles sont des langues jeunes issues de la colonisation européenne, surtout anglaise, française, portugaise et néerlandaise, du XV^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle. Ils sont parlés dans le monde entier, généralement dans des îles ou des régions isolées. Ils se caractérisent par le fait que leur vocabulaire est massivement emprunté à une autre langue (le plus souvent européenne : français, anglais, néerlandais, espagnol, portugais...) mais que, en revanche, ils se sont dotés de structures morphologiques et syntaxiques propres.

***Langues et cité* n° 5, octobre 2005, 16 p.**
Disponible en version pdf sur le site du ministère de la culture, délégation générale à la langue française et aux langues de France :
http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/
rubrique « études et recherches »
Version papier disponible sur demande à :
jean.sibille@culture.gouv.fr

Au sommaire : Qu'est-ce qu'un créole ? – La recherche en créolistique – Les créoles dans les départements français d'outre-mer – Guadeloupe et Martinique. Un survol linguistique – Les créoles antillais en métropole – La famille et les autres lieux de transmission/élaboration de pratiques, de normes et d'attitudes langagières à la Réunion – Écrire le créole réunionnais, les indispensables compromis – Haïti : un pays, quatre langues – Créoles et français : coexistence pacifique ou pédagogie convergente ? – Genèse et enjeux du CAPES de créole.

Démocratisation culturelle,

Dossier coordonné par
Claude Rouot et **Pierre Mayol**

SOMMAIRE

À propos de la convention

10 « Diversité culturelle ». Historique et négociation à l'Unesco *Dominique Piot-Morin*

12 Universalité de la culture et droit des individus, des groupes et des sociétés *Claude Rouot*

14 La diversité culturelle à l'ordre du jour *Pierre Mayol*

Histoire des politiques de démocratisation culturelle au ministère de la culture et de la communication

16 La connaissance des publics et la question de la démocratisation *Olivier Donnat*

18 « Culture au pluriel » *Ariane Salmet*
La commission nationale Culture-Handicap
La Cité nationale de l'histoire de l'immigration

22 D'une culture à l'autre *Olivier Gagnier*

24 La diversité au sein des politiques du ministère de la culture : rappel historique *Claude Rouot*
Diversité culturelle, diversité des langues

28 Une politique de la diversité culturelle en région : l'exemple de Rhône-Alpes
Débat avec Benoît Guillemont

30 Les nouveaux territoires de l'art *Jean-Louis Sautreau*

La culture dans ses espaces et sa diversité

32 Cultures, villes et dynamiques sociales *Claude Rouot*

32 La pratique artistique comme levier d'universalité ? Petites déconstructions d'une « sécularisation » *Virginie Milliot*

36 « Spectacteur » urbain d'une culture « hors les murs » *Jean-François Augoyard*

40 Liberté des graphs sur les murs de la ville *Christian Guinchard*

44 Économie culturelle et sociale des friches artistiques comme enjeux des politiques urbaines locales *Fabrice Raffin*

48 Foyers et frontières. Dans la diversité culturelle. *Ahmed Boubeker*

Enjeux en perspective

50 Industries et diversités culturelles : vers l'hospitalité *Philippe Chantepie et Joëlle Farchy*

54 Les politiques publiques en faveur de la diversité culturelle à l'épreuve des territoires *Pierre Oudart*

57 Éducation artistique et culturelle, une priorité politique *Jean-François Chaintreau*

Renaud Donnedieu de Vabres
Ministre de la culture et de la communication

Faire vivre la diversité culturelle, tel est aujourd'hui le défi que doivent relever les politiques culturelles. C'est une question identitaire pour les personnes comme pour les civilisations : comment être soi parmi d'autres ? Mais surtout : comment être soi dans le respect des autres ? L'année 2005 a mis plus que jamais en lumière l'importance majeure de ce thème, tant à l'échelon international que dans nos politiques internes.

Le 20 octobre dernier en effet, la conférence générale de l'Unesco consacrait la reconnaissance de la diversité des expressions culturelles comme un principe de droit international. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, la quasi-totalité des États qui la composent affirme que non seulement la diversité des cultures est un principe fondamental, mais qu'en outre il doit avoir des conséquences juridiques dans les relations entre les États.
L'affirmation de la nature particulière des biens et services culturels donne une légitimité nouvelle aux politiques culturelles, dont l'objectif essentiel vise à préserver la diversité des expressions des cultures à l'égard de toute forme d'uniformisation et de standardisation, tout en favorisant le dialogue et la rencontre entre ces cultures.
Cette convention adoptée par l'Unesco, à laquelle la France a beaucoup contribué, après l'impulsion donnée par le discours du Président de la République prononcé au sommet mondial du développement durable le 3 septembre 2002, doit être ratifiée au plus vite pour acquérir sa force juridique. Ses points d'application sont multiformes : conçue prioritairement pour défendre l'exception culturelle en faveur des industries culturelles et audiovisuelles et pour préserver les politiques de soutien à ces industries dans les négociations commerciales internationales, la convention concerne aussi la dimension culturelle du développement dans les pays les plus pauvres, et consacre le droit de chacun à préserver son identité culturelle propre.

La crise que nous avons connue fin 2005 dans les banlieues a montré combien cette exigence de diversité culturelle doit aussi permettre à notre politique culturelle d'apporter toute sa part à la cohésion sociale. Si beaucoup de facteurs, notamment économiques, et, bien sûr le chômage des jeunes en premier lieu, mais aussi l'urbanisme et les conditions de logement, peuvent contribuer à expliquer les racines de ce malaise des banlieues, la crise pose aussi la question de l'identité culturelle. Le ministère

diversité culturelle, cohésion sociale

de la culture et de la communication se donne comme objectif de promouvoir des pratiques culturelles qui fassent progresser la tolérance, le dialogue dans le respect des différences, seule façon de lutter contre toutes les formes d'exclusion et de ségrégation, et de susciter le désir de vivre et de créer ensemble.

Cette diversité culturelle ne pourra se réaliser qu'avec tous nos concitoyens, qui ont parfois le sentiment que leur identité n'est pas suffisamment prise en compte et se heurtent à une absence de perspective. La reconnaissance de l'identité de chacun est fondamentale : pour dialoguer, pour avancer, il faut être fier de son identité. Dans cet esprit, l'action du ministère doit permettre de faire vivre le dialogue entre toutes les composantes de notre société. Une société qui souffre de trop peu de culture, et c'est pour moi sans doute la plus grande leçon que nous devons tirer de la crise des banlieues. Le ministère de la culture et de la communication y travaille activement, en synergie avec le ministère de l'éducation nationale et le ministère de l'emploi, de la cohésion sociale et du logement et prévoit, dès cette année, dans plusieurs départements, des expériences pilotes.

L'accès à l'art et la culture, la pratique artistique et culturelle, sont des facteurs d'épanouissement personnel, d'ouverture sur le monde et la société. Le développement des actions culturelles en faveur des quartiers en difficulté s'inscrit, par conséquent, dans l'action que nous devons mener tous ensemble en faveur de l'égalité des chances. C'est pourquoi, avec Jean-Louis Borloo, je veux mobiliser, en particulier pour les jeunes, les compétences artistiques et culturelles au cœur des territoires prioritaires de la politique de la ville.

Je prépare, dans les six départements où viennent d'être désignés des préfets délégués à l'égalité des chances, une action forte pour l'intégration républicaine par des initiatives culturelles. J'envisage de proposer que 20 % de l'enveloppe affectée aux préfets délégués, au titre des crédits de la politique de la ville, soient réservés à ces projets culturels, pour un total de 4 millions d'euros pour 2006.

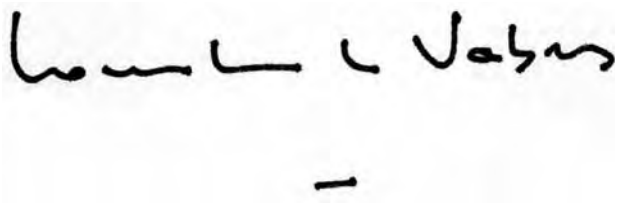
L'école est le premier creuset de la démocratisation culturelle, du respect des différences, et de la cohésion sociale. Apprendre à vivre ensemble, découvrir les expressions artistiques dans leur diversité, s'ouvrir au monde et à l'autre, tels sont les enjeux de l'éducation aujourd'hui. Vivre la diversité culturelle ne peut se concevoir sans un développement de l'éducation artistique et culturelle : le ministère de la culture et de la communication et le ministère de l'éducation nationale ont demandé à l'ensemble des établissements scolaires de s'associer avec une équipe artistique, une structure ou un établissement culturel, pour assurer une ouverture des élèves au monde des arts et de la culture.

La reconnaissance des composantes de notre société appelait enfin la création d'une nouvelle institution, qui leur soit spécialement dédiée. L'ouverture d'une Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2007 à Paris, au Palais de la Porte Dorée, destinée à rendre visible et accessible à l'ensemble de la population française la richesse des apports des vagues d'immigration successives à la culture nationale, témoignera de cette approche renouvelée.

La culture n'est pas une mission périphérique de l'État. C'est une mission centrale, essentielle, première, fondatrice assurément, refondatrice sans doute.

L'objectif de ce numéro exceptionnel de *Culture et recherche* est de prendre part au débat sur la prise en compte de la diversité culturelle dans les politiques culturelles en faveur de la cohésion sociale, de l'éducation artistique et culturelle et du développement de l'économie culturelle. Il propose un historique des politiques de démocratisation culturelle menées en France, en s'appuyant sur des recherches issues du programme interministériel « Cultures, villes et dynamiques sociales », coordonné par la mission de la recherche et de la technologie, et sur des études du département des études, de la prospective et des statistiques, ainsi que sur les conclusions des groupes de travail réunis sur ces thèmes très actuels dès 2004 et 2005, au sein de la délégation au développement et aux affaires internationales du ministère de la culture et de la communication. Je me félicite de ce travail collectif de réflexion, de recherche et de prospective et je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui y ont contribué.

Concilier le pluralisme des expressions culturelles et les valeurs communes qui fondent l'appartenance à notre communauté nationale, tel est bien le défi central auquel sont confrontées aujourd'hui les politiques culturelles publiques. Ce numéro de *Culture et recherche* témoigne des réflexions les plus récentes menées par le ministère de la culture et de la communication, dont je tiens à souligner la qualité et l'actualité, car elles sont destinées à inspirer notre action dans ce domaine essentiel.



« Diversité culturelle »

© Unesco/A. Wheeler

33e conférence générale de l'Unesco.

Historique

De l'exception culturelle à la diversité culturelle

La notion d'exception culturelle est apparue lors des négociations du GATS[1] (« Accord général sur le commerce des services ») en 1993. Un grand nombre de membres de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) ont alors estimé qu'il fallait soustraire les services culturels et audiovisuels à la logique de libéralisation. La majorité des membres, dont l'Union européenne, ont ainsi décidé de ne pas souscrire d'engagements de libéralisation dans le secteur de l'audiovisuel et des engagements très limités dans le secteur culturel. C'est cela qu'on a improprement qualifié d'exception culturelle. Cette option a permis aux membres qui l'ont choisie de continuer à mener librement les politiques qu'ils jugeaient appropriées à leurs objectifs culturels (quotas, subventions, etc.), sans risquer de voir ces dernières remises en cause par l'OMC au motif qu'elles sont discriminatoires. L'objectif de ces politiques est généralement de garantir aux productions nationales des capacités d'expression et de présence sur les marchés que, faute de rentabilité, elles ne trouveraient pas spontanément. En effet, les impératifs de rentabilité du marché viennent en contradiction avec le souhait de donner aux créateurs la possibilité de se faire connaître et de donner au public le choix d'une véritable offre culturelle diversifiée. Mais chaque nouvelle négociation à l'OMC risque de remettre en cause les positions des uns et des autres quant aux services non offerts[2]. Les protections d'aujourd'hui (résultant de l'absence d'offres) ne sauraient être considérées comme permanentes. C'est pourquoi il a paru nécessaire de trouver le moyen de légitimer durablement la capacité des États à soutenir la culture et la diversité culturelle.

Vers une protection de la diversité culturelle : une convention à l'Unesco

Depuis la conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles de l'Unesco (Stockholm, 1998) et la création, la même année à l'initiative du Canada, du « Réseau international sur la politique culturelle » (RIPC, un réseau informel de ministres de la culture où sont débattues ces questions de politiques culturelles), la prise de conscience de ces enjeux n'a cessé de croître. La France, notamment par la voix de son président de la République, s'est engagée avec détermination pour enclencher le processus d'élaboration d'une « Convention internationale sur la diversité culturelle » dans le cadre de l'Unesco. Avec l'aide du Canada, elle a beaucoup œuvré pour convaincre un certain nombre d'États de

>>>>>>>> La négociation

Octobre 2003 : 32e session de la conférence générale. Mandat est donné au directeur général de l'Unesco de soumettre un avant-projet de convention à la prochaine conférence générale d'octobre 2005

17-20 décembre 2003 : 1re réunion des experts indépendants

29 mars-2 avril 2004 : 2e réunion des experts indépendants

14-29 avril 2004 : la 169e session du conseil exécutif invite le directeur général de l'Unesco à convoquer des réunions d'experts gouvernementaux

28-31 mai 2004 : 3e réunion des experts indépendants

20-24 septembre 2004 : 1re réunion des experts gouvernementaux

13 décembre-18 décembre 2004 : réunion du comité de rédaction

31 janvier-12 février 2005 : 2e réunion des experts gouvernementaux

Historique et négociation à l'Unesco

la nécessité de compléter l'absence d'offre à l'OMC par la négociation de cette convention internationale.

Après la « Déclaration universelle sur la diversité culturelle » (octobre 2001), la 32e session de la conférence générale de l'Unesco en octobre 2003 a invité son directeur général à soumettre à la 33e session en octobre 2005 un « avant-projet de texte de convention sur la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques ». Ce texte a été adopté le 20 octobre 2005 à l'unanimité par les États-membres présents moins deux voix contre et quatre abstentions[3].

Le texte de la convention

Ce texte représente une avancée historique dans le cadre juridique international, car c'est un texte fondateur sur le droit de la culture qui a recueilli l'assentiment d'un très grand nombre d'États et a mobilisé fortement la société civile de nombreux pays (31) qui s'est organisée en coalition pour la diversité culturelle.

Il reprend les principaux objectifs que la France s'est toujours fixés :

– la reconnaissance de la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens (art. 1 § g) ;

– la réaffirmation du droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées en vue de la protection et de la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire (art. 1 § h) ;

– le renforcement de la coopération et de la solidarité internationales dans un esprit de partenariat afin, notamment, d'accroître les capacités des pays en développement de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles (art. 1 § j).

L'article 20 (ex article 19), concernant l'articulation avec les autres traités internationaux, qui a fait l'objet des plus vives discussions et était à l'origine des principales objections à la convention, est satisfaisant. Tout en reconnaissant les obligations antérieures, il ne subordonne pas la convention aux autres traités et demande aux parties de prendre en compte les dispositions de ladite convention lorsqu'elles souscrivent à d'autres obligations internationales.

L'après-adoption

Pour être effective, la convention nécessite trente ratifications, mais elle aura évidemment d'autant plus de poids qu'une masse critique de pays l'auront adoptée. De surcroît, une course de vitesse est engagée avec le processus de négociation sur la libéralisation des services en cours à l'OMC, et la conclusion d'accords bilatéraux entre les États-Unis et certains États.

Aussi, le travail de persuasion engagé notamment par la France et le Canada doit-il être poursuivi, afin que ce texte soit ratifié aussi tôt que possible par le plus grand nombre de pays. Le 23 novembre 2005, le Canada a été le premier pays à ratifier la convention.

Dominique Piot-Morin
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Département des affaires européennes et internationales

1. *General agreement on Trade in Services.*

2. « Services non offerts » : services non ouverts à la libéralisation des services culturels.

3. Contre : États-Unis et Israël. Abstentions : Honduras, Nicaragua, Liberia, Australie.

à l'Unesco

Avril 2005 : la 171e session du conseil exécutif de l'Unesco autorise la Communauté européenne à participer à la négociation de l'avant-projet de convention. Elle autorise également le directeur général à convoquer une troisième réunion intergouvernementale d'experts

25 mai-3 juin 2005 : 3e réunion des experts gouvernementaux

4 août 2005 : envoi aux États membres du rapport du directeur général de l'Unesco et de l'avant-projet adopté par les experts gouvernementaux

13-29 septembre 2005 : 172e session du conseil exécutif de l'Unesco. Le 29 septembre, le conseil exécutif recommande à la Conférence générale d'examiner l'avant-projet et de l'adopter comme convention

3-21 octobre 2005 : 33e session de la conférence générale. Le 20 octobre, 148 pays adoptent la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*

© Unesco

Universalité de la culture et droit des

En 1986, avec la *Déclaration sur le droit au développement* de l'Organisation des Nations Unies (ONU), figure la mention des « droits culturels » qui donnent, dans le cadre des droits individuels, ceux de l'identification culturelle, à savoir le choix pour chaque individu de sa culture et de sa langue ; et dans le cadre des droits collectifs, ceux qui sont liés au développement des droits culturels des peuples minoritaires.

Mais c'est au sein de l'ONU que l'engagement en faveur de la diversité culturelle s'inscrit comme mandat spécifique de l'Unesco. C'est ainsi qu'en 2001, les États membres décident de faire face aux enjeux de l'accélération des processus de mondialisation en adoptant la *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle* et en préconisant la mise en place d'un Plan d'action. La *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* adoptée en octobre dernier propose des principes que l'on cherchera dans ce numéro à mettre en perspective avec ceux qui président à la mise en œuvre des politiques culturelles du ministère de la culture et de la communication.

Reconnaître la diversité culturelle et favoriser l'interculturalité

On lit dans le texte de la convention[1] que la diversité culturelle « renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux ». Une réflexion n'est-elle pas à engager sur les formes de présence des cultures de groupes ou de sociétés admises ou pratiquées dans un État-Nation qui ne reconnaît en principe que des individus égaux ?

On lit également que les politiques et les mesures culturelles sont « destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, des groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci »[2]. Ce qui nous fait un devoir de bien les connaître, mais aussi de travailler à bien distinguer ce qui relève de l'activité des industries culturelles et ce qui relève du service public. Ainsi, on saura mieux quand il convient de développer une politique de soutien aux industries culturelles ou une politique de services culturels, sans écarter la nécessité de favoriser des circulations entre ces domaines.

Quand à l'interculturalité, elle figure comme l'un des objectifs recommandés par le comité de rédaction de la convention. Elle « renvoie à l'existence, à l'interaction équitable de diverses cultures et à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel »[3]. Les socio-anthropologues nous le font savoir, si les interactions culturelles, les emprunts, les métissages ne cessent d'opérer, la reconnaissance de l'égalité de principe entre les cultures au sein d'une nation ou entre les nations se présente davantage comme un objectif politique et éthique à atteindre que comme une réalité.

La souveraineté des États en matière de politique culturelle

Rappelons toutefois que l'objectif principal de cette convention est de rétablir un équilibre entre les aspects économiques et les aspects culturels du développement, en considérant que les seules forces du marché ne peuvent garantir la préservation et la promotion de la diversité culturelle. En posant le principe de souveraineté des États au profit des activités culturelles et « la spécificité des biens et services culturels qui, parce qu'ils sont porteurs d'identité, de valeurs et de sens, ne doivent donc pas être considérés comme des marchandises ou des biens de consommation comme les autres »[4], la *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle* réaffirme « le rôle primordial des politiques publiques, en partenariat avec le secteur privé et la société civile »[5]. Lorsque cette convention, qui s'appuie sur des principes de la *Déclaration universelle des droits de l'Homme*[6], donne une définition des « politiques et mesures culturelles » relatives à la culture et centrées sur elle à un niveau local, national, régional ou international, il ne fait pas de doute qu'elle entre en résonance avec les pratiques et les principes qui ont présidé à quarante années de politique publique de démocratisation culturelle initiée par André Malraux en France.

Le contexte français

On le sait, ces politiques publiques de la culture ont été très présentes sur le territoire français. Elles se caractérisent par la confiance en l'universalité des valeurs esthétiques et la validité intrinsèque de la culture, qui devait progressivement être partagée par tous, avec comme principe de partage, le souci militant de réduire les inégalités d'accès à la culture. Ces politiques s'appuyaient sur une idée de la culture d'exigence qui va à l'encontre d'une conception de la culture comme moyen d'expression.

Cette vision française est accordée à la définition de la République, société d'individus libres et égaux. Il existe une manière proprement française de considérer la culture comme une force autonome, indépendante, universelle et de destiner les politiques publiques de la culture au renforcement symbolique et concret de l'unité d'un peuple et non à sa diversification[7].

Après quarante ans de pratiques et d'analyses de l'histoire culturelle de la France, il paraît juste d'interroger les effets de ces politiques à la lumière des préconisations d'un texte soutenu par

individus, des groupes et des sociétés

la France dans le cadre d'une « bataille internationale » en faveur de la non-marchandisation de la culture.

Que disent les textes relatifs aux mesures destinées à promouvoir les expressions culturelles ? Ils indiquent : « Les parties s'efforcent de créer sur leur territoire un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux [...] à créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et à y avoir accès, en tenant compte des conditions et besoins particuliers des femmes, ainsi que des divers groupes sociaux ; y compris les personnes appartenant aux minorités et les peuples autochtones[8]. » Cette conception invite à la coconstruction culturelle par les individus, les groupes sociaux ou ce qu'on appelle la société civile[9].

Des principes aux pratiques

Mais l'application des principes politiques n'est pas si monolithique, et ne peut se juger à la lumière des principes. Des écarts souvent fructueux se manifestent entre principes et réalisations comme l'illustrent les articles qui vont suivre. Dans la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, avec les droits culturels des minorités, c'est bien de droits culturels des individus mais aussi de groupes[10] qu'il s'agit. En France, depuis trente ans, sensible aux revendications intérieures et extérieures de l'Europe en particulier, l'État – et le ministère de la culture qui représente symboliquement bien plus que son secteur d'intervention – s'est trouvé confronté à ces demandes d'élargissement de la notion de culture sur son territoire. C'est ainsi que des politiques de reconnaissance des cultures régionales, communautaires (kurdes, arméniens, juifs...) et d'origine immigrée ont été développées par le ministère sans pour autant que soit renié le primat de l'universalisme sur le communautarisme.

Ce numéro de *Culture et recherche* s'efforce de montrer comment, malgré une situation paradoxale, la France a à concilier, avec plus ou moins de difficultés, des politiques culturelles visant à l'universalité et à l'autonomie de la culture, ainsi qu'à la reconnaissance de l'identité et des droits culturels de groupes minoritaires.

Claude Rouot
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Mission de la recherche et de la technologie

1. III, article 4, définition 1.
2. *Ibid.*, définition 6.
3. *Ibid.* définition 8.
4. Déclaration universelle de l'Unesco..., article 8.
5. *Ibid.* article 11.
6. Article 19.
7. Rappelons que cette conception de la culture comme force indépendante a été contestée dans la « Déclaration de Villeurbanne » du 25 mai 1968 : le philosophe Francis Jeanson et des artistes de renom mirent alors en cause l'universalité de la culture et l'idée d'une certaine efficacité sociale de l'action culturelle, en rendant inconcevable pour eux la possibilité d'un militantisme culturel indépendant d'un militantisme politique.
8. *Convention...*, IV, article 7 1.
9. Sur l'antagonisme entre principes et pratiques, on se reportera à l'article de Kassimir Bisou dans le n° 29 de l'Observatoire des politiques culturelles (janvier 2006), qui propose cinq chantiers de coconstruction culturelle.
10. Rappelons également que dans les années 1970, en France, les revendications politiques de groupes minoritaires s'expriment à l'encontre d'une conception républicaine d'un espace public laïque neutre conçu comme étant le meilleur garant de la liberté de chacun. Dans le prolongement des mouvements féministes, des minorités – psychiatrisés, prostituées, homosexuels, handicapés, immigrés renvoyés à leur ethnicité – revendiquent leurs droits à la parole. Avec la marche des beurs en 1983, c'est de droits politiques et citoyens qu'il sera question, entre différence et indifférence. Il sera aussi question des droits de l'enfant...

Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, datée du 10 août 1793 (conservée au musée de l'Histoire de France, reproduite dans la base Archim : http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html).

La diversité culturelle

Une diversité historique de fait

La diversité culturelle existe en France depuis longtemps, mais, depuis quelques années, elle est devenue un problème.

Pourtant la situation n'est pas nouvelle. La France, comme bien d'autres pays européens, s'est toujours caractérisée par un empilement de cultures : cultures populaires issues des apports culturels, depuis l'architecture byzantine dans l'art roman jusqu'à la *commedia dell'arte* du théâtre classique et à l'« art nègre » des surréalistes, en passant par les modes musicaux, les influences orientales (cf. *Les Lettres Persanes*) et occidentales (jazz, littérature, BD, architecture, buildings), la mode vestimentaire ou la cuisine, tout démontre que la culture, en France, ne se réduit pas à Corneille, Molière, Racine ou à Hugo, Musset, Baudelaire. L'histoire de cette diversité est complexe.

La Révolution française a d'abord mis bon ordre du point de vue linguistique en imposant la pratique de la langue française contre les patois et les dialectes. Michel de Certeau, analysant les travaux du concordataire abbé Grégoire, a même parlé de « politique d'extermination [linguistique] »[1], alors même que la Révolution se déclarait l'héritière des philosophes des Lumières, inventeurs, entre autres choses, de l'ethnologie, qui marque pourtant la prise de conscience des diversités humaines et culturelles.

Ensuite, les divers « moments » de la colonisation ont à la fois importé de l'« exotisme » et exporté la langue française. Les frères Goncourt, préfaçant *Germinie Lacerteux* (1886) ont évoqué un « exotisme de l'intérieur » pour décrire la vie des faubourgs du XIX^e^ siècle parisien : preuve que l'idée d'« étrangeté » et la réalité de l'immigration (de l'intérieur ou de l'extérieur) avaient pénétré depuis longtemps la capitale. Les exemples abondent qui vont contre l'idée d'une culture française « de souche » qui, au long des siècles, aurait été protégée des contaminations par la seule force de son génie : l'art et la culture sont, dès l'origine, sans frontières – comme le montrent des articles de ce dossier.

La décolonisation et la mondialisation

Plus récemment, deux phénomènes ont accentué la pénétration des autres cultures et même des civilisations sur le territoire national : la décolonisation des années 1960, et la mondialisation. La colonisation, puis la décolonisation ont conduit la France à prendre en compte des expressions culturelles éloignées des siennes, et à les offrir à la connaissance « du plus grand nombre » (la formule date, comme on sait, de juillet 1959). Il en est résulté des expositions aux objectifs plus ou moins heureux, un musée de l'Homme et un Palais des « arts coloniaux », dénommé ensuite « musée des Arts africains et océaniens », et bientôt une Cité nationale de l'histoire de l'immigration. En même temps, le nouveau musée des « arts premiers » présentera le mieux possible des collections artistiques, ethnographiques, musicales, venues du monde entier.

La mondialisation est encore plus complexe, et c'est surtout elle qui pose question aujourd'hui. Plus récente, au moins dans sa formulation, nous en saisissons mal les contours et la direction, alors même que nous subissons ses effets. Apparemment moins polémique que la décolonisation, elle n'en présente pas moins des modèles culturels dominants, assimilés par exemple par toutes les jeunesses du monde (les musiques dites émergentes, les modes vestimentaires mondialisées par les trois « B » : le Blue-jean, le Blouson, les Baskets, à quoi s'ajoute la casquette, etc.). La diversité culturelle actuelle est donc alimentée par un fonds ancestral, un fonds « moderne » datant de l'immédiat après-guerre et un fonds contemporain en train de se diffuser et d'atteindre toutes les couches de la société. En effet, cette diversité est devenue la règle fondamentale de la vie quotidienne la plus banale. À la diversité des biens de la consommation courante (vêtements, *design*…), s'ajoutent la diversité des populations et de leurs publics potentiels. Le nombre des œuvres d'origine étrangère est devenu considérable – dans la musique, le cinéma, les arts plastiques, la littérature, etc., et même dans les « ambiances » d'un quartier ou d'un marché dont la ville tout entière *tire profit* ne serait-ce que du point de vue touristique.

Du multiculturel à l'interculturel

Pour décrire cette situation chaotique et fructueuse en même temps, on a longtemps utilisé le mot de « multiculturel » (« multiculturalité », « multiculturalisme » ; ou encore « polyculturel », etc.). On voulait s'opposer à la théorie du « creuset » américain dans lequel les éléments se fondent dans un mélange qui abolit leur singularité et leur identité. Partant de cette opposition, des théoriciens de la culture « à la française » ont forgé la métaphore de la « mosaïque culturelle », expression souvent utilisée dans des publications ou dans des programmes audiovisuels comme étant le *nec plus ultra* de la diversité culturelle : oui à la juxtaposition des différences culturelles et des identités, non à leur mélange dans un magma informe. Mais cette image montre ses limites car une mosaïque, si belle soit-elle, est une totalité finie, composée d'éléments dont la place, le volume, la matière, la couleur sont fixés une fois pour toutes, comme si chacun devait rester prisonnier de son identité culturelle, comme des papillons punaisés dans une collection de lépidoptères.

Le mot « interculturel » a finalement semblé plus approprié (« interculturalisme », « interculturalité », etc.). Le formant initial « inter » désigne une relation active entre des éléments de même nature,

à l'ordre du jour

fournissant ainsi une famille très riche de mots d'usage courant (interaction, interrelation, intermédiaire, intermittence…). Dans « inter », il y a l'abolition des hiérarchies et des dominations, les cultures sont de plain-pied malgré leurs différences d'origine et d'expression. L'idée centrale de « l'interculturel » est celle d'une dynamique dans la rencontre des œuvres, des artistes et des publics, c'est une synergie permettant à des individus différents de « faire » connaissance, c'est-à-dire de « fabriquer »[2] une reconnaissance et du lien social. Il s'agit de proposer une création destinée à tous les publics, sans préalable ethnique ou symbolique particulier, à destination de tous[3]. La France a déjà pris en compte cette diversité par la création et l'action de nombreuses institutions spécialisées.

« L'homme s'intéresse surtout à son semblable, et, dès qu'a commencé l'ère des pérégrinations et des voyages, c'est le spectacle des diversités sociales associé à la diversité des lieux qui a piqué son attention. »

Paul Vidal de la Blache, *Principes de géographie humaine*, 1922.

Travail et mémoire

Deux conséquences majeures découlent de ces observations. La première est que, sous la diversité de ses manifestations, la culture a une unité qui réside dans ses exigences individuelles et collectives. Toute culture, chez elle ou ailleurs, suppose un travail d'apprentissage, de mémoire, d'éducation vers une expérience esthétique qui, quoi qu'on dise par démagogie, n'est pas donnée d'emblée : la culture implique une patience cognitive qui relève nécessairement d'une transmission, donc d'un apprentissage[4]. De même la création de l'œuvre d'art : elle implique une compétence forte dans la discipline considérée (musique, danse, arts plastiques, etc.), car elle s'adresse à tous et pas seulement à la « communauté » d'où elle est issue. La création est partout, y compris dans les langages les plus éloignés des styles convenus. Simplement, ne confondons pas création et œuvre d'art aboutie. Laissons à la création la place de s'exprimer, et à l'œuvre d'art le temps de s'affirmer.

Les communautarismes dans la République

La deuxième conséquence est certainement la plus difficile, car elle relève de la science politique à son plus haut niveau. Il s'agit du conflit entre les « républicanismes » et les « communautarismes ». Ce dernier mot, autrefois rare et neutre, d'origine britannique, a pris, en français des connotations péjoratives signifiant : repli sur soi d'une communauté qu'on appelle par euphémisme « minorité visible ». Certaines expressions culturelles « minoritaires » sont ressenties comme antirépublicaines. Pourtant, la République ne cesse de parler de « lien social », d'« intégration » et de « valeurs » républicaines. On est donc dans le flou politique et conceptuel. On ne sait pas, concrètement, quelles sont ces valeurs, en quoi réside une « authentique » intégration républicaine, et on connaît mal les personnes qu'il faudrait « relier socialement » entre elles, surtout lorsqu'il s'agit des pratiques culturelles qui sont par définition diverses et, si on peut dire « diversifiantes », c'est-à-dire indéfiniment créatrices de diversités culturelles – dont la vocation première n'est pas de faire le dos rond sous les traditions sociales. Dans le contexte de la mondialisation et de la diversification qu'elle génère, la République aura sûrement à travailler pour faciliter la présence et l'expression des diversités sur son sol – et sur celui de l'Europe – tout en restant fermement dans la doctrine des Droits de l'Homme et dans celle de la laïcité. Ce courage sera peut-être sa manière de rester « universelle ».

Pierre Mayol
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Département des études, de la prospective et des statistiques

1. M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*. Paris, Gallimard, 1975, p. 52.

2. Voir le grec *poïéin*, « fabriquer », d'où « poétique », « poésie », ou, dans la technique littéraire, le mot « poïétique », réinventé par Paul Valéry pour décrire la création poétique et, plus largement, toute création artistique.

3. « "Interculturalité" renvoie à l'existence, à l'interaction équitable de diverses cultures et à la possibilité de générer des expressions culturelles partagées par le dialogue et le respect mutuel. » Unesco, Rapport préliminaire [...] sur la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques, annexe V, art. 4, déf. 8, 4 août 2005.

4. Le mot allemand *Bildung* correspond bien à cette définition active de la culture, car il contient, dans sa racine, l'idée de construction et de formation par la « représentation » (*Bild* : « image »).

La connaissance des publics

L'amélioration de la connaissance des publics de la culture fut une des premières missions confiées au service d'études du ministère des affaires culturelles à sa création, à un moment où les chiffres étaient rares et où la quantification apparaissait comme un puissant outil pour « mettre fin à l'ère des goûts et des couleurs »[1] et servir l'entreprise d'aménagement culturel du territoire que le ministère entendait engager. C'est dans ce cadre que furent réalisées les premières enquêtes de fréquentation des équipements culturels, puis que fut élaborée la première enquête générale sur les pratiques culturelles des Français, lancée en 1973 dans la foulée de celle que l'INSEE avait réalisée quelques années auparavant sur les comportements de loisirs. Cette enquête, dont A. Girard rappelle qu'elle fut lancée pour « aider la prévision d'investissements en termes de nature d'équipements, de situation géographique, et de financement »[2], cherchait à concilier deux traditions sociologiques qui s'opposent sur bien des points, celle des travaux pionniers de J. Dumazedier dans le domaine des loisirs et celle des premières investigations de P. Bourdieu dans celui de la culture. L'enquête *Pratiques culturelles des Français* procède de cette double origine et a toujours joué de l'ambiguïté du terme « pratiques culturelles » qui permettait à la fois de mener une sociographie de la fréquentation des équipements culturels dans la perspective de la planification culturelle et de revendiquer une approche large des usages du temps libre, ce qui était la meilleure manière – la suite allait en apporter la preuve – de tomber sous la double critique contradictoire d'imposer une vision légitimiste de la culture et de participer activement au triomphe du relativisme culturel[3].

DR

Galeries nationales du Grand Palais, Paris. File d'attente pour l'exposition « Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka ».

Pendant un temps, la réponse des sociologues fut parfaitement en phase avec la demande institutionnelle. Au projet politique de « rendre accessibles les grandes œuvres de l'art et de l'esprit » répondait celui des sociologues de mettre en évidence les inégalités en matière de consommations culturelles : d'un côté, l'objectif de démocratisation que se fixaient les pouvoirs publics appelait des enquêtes pour dresser un constat et mesurer l'efficacité des actions entreprises ; de l'autre, le travail de mise en évidence des disparités sociales et géographiques du sociologue appelait implicitement, enquête après enquête, l'intervention des pouvoirs publics pour combler les écarts, réduire les inégalités d'accès à la culture. Dans cet échange de bons services, l'enquête nationale par sondage était alors un instrument qui permettait à la fois d'assurer un fondement scientifique à la politique culturelle et de prendre ses distances à l'égard de la tradition esthétique encore très prégnante dans la sociologie de l'art et de la culture.

Au fil du temps, et notamment au cours des vingt dernières années, la culture du chiffre a gagné un terrain considérable dans les milieux culturels. Le dispositif d'observation des comportements culturels s'est considérablement enrichi à travers la reconduction de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* à trois reprises (1981, 1989, 1997) mais aussi avec la réalisation de nombreuses enquêtes plus spécifiques dans le domaine du théâtre, du cinéma, de la danse, des musées, du cirque…, et la généralisation d'études et enquêtes sur les publics de la culture menées à l'initiative des établissements eux-mêmes, des collectivités territoriales ou des milieux universitaires. Même si le domaine culturel n'a pas totalement cédé au vertige des sondages, il s'est progressivement converti à la production de chiffres, sans toujours prêter beaucoup d'attention aux conditions de leur production et en oubliant parfois que le dernier chiffre publié n'est pas nécessairement le plus juste… Au final, le risque existe désormais de céder à la logique de l'audimat et de lire les résultats d'enquête à l'aune d'une seule et même question : qu'est-ce qui descend et qu'est-ce qui monte ?

En même temps, il faut bien reconnaître que l'affirmation de la nécessité de « connaître ses publics » est souvent restée une figure rhétorique obligée pour bon nombre de responsables culturels

et la question de la démocratisation

Photo Hors Cadre- F.Ferrandi

Séance de cinéma en plein air dans le quartier du Beaumarais à Calais dans le cadre de Cinéville 2005.

et que les progrès réalisés au plan de la connaissance des publics de la culture n'ont pas permis une amélioration significative de l'efficacité des actions mises en œuvre pour réduire les inégalités d'accès à la culture. Mieux, les interrogations sur les finalités de l'action de l'État en matière culturelle ont même, dans une certaine mesure, eu tendance à s'accentuer à mesure que les résultats d'enquête montraient les limites de l'entreprise de démocratisation. À cet égard, la réception des résultats de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* de 1989[4], au terme d'une décennie où les pouvoirs publics – le ministère de la culture bien sûr mais aussi les collectivités territoriales – avaient consenti des efforts sans précédent en faveur de la culture, peut faire figure de tournant : après avoir été longtemps mobilisés au service de la politique de démocratisation, les résultats sont depuis souvent interprétés comme autant de preuves de son échec, et les sociologues accusés de désespérer tous ceux qui œuvrent pour rendre la culture plus vivante, plus accessible. Le contexte de réception des résultats s'est presque inversé par rapport à la situation des années 1960 et aujourd'hui, le risque est grand de voir l'analyse sociologique, quand elle met l'accent sur la permanence des obstacles limitant l'accès à la culture, venir alimenter le cynisme de ceux qui ont renoncé à toute ambition d'élargissement des publics et à toute réflexion sur les moyens d'atteindre les publics qui ne constituent pas leur cible « naturelle ».

Et pourtant… les résultats d'enquête n'incitent pas à délaisser l'exigence démocratique de rendre la culture accessible au plus grand nombre qui – faut-il le rappeler ? – continue à figurer au premier rang des missions assignées au ministère. La « question des publics » demeure d'actualité, tout simplement parce que la survie de pans entiers de la vie culturelle passe par l'augmentation (ou au moins le maintien) de la fréquentation des musées, bibliothèques, théâtres et autres lieux culturels. En effet, le vieillissement des publics observé notamment pour l'audience des chaînes publiques de télévision, la lecture de quotidiens ou de livres, la fréquentation des théâtres et surtout des concerts de musique classique, a de quoi inquiéter car il traduit une relative désaffection des jeunes générations pour des pratiques culturelles « traditionnelles ». Ce reflux des générations les plus récentes, fortement investies dans la musique et la « culture de l'écran », est pour l'instant compensé par le fait que les générations du baby-boom – les 50-60 ans d'aujourd'hui – sont nombreuses et ont un engagement dans la vie culturelle nettement supérieur à celui de leurs devancières. Mais ce mouvement de compensation n'aura qu'un temps, et tout laisse penser que la disparition progressive dans les années qui viennent des générations nées avant-guerre risque de se traduire par une amplification de la tendance à la baisse des pratiques culturelles « traditionnelles ». Qui viendra alors compenser la baisse des ressources correspondante ?

Olivier Donnat

Ministère de la culture et de la communication

Délégation au développement et aux affaires internationales

Département des études, de la prospective et des statistiques

1. C'est ainsi qu'A. Girard définissait la principale mission assignée au service d'études du ministère des affaires culturelles à sa création. A. Girard, « Pourquoi des recherches ? La fin de l'ère des goûts et des couleurs », *L'expansion de la recherche scientifique*, n° 21, 1964.

2. A. Girard, « Les enquêtes sur les pratiques culturelles », dans J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli dir., *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1994.

3. Sur ce dernier point, rappelons ce qu'écrivait M. Fumaroli peu de temps après la publication des résultats de l'enquête de 1989 : « L'expression *pratiques culturelles* est aux loisirs ce que le préposé à la distribution du courrier est au facteur, le centre de détention à la prison. Le souci de ne pas recourir à un mot courant est la dernière trace de l'ambition initiale : partager humainement la *haute culture* ». *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Éditions De Fallois, 1991.

4. O. Donnat et D. Cogneau, *Les pratiques culturelles des Français*, 1973-1989, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1990.

« Culture

Favoriser l'accès du plus grand nombre aux œuvres de l'art et de l'esprit fonde une des missions premières du ministère de la culture et de la communication (MCC).
À côté de ses missions régaliennes de préservation du patrimoine et de soutien à la création artistique, le MCC s'est donné des missions de démocratisation culturelle et d'élargissement des publics qui l'ont amené à étendre son champ d'intervention en multipliant les offres culturelles pour tous, en prenant en compte les cultures actuelles et celles qui correspondent à des revendications identitaires et culturelles de groupes se considérant comme minoritaires.

L'élargissement des publics : la question des publics dits « empêchés »

Il y a quarante ans avec André Malraux, la volonté de démocratisation culturelle s'incarnait dans les maisons de la culture, qui devaient offrir à tous la possibilité d'accéder directement aux œuvres. Cette volonté reposait sur le credo suivant :
– le souci de l'inégalité d'accès à la culture ;
– la confiance en l'universalité et la validité intrinsèque de la culture qui doit être partagée ;
– la croyance en la possibilité de progresser vers une démocratisation culturelle.
C'est la constatation qu'il ne suffit pas d'être en présence de l'art pour en apprécier la force, et s'en trouver ému, qui a incité à développer ce qu'on a appelé la « médiation culturelle », consistant à multiplier des formes d'interactions entre œuvres et publics. On sait que les équipements culturels publics sont surtout fréquentés par des personnes déjà initiées, soit par leur formation (diplômes, qualifications), soit par leur origine sociale. Autrement dit, les « incultes » en sont souvent exclus, ainsi que ceux dont les références culturelles et les modes de vie sont différents, ou bien les « pauvres », ou encore nombre de ceux que nous disons « issus de l'immigration » et que nous ne pouvons désigner, en France, autrement que par l'euphémisme de « minorités visibles ».
Si l'ouverture à tous les publics reste l'objectif majeur de l'ensemble des directions sectorielles du ministère de la culture, la mission pour le développement des publics oriente particulièrement son action à destination des publics les plus éloignés de la culture, pour lutter contre les discriminations, et favoriser l'intégration. La préoccupation de démocratisation culturelle consiste à aider des publics éloignés des sources culturelles pour des raisons physiques, psychologiques ou sociologiques.

La démocratisation culturelle et la santé

Une des priorités est d'aider les handicapés à accéder aux équipements culturels. Nombre de ces derniers ont, depuis quelques années, investi des moyens considérables dans la mise en place d'accès spécialisés (escalators, ascenseurs, sonorisation spéciale pour les malentendants, visualisation adaptée ou tactilité pour les malvoyants et les aveugles, etc.). La démocratisation culturelle consiste, dans ce cas, à adapter le bâti aux contraintes des handicaps ; mais, bien au-delà, elle est de favoriser l'accès des personnes handicapées à l'offre culturelle et aux pratiques artistiques.
Pour mener à bien cette action concertée en faveur de l'accès à la culture et aux pratiques artistiques, le ministère de la culture s'appuie sur la « Commission nationale Culture-Handicap » (voir encadré).
Par ailleurs, il est important que la culture puisse aller à la rencontre de publics qui ne peuvent se déplacer dans les institutions culturelles. En France, l'hôpital est un espace de soins qui regroupe 20 à 25 millions de personnes chaque année (soit un tiers de la

DR

Atelier « Le musée au bout des doigts », musée d'art moderne de Villeneuve-d'Ascq, 1996.

>>>>>>>> La commission nationale

Créée par arrêté le 1er février 2001, cette commission constitue une instance de dialogue et de consultation entre le ministère de culture et de la communication, le secrétariat d'État aux personnes handicapées, la Délégation interministérielle aux personnes handicapées, et les principales associations représentatives des personnes handicapées, ainsi que des personnes handicapées elles-mêmes, avec le milieu culturel et artistique. Dans le prolongement des actions menées dans le cadre de l'Année européenne du handicap, le ministère de la culture conforte la prise en compte des personnes handicapées en termes d'accessibilité et de pratiques :

au pluriel »

Maison d'arrêt de Besançon : un atelier de danse improvisée, animé par F. Esnée (avec le théâtre de l'Espace), a donné lieu au film Intra-Muros, *réalisé par F. Royet.*

population), qui se répartissent en 10 millions de patients, 15 millions de visiteurs et 700 000 professionnels de la santé. De nombreuses conventions ont été signées entre les partenaires de la santé et de la culture pour développer la « lecture à l'hôpital », les ateliers d'écriture, les pratiques artistiques en amateur (musique, danse, théâtre, arts plastiques, vidéo…) auprès de toutes les générations de patients présentes dans le milieu hospitalier, des enfants aux vieillards, qu'il s'agisse de séjours brefs ou d'une « hospitalisation au long cours ». Ces actions culturelles sont aussi destinées aux professionnels de la santé qui travaillent au sein des hôpitaux.

Culture-Handicap

– nomination de correspondants dans les DRAC,
– mobilisation des établissements culturels sous sa tutelle autour, notamment, de l'emploi, des politiques tarifaires ou de l'accueil des personnes handicapées mentales,
– état des lieux de l'accessibilité des bâtiments et des institutions culturelles appartenant au ministère de la culture,
– actions de formations des architectes conseils du ministère et des architectes des bâtiments de France.
Site Internet :
http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/handicap.htm

La démocratisation culturelle et la prison

Le monde carcéral bénéficie aussi, dans le cadre de ses possibilités, de la démocratisation culturelle. Des rencontres récentes (avril 2005, à Valence, France) ont mis en évidence l'étroite collaboration entre le ministère de la justice et le ministère de la culture sous la forme d'un bilan des actions engagées depuis vingt ans. C'est ainsi que les bibliothèques sont en accès libre pour les détenus, et que de nombreuses activités autour de la lecture et de l'écriture sont encouragées. Les arts plastiques, le cinéma et le spectacle vivant sont devenus des pratiques courantes : répétition d'œuvres existantes, création d'œuvres originales par les détenus, aide à la mise en scène de scénarios filmiques comme de pièces de théâtre.

La démocratisation culturelle prise en charge par les exclus de la culture

Un exemple permet d'avancer dans une autre direction : celle où « exclus de la culture » prennent en charge eux-mêmes leur destinée culturelle. C'est le cas d'une expérience au musée du Louvre que l'on peut résumer ainsi : comment toucher des personnes qui ont en commun de croire qu'elles n'ont pas leur place au musée ? comment réparer ce défaut d'accès, dans le projet d'un musée pour tous, intégré à la cité et présent à la vie sociale ?
De nombreuses causes empêchent certains publics de se déplacer jusqu'au célèbre musée. Le fait de « sortir » constitue souvent le premier obstacle. La difficulté de maîtriser la langue française

(c'est le cas des personnes issues de l'immigration, des illettrés) rend ce projet difficile. Certains ignorent l'existence du Louvre et n'expriment donc aucune demande. D'autres connaissent le Louvre, mais sa réputation de temple de la haute culture les en éloigne parce qu'elle les intimide. Ce public imagine que le billet d'entrée est cher, et il ne cherche pas à s'informer sur les tarifications adaptées.

Afin de rendre le musée plus accueillant, le Louvre travaille en collaboration avec des établissements du champ social (animation, alphabétisation, insertion, soutien scolaire…). Des travailleurs sociaux, des formateurs et des bénévoles sont invités à s'engager dans un rôle de « relais » entre le Louvre et les publics « en difficulté ». Le Louvre dispose ainsi de 1 500 partenaires du champ social, appelés, pour simplifier, « relais ». Le musée organise des « rencontres » (environ 300 participants-relais sur l'ensemble de l'année) pour les familiariser avec ses collections et ses services. Dans un second temps, les « relais » partagent cette connaissance des lieux avec leurs publics. Ils organisent des visites conduites soit par des conférenciers du musée, soit par les « relais » eux-mêmes munis du droit de faire visiter le musée.

Le premier bénéfice de la sortie au musée c'est de briser l'isolement, de se faire plaisir ensemble et de créer des liens. La visite au musée est une occasion de « sociabilité ». Les visiteurs issus de l'immigration peuvent ainsi mieux connaître l'histoire de leur pays d'accueil car le Louvre est un « monument », un « symbole national » dont les œuvres d'art sont de dimension « internationale ». Le visiter, s'y familiariser, est un facteur d'intégration par l'apprentissage du français, l'alphabétisation ou encore le parcours sur les diverses écritures… La visite, perçue comme formatrice, fait émerger les compétences de chacun.

Cette expérience a permis de réaliser un film, *Allons au musée*, avec les associations « Décider » et « Sur un arbre perchés », à Grigny-la-Grande-Borne (banlieue pauvre de l'Essonne). Ces mouvements associatifs inventent des formes d'accès aux musées parisiens, à la culture et à l'expression des habitants. Ce documentaire met en valeur l'importance du lien avec le musée du Louvre, et rend compte de la politique d'accueil et de médiation destinée aux partenaires du champ social.

Ainsi, la prise en compte des publics éloignés de la culture par la direction des publics au musée du Louvre implique :

– la diversité des publics, en tant qu'ils sont reconnus multiples et différents, égaux dans leurs droits mais pas toujours dans leurs possibilités d'accès ;

– la diversité des médiations, car chaque public nécessite une approche spécifique et peut demander une offre culturelle particulière, sans pour autant qu'elle constitue un enfermement ou exclue toute autre possibilité de rencontre avec le musée et ses collections ;

– une politique tarifaire adaptée attractive (tarifs réduits, exonération).

Ces exemples intéressants qui méritent toujours d'être développés et généralisés nous permettent-ils, cependant, de considérer que le ministère de la culture a bien répondu à son objectif fondateur d'élargissement des publics ?

La diversité culturelle dans la cohésion sociale

La participation du ministère de la culture à une politique interministérielle (avec les ministères chargés de la justice, de la santé, de la ville, de la jeunesse et des sports, des personnes handicapées…) lui a permis de s'ouvrir à des populations diversifiées, à des publics qui ne sont pas ses « habitués ».

Mais ces actions soulèvent deux questions : celle d'une instrumentalisation du culturel au profit du social et celle de l'évacuation de la « question des publics » au profit d'une politique à destination de publics spécifiques. Par ailleurs, la stagnation des chiffres de fréquentation des publics dans les lieux institués de la culture, les faibles résultats des politiques de démocratisation culturelle, qui n'ont pas sensiblement modifié les modes de fréquentation et la composition sociologique de ces publics, mettent en question l'efficacité générale de ces actions et de ces médiations.

Enfin, l'importance croissante accordée au thème de la diversité culturelle conduit le ministère de la culture à se poser de nouveau la question de l'équilibre entre l'offre et la demande et celle de l'élargissement des publics.

La diversité culturelle ouvre de vastes chantiers. À l'évidence, la mondialisation brasse depuis des années des populations venues de tous les horizons, pour des raisons économiques, d'emploi, souvent de survie, parfois politiques. La coexistence dans les mêmes espaces et dans la même durée de personnes si différentes oblige les individus et les groupes dans lesquels ils sont inscrits à se connaître réciproquement. La culture et les expressions artistiques qui en découlent sont une dimension majeure de cette connaissance réciproque interculturelle, intercommunautaire, interethnique, mais aussi linguistique, poétique, musicale, littéraire, cinématographique, théâtrale... C'est pourquoi le ministère a décidé de s'impliquer fortement dans le soutien d'un nouvel établissement : la Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

La présidence de ce projet a été confiée à Jacques Toubon, qui fut ministre de la culture de 1993 à 1995[1]. Cette cité, qui ouvrira ses portes au public en 2007, devrait occuper une place originale aux côtés de l'Institut du monde arabe (inauguré en 1988 en partenariat avec la France et financé par vingt-deux pays arabes) et aux côtés de diverses politiques de soutien à des centres culturels, tels les centres culturels juif, arménien, kurde, etc.

Plusieurs ouvrages, en particuliers ceux de l'historien Gérard Noiriel, ont montré l'importance sociale, économique, démographique et culturelle de l'immigration[2]. Une association s'est créée pour réfléchir à la préfiguration d'un musée de l'immigration, un peu sur le modèle de celui d'Ellis Island à New York.

>>>>>>>> La Cité nationale de l'histoire de l'immigration

Écran d'accueil du film Histoire de l'immigration en France *sur www.histoire-immigration.fr*

Depuis le 1er janvier 2005, la CNHI, qui a repris les activités de l'Adri, est l'éditeur de la revue Hommes et migrations. *www.hommes-et-migrations.fr*

La Cité nationale de l'histoire de l'immigration, groupement d'intérêt public à vocation culturelle, a été créée le 1er janvier 2005. Le 25 février 2005, Jacques Toubon en a été nommé président, Francine Mariani-Ducray vice-présidente et Luc Gruson directeur. La Cité ouvrira en avril 2007.
Les membres fondateurs du groupement sont le ministère chargé de la culture, le ministère chargé de la ville et de l'intégration, le ministère chargé de l'éducation nationale et de la recherche, le Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (Fasild) et la Ville de Paris.
Le personnel et les moyens de l'Agence pour le développement des relations interculturelles (Adri), qui servait de structure d'appui à la mission de préfiguration depuis avril 2003, ont été transférés vers le nouveau groupement.
Un colloque « Colonisation, décolonisation et immigration » est prévu en septembre 2007 : un appel à propositions est disponible sur le site Internet de la Cité : http://www.histoire-immigration.fr
Une exposition sur la France en 1931, « Immigrations et colonies », est programmée d'octobre 2007 à mars 2008.
Les tribunes de J. Toubon, « Retrouvons notre histoire » et celle du comité d'histoire de la Cité, « Banlieues, immigration, sécurité. Il faut tirer les leçons de l'histoire ! » (*Le Monde*, 1er déc. 2005), consultables sur le site Internet de la CNHI, témoignent de sa participation à l'actualité des débats politiques en France.

Le projet animé par Jacques Toubon se réfère à l'histoire pour sortir l'immigration des polémiques où elle est souvent confinée. La perspective historique est la seule à « inscrire l'histoire de l'immigration, non seulement comme une composante de l'histoire sociale, mais comme partie intégrante de l'Histoire de France ».
La Cité nationale de l'histoire de l'immigration devra répondre aux objectifs suivants :
– œuvrer pour la reconnaissance de l'histoire de l'immigration dans la construction de la nation française ;
– faire évoluer les mentalités au sujet des phénomènes migratoires ;
– rendre compte de la vitalité des identités et des histoires multiples qui ont constitué la France.
Ce centre d'histoire et de mémoire vivante sera plus qu'un musée : conçu comme un point de repère national, mais également comme un nœud de réseaux et d'acteurs, il devra fédérer autour de lui les initiatives déjà existantes pour les rendre accessibles à l'ensemble de la population française.

Conclusion

La vie culturelle, dans ses dimensions les plus immédiates et les plus concrètes (un son, une image, un vêtement, un festival, un concert…) participe de très près à la « cohésion sociale » – elle n'est plus, alors, le vœu pieux adapté à la rhétorique de la langue de bois. La diversité culturelle n'a pas encore dit son dernier mot. C'est au contraire dans la « culture au pluriel » (Michel de Certeau) qu'elle puisera l'audace de nouvelles formes d'œuvres encore inédites, toujours surprenantes, toujours, comme on dit, « en avance sur leur temps », parce qu'elles le préfigurent.

Ariane Salmet
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Chef de la mission pour le développement des publics

1. Voir J. Toubon dir., *Mission de préfiguration du Centre de ressources et de mémoire de l'immigration,* Paris, La Documentation française, mai 2004.

2. G. Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIXe-XXe siècles,* Paris, Seuil, 1988 ; *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin, 2000.

D'une culture

L'esprit de l'éducation populaire

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les mouvements d'éducation populaire sont les promoteurs d'une éducation démocratique dont l'enjeu est de former une « élite » ouvrière (laïque ou catholique) capable de transformation sociale. Ce qui est à combattre, dans une démarche citoyenne et pédagogique, c'est l'ignorance, avec ses préjugés, ses superstitions ; ce qui est développé, c'est un mode de participation à la vie sociale et la prise de responsabilité. Ce qui a fait perdurer son rôle tout au long du XXe siècle, c'est que ses fondateurs, puis ses héritiers, ont largement partagé une culture de la promotion des individus et de la solidarité entre les groupes sociaux.

Ce socle de valeurs partagées a permis à l'esprit de l'éducation populaire de se réinvestir sous des formes diverses pour s'adapter à l'évolution de la société et à l'institutionnalisation progressive de l'action culturelle et de l'animation sociale.

Pour retracer l'évolution de ce secteur de l'éducation extrascolaire, on peut brièvement évoquer les phases historiques proposées par Jean-Pierre Augustin et Jean-Claude Gillet[1].

Les réseaux militants et concurrentiels (1880-1939)

Il s'agit pour cette période de préparer jeunes et adultes au bon usage du suffrage universel et d'éviter un échec de la République. « En démocratisant la culture, il convient d'assurer le fonctionnement et le caractère durable de la démocratie politique. » C'est d'abord une action sociale de rue ou de quartier à base territoriale. C'est ensuite l'organisation de regroupements de masse ou chaque réseau (catholique, républicain, socialiste) se montre en spectacle en resserrant les liens de ses militants. C'est enfin l'élaboration progressive de doctrines cohérentes (soutenues par des systèmes de pensée tels que le personnalisme chrétien, le rationalisme laïque et le marxisme), pour respectivement, l'édification du croyant, du citoyen ou du militant.

Le croisement des réseaux privés et des politiques gouvernementales (1940-1947)

Après la tentative d'unification des mouvements de jeunesse par le Gouvernement de Vichy et la création de ses propres institutions pour encadrer la jeunesse (Maison des jeunes, clubs de loisirs, chantiers de jeunesse, etc.), les gouvernements issus de la Libération ont dialogué avec les mouvements de jeunesse et d'éducation populaire pour élaborer progressivement une dynamique culturelle en dehors des clivages traditionnels de la société. Pluralisme, laïcité, service semi-public, cogestion sont les nouvelles notions sur lesquelles a été fondée une institutionnalisation progressive qui amorce une dépolitisation de l'action socioculturelle.

L'autonomisation du secteur culturel

Après les procédures de relocalisation de l'animation autour de nouveaux équipements financés par le secteur public, on assiste à l'autonomisation de trois axes de travail avec chacun leur administration de tutelle : l'intégration sociale, l'action culturelle, l'animation globale.

Dans la période la plus récente, qui va d'André Malraux à Jack Lang, l'autonomie du secteur culturel s'est accentuée au fil du développement institutionnel du ministère de la culture. Jacques Rigaud regrette que cette évolution ait abouti « à un ministère qui est à la fois un ministère du patrimoine et un ministère des professions culturelles, et qui n'est pas tout à fait un ministère des publics, ce qu'il aurait dû être avant tout ».

Pour lui, « l'État ne peut plus se comporter avec sa boîte à outils de Régent de la Culture, dans une société désormais multipolaire, où il appartient à une collectivité locale d'avoir sa politique culturelle, et où l'économie de marché existe et fonctionne [...], et où le tissu associatif n'est pas simplement un relais mais doit plus que jamais être un détecteur et une source d'initiatives[2] ».

Le nouvel enjeu de l'éducation populaire est de permettre à chaque groupe de trouver sa place parmi les autres. Le partenariat État/société civile a pour mission essentielle de soutenir cet effort, surtout en cette période de trouble où les repères culturels, en consolidant les identités, participent à la croissance de la cohésion sociale.

L'exemple de Noisiel

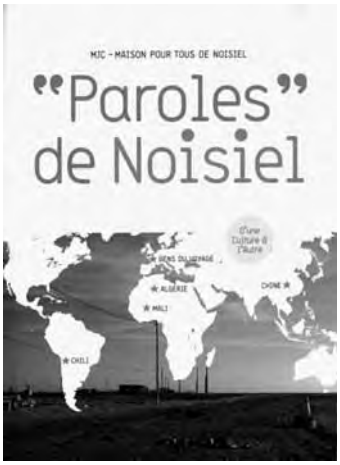
En pleine période de trouble, la maison des jeunes et de la culture de Noisiel (Ville nouvelle de Marne-la-Vallée, Seine-et-Marne) inaugurait le mardi 8 novembre 2005 un volet consacré au dialogue interculturel, avec la communauté turque, dans le cadre du cycle « D'une culture à l'autre ».

Plus d'une centaine de personnes de toutes origines se sont mélangées aux adhérents de l'Association de la culture turque de Torcy et de l'Amicale franco-africaine du Val Maubuée pour, d'une part, découvrir l'histoire des Turcs et de leur artisanat d'art à travers une exposition, d'autre part, pour partager en musique l'art culinaire turc en assistant à différents spectacles (en présence du maire, de la DDJS et de la DDAI[3]).

Cette manifestation populaire et conviviale illustre le type de programmation culturelle que la MJC a conçu en partenariat avec la ville et diverses institutions culturelles telles que bibliothèque, Ferme du Buisson (scène nationale), musée du Louvre, etc.

« D'une culture à l'autre » est le résultat d'un travail collectif impliquant des professionnels de l'animation, de la culture, et des bénévoles de la MJC et de la communauté vivant sur les communes de la ville nouvelle (79 nationalités représentées).

à l'autre



Paroles de Noisiel, trente et un habitants racontent leur parcours d'immigrés. Cet ouvrage réalisé en 2005 par la MJC de Noisiel a été distribué à tous les habitants de la ville.

Depuis 2002, la MJC prend ainsi en compte, chaque trimestre, la diversité culturelle de la ville afin de favoriser la mixité des cultures et de faciliter les rapports entre les habitants. C'est sa manière de participer au renforcement de la cohésion sociale.

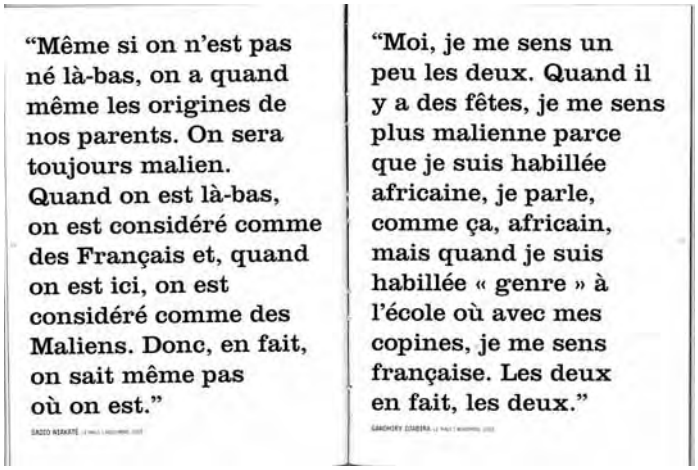
Tous les trois mois, une programmation culturelle permet de mettre en avant un des pays représentés par les habitants de Noisiel, en soulignant son mode de vie et ses rythmes. La communauté turque est à présent à l'honneur, à travers des ateliers (langue, cuisine, danse), mais aussi grâce à des manifestations culturelles telles que la projection de films (par exemple *Crossing the bridge*, de Fatih Akin), des concerts (le groupe Sphères, spécialiste de musique expérimentale métissée), des expositions (photographie), la visite d'un musée (le Louvre), le théâtre d'ombres (marionnettes orientales).

En novembre 2002, pour une première étape, la MJC avait fait un retour sur les cultures « des gens du voyage » (sous chapiteau). Puis vinrent les cultures de l'Algérie, du Chili, du Mali, de la Chine, du Portugal, de la Pologne, des Celtes.

Sélectionnée par la Fondation de l'Abbé Pierre, cette association pose la question de l'identité culturelle de Noisiel à travers toute sa diversité. Elle fonde son travail sur l'histoire et la mémoire collective de chaque groupe retenu. À chaque fois, elle réalise un montage vidéo à partir des témoignages des habitants qu'elle interviewe : pourquoi partir ? comment s'intégrer ? et quel fut l'apport de telle communauté à la culture française ?

L'ensemble des témoignages recueillis au cours des actions 2003-2004 a été publié en 2005 dans un livre financé par le Fasild intitulé *Paroles de Noisiel*. Il a été distribué gratuitement à toute la population de Noisiel pour contribuer aux échanges entre les habitants et à la valorisation de chacun (jeunes, adultes, français d'origine étrangère, immigrés).

L'implication progressive de chaque association communautaire permet de renforcer le sentiment d'appartenance à un espace plus



large que la seule communauté d'origine, et donc de découvrir l'intérêt de savoir hiérarchiser les sentiments d'appartenance et de distinguer le registre de l'identitaire (par héritage ou filiation) du registre de la citoyenneté (par choix et libre adhésion).

Olivier Gagnier

Ministère de la culture et de la communication

Délégation au développement et aux affaires internationales

Département de l'éducation, des formations,

de l'enseignement et des métiers

1. *L'animation professionnelle : histoire, acteurs, enjeux*, Paris, Éd. l'Harmattan, 2000.

2. *In : L'éducation populaire ou la culture en actions*. Document de l'INJEP (Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire), hors série 5, sept. 1997.

3. DDJS : direction départementale de la jeunesse et des sports ; DDAI : délégation au développement et aux affaires internationales, du ministère de la culture.

La diversité au sein des politiques

Avant d'esquisser un rapide historique des moments clés de la reconnaissance de la diversité culturelle dans les cultures régionales, communautaires (kurdes, arméniens, juifs...) ou dites « d'origine immigrée », par « l'action culturelle » du ministère de la culture, nous proposons d'aborder une forme plus distanciée de cette reconnaissance avec l'examen du développement et de l'élargissement de la *démocratisation culturelle*.

L'approfondissement et l'élargissement des missions de la culture

C'est tantôt au nom de la démocratisation culturelle, de la démocratie culturelle ou de la reconnaissance des droits des minorités que l'on voit s'élargir le champ de la culture. Il reste à savoir pourquoi. Selon la remarque de Pierre Oudart, tout se passe comme si les tentatives d'institutionnaliser l'élargissement de la notion de culture produisaient du sens au début et de la contrainte ensuite[1].

La médiation culturelle au service de la démocratisation culturelle

Le primat accordé à l'autonomie de la culture est une pensée forte dans une France convaincue de devoir travailler à l'égalité de tous et, par-delà les singularités, à l'universalité pour éviter particularismes et communautarismes, avec en perspective le souci de ne pas instrumentaliser la culture. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la volonté sans cesse réaffirmée du ministère de la culture – dont la fonction symbolique et politique est bien reconnue au sein de l'État – de maintenir et d'approfondir la démarche de la démocratisation culturelle.

Grâce en particulier aux travaux du DEPS (voir O. Donnat, p. 16-17), on a pu mesurer les limites d'une politique qui a consisté à multiplier et à diversifier les offres culturelles pour élargir l'accès à la culture à tous les publics. Une première prise en compte de la pluralité des cultures s'est ainsi effectuée autour de la question de la réception des publics et de la reconnaissance à des fins pédagogiques de leur diversité[2] (voir A. Salmet, p. 18-21). Ce souci de l'élargissement des publics a coïncidé avec un élargissement de la notion de culture (*via* le patrimoine), dans un contexte alimenté par les travaux de Pierre Bourdieu quand celui-ci s'interrogeait sur la pertinence des « distinctions »[3] entre les cultures des « Beaux-Arts », les cultures élitaires et populaires, les cultures rurales ou ouvrières, les arts traditionnels, etc.[4].

C'est dans ce contexte d'analyse que certains ont préféré parler de « démocratie culturelle » plutôt que de « démocratisation culturelle », pour signifier que les liens entre la culture instituée et les classes cultivées avaient pour effet d'établir des hiérarchies de valeur disqualifiant la culture des « autres », quels qu'ils soient

De l'élargissement des missions de la culture à l'élargissement de la notion de culture au sens anthropologique du terme : les années 1980

Avec les années 1980 et l'instauration de l'« Année du patrimoine » justement en 1980, débute une autre période d'élargissement du champ culturel dans sa dimension anthropologique. Dans un contexte économique de désindustrialisation et d'urbanisation, ne fallait-il pas sauvegarder la connaissance des formes de la vie rurale et industrielle, ainsi que les patrimoines et savoir-faire qui en témoignent, bref prendre en compte ce qu'on a appelé « patrimoine ethnologique » ?

À ces revendications de reconnaissance des cultures techniques et des savoir-faire populaires s'ajoute la montée des revendications des « cultures régionales et communautaires ». Les travaux anthropologiques, linguistiques ou ethnomusicologiques accompagnent ces mouvements, tandis que les musées régionaux et certains écomusées collectent, et mettent en valeur, ces patrimoines matériels et immatériels. Quant à l'Éducation nationale, elle se pose la question de l'enseignement des langues régionales, dans un contexte constitutionnel peu favorable à ces « écarts » linguistiques.

Cette ouverture à l'anthropologie au sein du ministère de la culture (mission du patrimoine ethnologique) a connu dans un premier temps une belle effervescence qui a réuni les échelons centraux, régionaux et départementaux autour des langues et des cultures régionales. Cependant, la dimension patrimoniale de la langue, après la période du rapport au ministre de la culture d'Henri Giordan : *Démocratie culturelle et droit à la différence*, édité en 1982, l'aurait emporté sur celle plus sociopolitique de cultures régionales. La question des langues de France, qui concernent les langues régionales et les langues pratiquées sur le territoire, mérite à elle seule un récit institutionnel et politique (voir encadré p. 26-27). Toutefois, lorsque la question d'une reconnaissance de ces patrimoines, appelés les « petits patrimoines », a suscité le projet d'une loi régalienne (du type loi 1913), les coûts de classement et surtout de protection à envisager ont dissuadé le ministère de recourir à l'extension de ces législations.

Tandis que les régions et les départements reprenaient largement ces préoccupations, au niveau central, l'élargissement de la notion de patrimoine se manifestait plus symboliquement que concrètement par l'ajout du E (qui sera retiré par la suite) de « ethnologie » dans les commissions des COREPHAE (commissions régionales du patrimoine historique, archéologique et ethnologique).

Après un temps d'élargissement de la culture à ses dimensions anthropologiques, vient aujourd'hui le temps des réserves, tandis que les collectivités locales au nom de la diversité et de l'attractivité régionales prennent le relais. Avec la décentralisation de l'inventaire comme parachèvement de ce mouvement.

du ministère de la culture : rappel historique

De l'élargissement de la notion de « patrimoine » à celui de « la diversité de la culture des autres dans l'espace public » : les années 1980-1990

Avec l'élargissement aux cultures venues d'ailleurs, le ministère, sans afficher pour autant le droit des minorités au sein de la République, prend sa part dans la reconnaissance des différentes cultures présentes en France, sinon dans l'espace public. C'est ainsi qu'on assistera dans la fin des années 1980 et dans les années 1990, à une prise en compte, au sein des services d'action culturelle, des cultures régionales, communautaires, immigrées… Si on met à part la fondation de l'Institut du monde arabe (financé en partie par plusieurs États arabes), une politique de soutien à des centres culturels juifs, arméniens, kurdes, etc., s'instaure. Et, comme une préfiguration de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI) qui ouvrira en 2007, la direction des archives de France publie en 1999 un guide des sources d'archives publiques et privées des XIXe et XXe siècles, intitulé *Les étrangers en France*, réalisé depuis 1990 par l'association « Génériques ». Il rend compte de la succession des vagues d'immigration qui ont fait le peuplement français.

Paris, ministère de la culture / direction des archives de France, 1999.

Ces politiques constituent une réponse à divers mouvements, qu'ils soient régionalistes (occitan, breton, basque mais aussi corse…) ou communautaires (berbères, arménien, yiddish, créoles...). Ces mouvements interpellaient le principe d'unité de l'État-Nation et revendiquaient leur droit à exister sur la scène nationale avec leurs singularités culturelles, voire même leur droit à l'autonomie. Les juifs de France, au nom de la Shoah, obtiendront une reconnaissance de la « civilisation juive » avec l'instauration dans l'espace public du musée d'art et d'histoire du Judaïsme, inauguré en 1998 par le président Jacques Chirac.

L'interculturalité comme horizon de la diversité culturelle ?

On le comprend, la prise en compte au sein du ministère des problématiques de reconnaissance de la pluralité des cultures en France s'est faite, et se fait encore, au nom d'une identité de la France qui, dans le « concert des nations », doit faire admettre sa spécificité au nom de la diversité et du refus de l'uniformisation mondialisée. Mais ce que nous revendiquons à l'extérieur au nom de la diversité, comment pouvons-nous l'établir dans nos frontières sans renier toute une partie de notre identité et de notre héritage construit sur l'idée d'une communauté homogène et sur des valeurs partagées par tous ? « Vérité en deçà, erreur au delà » ?

Les outils de la démocratisation culturelle suffisent-ils à mettre à la portée de chacun ce patrimoine commun ? Le développement de l'éducation artistique et culturelle et des équipements y contribue, mais il y a loin de la démarche « pédagogique » de médiation culturelle qui, travaillant à partir de la diversité des publics et des altérités culturelles, vise au partage de valeurs universelles, à cette autre démarche qui consiste à admettre les droits culturels des groupes minoritaires. D'un côté, il s'agit de favoriser à des fins de justice sociale l'accès pour chacun, à partir de son univers, à la culture historiquement instituée et légitimée dans notre État-Nation ; de l'autre, on assiste à une démarche de l'altérité plus relativiste ou plus politique qui consiste à admettre, au risque de la perte d'une culture commune – mais non d'un projet commun – la pluralité des cultures et les droits individuels et collectifs de chacun.

En terme de discipline scientifique, on pourrait dire que pour définir ses frontières, l'État-Nation s'est appuyé sur l'histoire et la géographie – c'est bien dans cette logique qu'il faut comprendre le choix de faire de la CNHI un centre d'histoire de la nation française et de son peuplement. Lorsqu'il s'agit de diversité culturelle, c'est plutôt l'anthropologie qui est à convoquer.

En effet ces politiques de l'ouverture à la diversité correspondent à une tentative des politiques publiques de considérer qu'à certains moments, il devient juste et souhaitable de troquer le « régime de tolérance à l'égard des groupes particuliers » (en conformité avec le modèle républicain qui renvoie la subjectivité et l'intimité singulière de chacun dans la sphère du privé) contre un « régime de visibilité et de reconnaissance » des identités singulières des groupes minoritaires, que ce soit sur un plan culturel, linguistique, religieux ou historique.

En outre, ces politiques doivent s'en tenir à une juste perception des relations entre questions sociales et questions culturelles (plus encore si on y adjoint des dimensions religieuses), et elles doivent refuser la tentation de subordonner les unes aux autres. Ces politiques connaissent en France des avancées mais aussi des difficultés, car elles ne sauraient se confondre avec le débat anglo-saxon, où le multiculturalisme est entendu comme l'ensemble des dispositifs institutionnels et juridiques permettant une politique de reconnaissance. Multiculturalisme qui, selon les définitions que nous empruntons à Michel Wieviorka, se présente sous différents aspects :

– le « multiculturalisme intégré » : les politiques envisagent conjointement les questions culturelles et sociales (cas des politiques canadiennes et australiennes dès les années 1970) ;

– le « multiculturalisme éclaté » : ces politiques dissocient les deux aspects (cas des États-Unis par exemple sur la question noire).
Que pourrait être un « multiculturalisme à la française » ? L'expression n'est pas aujourd'hui retenue en France. Sans doute pour maintenir l'horizon d'universalité de la culture, on lui préfère celle, plus ouverte, de « société de la diversité culturelle » à comprendre non pas comme une société de communautés juxtaposées, mais comme une société « interculturelle » qui rendrait possibles un enracinement, une inscription dans le monde, une identification à l'ensemble social. Cette dernière est un préalable nécessaire à la constitution d'une « communauté citoyenne » transcendant ses particularismes identitaires pour adhérer à plus grand qu'elle, la Société, en tant qu'elle est l'ensemble interactif des communautés qui la constituent.
Cette société de la diversité aurait à construire son espace public dans l'esprit défini par Paul Ricœur lorsqu'il distingue deux conceptions différentes, sinon opposées, de la laïcité républicaine : « Il y a deux degrés de laïcité. Le premier est une laïcité d'abstention : l'État n'a pas de religion, il ne reconnaît aucun culte ; il est responsable de la paix et de l'ordre public, de la cohabitation des libres arbitres. Le second est une laïcité de confrontation : elle consiste dans la distribution égale de la parole dans l'espace public[5]. »
Le musée du Judaïsme, l'Institut du monde arabe, comme la future Cité nationale de l'histoire de l'immigration, symbolisent la reconnaissance, au sein de la nation, de cultures venues d'ailleurs présentes sur son territoire.
Mais le principe d'une égale distribution de la parole dans l'espace public pour reconnaître les droits culturels des minorités, ne crée pas pour autant un horizon de projet citoyen commun. Le travail de civilité, les pratiques de citadinité se mènent au jour le jour dans l'espace et dans le temps. Avec ces démarches de confrontation, c'est l'interculturalité qui se dessine comme l'horizon des politiques de la diversité culturelle.

>>>>>>>> Diversité culturelle,

La place des langues régionales ou minoritaires dans la culture, l'enseignement et les médias est déterminée par plusieurs textes législatifs ou réglementaires : loi Deixonne du **11 janvier 1951** relative à l'enseignement, loi du **1er août 2000** relative à la liberté de communication, sur les cahiers des charges des radios et télévisions qui ont des missions de service public, loi du **4 août 1994** relative à l'emploi de la langue française, dont les dispositions « s'appliquent sans préjudice de la législation et de la réglementation relatives aux langues régionales de France et ne s'opposent pas à leur usage » (article 21).
L'action du ministère de la culture et de la communication en faveur des langues régionales[1] ou minoritaires a connu ces dernières années un développement significatif.
Avec la création **en 2001** d'une Délégation générale à la langue française *et aux langues de France* (DGLFLF), le ministère de la culture a clairement affirmé sa volonté de mener durablement une politique linguistique sans exclusive. Ce service contribue désormais au développement des langues parlées sur le territoire national en dehors du français, et à leur mise en valeur dynamique.
Propres à encourager l'expression de la diversité linguistique de notre pays et la créativité qui en résulte, les orientations définies seront poursuivies. Outre les crédits déconcentrés *ad hoc*, les directions régionales des affaires culturelles ont la possibilité d'intervenir, à travers les procédures, dans tous les domaines susceptibles d'être linguistiquement marqués : patrimoine ethnologique, musique, théâtre, livre, archives, cinéma, audiovisuel...
La politique mise en place au ministère de la culture vise à l'ancrage des langues de France dans la modernité (à travers notamment Internet et les nouvelles techniques), et à mettre en évidence l'implication réciproque des langues et des cultures dans une société en mouvement. Elle s'organise autour de quelques objectifs prioritaires : aide à l'édition

Les journaux du kiosque de Belleville (Paris, 20e) reflètent la diversité des habitants du quartier.

sur et dans les langues régionales ou minoritaires, observation des pratiques linguistiques, soutien à la diffusion des connaissances, à l'animation culturelle et à des créations originales dans le champ du spectacle vivant. Le fil directeur de cette action est le plurilinguisme.
Parallèlement à l'encouragement financier qu'elle apporte aux initiatives des acteurs culturels, la DGLFLF mène directement plusieurs actions.
« **L'observatoire des pratiques linguistiques** » mis en place **en 1999** a pour mission de faire connaître la situation linguistique de la France, à travers les pratiques langagières concrètes (variété des usages, contacts

La question qui se pose aux acteurs culturels est de savoir en quoi et comment l'artistique, le culturel et ses expressions fournissent la trame à ces interactions, à ces confrontations et aux « expositions de soi »[6] dans la sphère publique contemporaine ?
Examinées sous cet angle, les activités artistiques et culturelles que conduisent des groupes et des individus de cultures minoritaires ou « minorées » dans leurs espaces urbains, publics ou semi-publics, développent la diversité culturelle et l'« interculturalité ». On peut citer comme exemples de ces lieux interactifs ces petites médiathèques qui constituent, pour certains jeunes, un sas d'expression entre l'école et la rue, ou ces nombreux lieux diversifiés que l'institution désigne comme « nouveaux territoires de l'art » (NTA), sans oublier la place de plus en plus importante que prennent les espaces virtuels. C'est à l'approche de certaines de ces expressions culturelles dans la ville qu'est consacrée une partie de ce numéro (voir p. 32-49).

Claude Rouot

Ministère de la culture et de la communication – DDAI/MRT

1. P. Oudart, chef du service du développement et de l'action territoriale à la DRAC d'Ile-de-France.

2. Remarquons que dans la perspective de la « médiation culturelle », cette diversité des publics se décline davantage en termes anthropologiques que dans les termes statistiques de l'Insee.

3. Les réflexions sur la « distinction » et celles sur l'opposition « cultures dominantes/cultures dominées », élaborées par Pierre Bourdieu ont alimenté pendant de longues années les discussions sur ce sujet.

4. « Culture populaire » ne devant pas être opposée terme à terme à « culture savante ». On sait, historiquement, que cette dernière procède souvent des cultures populaires (surtout depuis le Romantisme). De même, on ne peut opposer trop frontalement « cultures instituées » et « cultures émergentes » dans la mesure où avant d'être « instituée » une culture a bien dû « advenir » pour s'imposer, comme en témoigne, par exemple, l'histoire du jazz.

5. Entretien de Paul Ricœur avec François Azouvi, *Le Monde,* 10 juin 1994.

6. Afin de mieux comprendre et encourager des pratiques culturelles qui, en certains lieux de la ville, permettent de surmonter ce que R. Sennett appelle « la peur de l'exposition de soi », « en raison de l'incertitude propre à la sphère publique contemporaine », *Les Tyrannies de l'intimité,* Paris, Le Seuil, 1979 ; voir aussi *La Ville à vue d'œil*, Paris, Plon, 1992.

diversité des langues

entre langues, questions de transmission et d'acquisition...). Il est donc amené à expertiser et soutenir des projets de recherche qui relèvent de la problématique des langues de France.
L'année 2003 a été marquée par les **Assises nationales des langues de France**. Le choix de Paris pour accueillir cette manifestation en symbolisait la portée nationale : les langues de l'Hexagone et de l'outre-mer participent des biens culturels communs à tous les Français. Deux ans après la création de la délégation générale à la langue française et aux langues de France, les Assises ont été une étape importante dans la reconnaissance par l'État de la pluralité des langues comme constitutive de l'identité collective.
L'année 2005 a posé très concrètement le traitement égalitaire des langues sur les réseaux dans l'objectif de garantir l'accès aux contenus numériques pour tous. Les technologies de la langue, parlée ou écrite, font l'objet d'enjeux industriels et économiques grandissants au plan international. L'information joue un rôle de plus en plus important dans toutes les activités du monde contemporain, le volume de l'information circulant dans toutes les langues augmente, la gestion et la mise à disposition des outils communs de traitement pour toutes les langues deviennent soudain indispensables. La diversité linguistique est ici prise en compte dans l'effort multilingue des outils technologiques de mise à disposition des contenus culturels, et de leur application, du déplacement de la question de la langue pivot vers celle du couplage des langues. La France se voit confirmer, dans cet effort et cette démarche multilingues, par la récente adoption par la Commission européenne d'une nouvelle stratégie-cadre pour le multilinguisme. Le 22 novembre 2005, la Commission européenne a adopté la première communication sur ce sujet en signalant les grands domaines d'application des actions qu'elle proposera : la société, l'économie et les relations de la Commission avec les citoyens de l'Union. La Commission souhaite investir davantage dans la recherche linguistique consacrée aux moyens de surmonter les barrières de la langue grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, ainsi que dans le domaine des sciences sociales et humaines. La Commission propose la mise en place d'un groupe de haut niveau sur le multilinguisme ainsi qu'une conférence ministérielle sur le multilinguisme qui se réunira dans les prochains mois (http://europa.eu.int/languages).
De la connaissance à la prise en compte, de la reconnaissance à l'intégration aux systèmes de développement du traitement de la langue, telle s'écrit l'histoire de la diversité linguistique en France.

Véronique Prouvost

Ministère de la culture et de la commmunication

Délégation au développement et aux affaires internationales

Mission de la recherche et de la technologie

Michel Alessio

Délégation générale à la langue française et aux langues de France

1. Le patrimoine linguistique de la France est constitué de 75 langues. Cette liste regroupe des idiomes de statut sociolinguistique très divers : des créoles, langues régionales sans doute les plus vivantes, essentiellement parlées, pratiquées maternellement par plus d'un million de locuteurs, au bourguignon-morvandiau, langue essentiellement orale, sans transmission maternelle au nourrisson. Voir : **http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/lang-reg/rapport_cerquiglini/langues-france.html**

Une politique de la diversité culturelle

Ce texte est issu d'un débat avec Benoît Guillemont, conseiller pour l'action culturelle à la DRAC Rhône-Alpes.

Depuis quinze ans, Benoît Guillemont a travaillé à s'éloigner de la seule problématique de l'offre culturelle au profit de la mise en œuvre d'un dialogue entre institutions culturelles et offres culturelles, à partir des expressions artistiques que l'on voyait s'élaborer ici et là. Ce qui lui a permis d'aborder la société dans sa diversité.

L'essentiel de cette politique n'est pas d'encourager l'expression artistique des personnes, mais de soutenir des processus de création et des confrontations avec des professionnels. Pour être à l'écoute de la société en train de se faire, il s'est appuyé sur le pouvoir de légitimation du ministère de la culture. Ainsi il a pu travailler à l'élargissement et à la diversification des champs d'intervention de ce ministère. Il a accompagné des projets, permis des rencontres, et créé des réseaux y compris avec d'autres partenaires que ceux de Rhône-Alpes. Sa tâche a souvent consisté à faire se confronter des personnes d'horizons différents sur un même territoire afin d'inviter à des projets communs et de provoquer un « mieux-être des gens ». Avec l'idée qu'il vaut mieux pour chacun ne pas s'en tenir à être d'un seul monde mais en partager plusieurs. C'est sur de telles bases qu'a été rédigée une charte de coopération culturelle signée en juillet 2004 par la Ville de Lyon, les institutions culturelles lyonnaises, le conseil régional de Rhône-Alpes et l'État (DRAC). Cette charte incite les institutions culturelles à développer des actions en direction des publics et des territoires isolés.

Deux approches pour mettre en œuvre ces principes d'actions :

• Considérer la ville comme le creuset de la diversité des cultures, travailler la question de la culture urbaine et de l'urbanité. C'est dans la ville et les quartiers que B. Guillemont s'est employé à structurer ce travail, en animant un réseau d'acteurs culturels, en organisant des débats et des colloques et en soutenant des évènements artistiques non convenus. Travaillant avec des chercheurs en lien avec les conseillers à l'ethnologie, il a permis que se fassent connaître et reconnaître ces formes d'expressions artistiques surgies des quartiers et qui furent baptisées « cultures urbaines ».

• Prendre en compte la présence dans les villes de populations d'origine étrangère. Avec Philippe Delpy du Fonds d'action sociale (FAS, devenu Fasild), il a construit des projets prenant en compte les populations et les cultures d'origine étrangère en s'efforçant de favoriser des projets de dialogue et de rencontre qui provoquent des situations d'interculturalité[1].

Bref historique

Benoît Guillemont a rappelé l'un des moments forts du développement du hip-hop avec l'émission télévisée de Sydney de 1983 à 1986. Tandis qu'en 1984 le Fonds d'intervention culturelle et la DRAC soutenaient le groupe Traction-Avant de danse urbaine et différentes actions culturelles dans les quartiers. On y prenait la mesure du phénomène des grands ensembles et des métissages culturels et artistiques… qu'on cherchait à favoriser...

C'est avec le festival « Sensibles » mené en 1990 au centre culturel Léonard de Vinci de Feyzin avec le soutien du ministère de la culture (délégation au développement et aux formations – DDF), que les formes artistiques développées dans les grands ensembles urbains ont trouvé un point de convergence et ont fait sens. En 1991, la DDF développera un programme de trois ans de valorisation des expressions artistiques dans les banlieues, dans le souci de mettre en valeur leurs richesses culturelles… et leurs difficultés. Ce programme donnera lieu à des publications : « Quartiers Lumières ».

Au sein de la DRAC, après une première période d'imprégnation, se développe une stratégie de diffusion et de publication, par thème, des expressions artistiques. Tous les deux ans, une publication fera état de champs nouveaux :

• 1992 « Danse, ville, danse » qui a donné lieu à plusieurs manifestations régionales autour de la danse urbaine ;

• 1994 « Paroles urbaines, paroles urgentes » qui a donné lieu à une manifestation au CARGO de Grenoble ;

• 1996 « Musiques urbaines, musiques plurielles » ;

• 1998 « Art, ville, images » ;

• 2000 « Villes, patrimoines, mémoires » ;

• 2002 « Îlots artistiques urbains » sur la question des friches industrielles transformées en lieux culturels ;

• 2004 « Agir sur la ville » ou habitants et transformations urbaines en Rhône-Alpes.

L'avènement de la « danse urbaine »

C'est en 1992, avec la première publication *Danse, ville, danse* menée en lien avec le FAS, que cette politique reconnue comme exemplaire s'est affirmée. Cette première publication visait à identifier et mettre en présence divers acteurs de la danse : les professionnels de la danse ayant une réflexion sur la ville, les groupes de danse amateurs existants et les danseurs plus « invisibles » qui s'exerçaient à l'écart des institutions dans les grands ensembles des périphéries…

Ce travail annonce la philosophie de l'action qui a présidé à ce mouvement de reconnaissance de la danse urbaine.

Pour Benoît Guillemont, le travail du FAS et de la DRAC a consisté à faciliter l'accès de ces groupes informels de hip-hop à des

en région : l'exemple de Rhône-Alpes

Cl. G. Goult.

Déf'hip-hop a ouvert la Biennale de la danse de Lyon en 2004. Une soixantaine de danseurs se sont défiés, restituant l'ambiance des battles.

Cl. Ch. Ganet.

Défilé de la Biennale de la danse 2004 à Lyon. Chorégraphes, artistes, équipements socioculturels, travailleurs sociaux, professionnels de l'insertion et institutions s'associent à cet événement, préparé tout au long de l'année dans des ateliers de pratiques artistiques où se côtoient amateurs et professionnels.

institutions culturelles. Ainsi en 1992, des groupes accédaient à un gymnase à Villefranche-sur-Saône, en 1993 Guy Darmet les accueillait à la Maison de la danse, car il y voyait la possibilité de nourrir la danse contemporaine de cette énergie particulière et de s'ouvrir à d'autres publics. Il ne s'agissait pas, explique-t-il, de « récupérer » ces expressions artistiques, mais d'offrir à ces pratiques qui peuvent s'avérer « enfermantes » des ouvertures à d'autres pratiques. Le développement de ce mouvement a conforté des danseurs tels que Mourad Merzouki, chorégraphe de la compagnie Käfig (née d'une scission avec Accrorap) qui a atteint une dimension internationale. La danse urbaine s'est développée par palier, avec « les rencontres des cultures urbaines » qui ont constitué un grand moment de visibilité et de reconnaissance des cultures hip-hop, mais aussi avec le défilé de la Biennale de la danse qui, grâce à un comité de pilotage présidé dans les premières années par le sous-préfet à la ville, a pu bénéficier des financements « projets culturels de quartier » mis en place par Philippe Douste-Blazy. Le premier défilé a eu lieu en 1996 et a eu pour thème le Brésil. Le succès du défilé tient à sa longue préparation et à son inscription au sein même de la Biennale de la danse, évènement international de prestige.

Le développement d'une réflexion internationale sur l'interculturalité et la diversité culturelle

Des colloques réguliers au Centre Jacques-Cartier à Lyon et au Québec complètent ce travail de visibilité et de réflexion. Ils se déroulent trois années en France, une année au Québec. En 2000, à Montréal, le colloque avait pour thème la diversité culturelle. Enfin, pour illustrer la nécessité d'un travail d'interculturalité que les grandes villes ont à mener avec leurs périphéries, Benoît Guillemont a relaté un programme du Conseil de l'Europe « Culture et quartiers », de 1991 à 1996, qui portait sur les politiques culturelles et sociales dans des quartiers de douze grandes villes européennes. Comme Jean Hurstel, président de Banlieues d'Europe, Benoît Guillemont a participé à ce programme en tant qu'expert français aux côtés de nombreux experts européens. Parmi les villes retenues, Budapest, Bilbao, Munich, Sofia, Prague, Liverpool, Turin, Athènes… et Marseille. En terme d'image, a expliqué Benoît Guillemont, pour qu'une ville européenne ou internationale soit reconnue pour son attractivité, il faut aujourd'hui que celle-ci prenne en compte, avec efficacité, les questions de ségrégations spatiales, le bien-vivre dans la proximité et la diversité des populations.

>>>>>>>> Culture et immigration en Rhône-Alpes

La DRAC de Rhône-Alpes est très attentive à la place et à la reconnaissance des cultures étrangères dans les projets culturels.
Les services de l'État ont préparé en 2005 le Programme régional d'intégration des populations immigrées (PRIPI) pour les années 2006, 2007 et 2008. La DRAC a souhaité que la question culturelle y soit abordée, afin que soit mis en valeur l'apport dans notre société de la diversité des cultures. C'est ainsi que le PRIPI développe deux actions : soutenir l'accueil et l'intégration par des actions culturelles et artistiques, favoriser les parcours artistiques professionnels.
La DRAC a également été très active au sein du Comité de pilotage de *Traces 2005 en Rhône-Alpes, forum régional des mémoires d'immigrés*, action coordonnée par ARALIS, structure de logement social basée à Lyon accueillant de nombreuses personnes immigrées. Cette manifestation qui s'est tenue du 14 novembre au 11 décembre 2005 fédère plus de cent actions en Rhône-Alpes autour des mémoires de l'immigration, portées par de nombreuses associations et s'inscrivant progressivement dans les actions des institutions culturelles : musées, archives, médiathèques, centres culturels.
Le catalogue *Traces 2005 en Rhône-Alpes*, l'inauguration le 17 novembre par le préfet de région et Jacques Toubon, président de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, montrent l'importance accordée en Rhône-Alpes à la valorisation des cultures d'origine.

Les « nouveaux territoires de l'art »

Jean-Louis Sautreau
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement
et aux affaires internationales
Mission pour le développement des publics

« Nouveaux territoires de l'art (NTA) » n'est pas un label ministériel. Cet intitulé fait référence à l'émergence d'équipements et d'espaces de créativité qui se développent parallèlement aux réseaux labellisés (initiatives de la société civile). Ces lieux ouverts à la création contemporaine sont souvent gérés par des équipes (collectifs) artistiques qui en font leur espace de travail et parfois de vie. Ils sont souvent situés dans des friches industrielles ou dans des bâtiments relevant du patrimoine situés en zone périurbaine.
Ces expériences artistiques et culturelles sont très diverses et nourrissent la réflexion sur la place de l'artiste dans la cité et sur une action culturelle qui cherche, en opposition parfois aux institutions, à innover de nouvelles manières de faire et de « vivre ensemble ».
Pour répondre aux préconisations du rapport *Une nouvelle étape de l'action culturelle* confié à Fabrice Lextrait, en octobre 2000, par Michel Dufour, ancien secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, pour rendre compte de ces phénomènes, une « mission Nouveaux territoires de l'art » a été créée et installée au sein de l'Institut des villes. Ce groupement d'intérêt public qui réunit ministères et associations d'élus est présidé par Edmond Hervé, maire de Rennes, président de Rennes Métropole. Lieu de débats, de mutualisation des compétences et de recherches nationales et internationales, cette mission met en œuvre des groupes de travail qui s'intéressent aux questions de la ville (foncières et architecturales), aux modes juridiques de gestion des lieux ainsi qu'à ces nouvelles démarches de production artistique qui, s'inscrivant dans des projets de territoires, participent au développement de la démocratie locale.
Une convention pluriannuelle entre le ministère de la culture (DDAI/mission pour le développement des publics) et l'Institut des villes a été établie en vue de faciliter l'accès de tous les publics à la culture et, dans un contexte interministériel, de favoriser la cohésion sociale.

La mise en œuvre d'actions en faveur de la diversité culturelle

Les principaux partenaires institutionnels de ce travail de réseau et de croisement des organismes culturels, des administrations et des instances gouvernementales en région, ont été le FAS devenu Fasild (mais qui ne dispose pratiquement plus de lignes budgétaires pour l'action culturelle), les services pénitentiaires (culture en prison), hospitaliers (culture à l'hôpital) mais aussi le ministère de la jeunesse et des sports et les fédérations d'éducation populaire. Parmi les actions[2] conduites, on peut citer celle du musée des Beaux-Arts de Lyon, qui a organisé des visites d'œuvres du musée présentées par des personnes aveugles, sourdes, ou en situation précaire. Ce fut une expérience forte qui illustre la richesse des échanges dans cette configuration particulière de diversité culturelle puisque, par exemple, les personnes aveugles, par le toucher de certaines statues, apprenaient aux voyants à entrer dans la matière sensible de l'œuvre d'art.

Plus récemment, en lien avec le groupe de travail national émanant de la mission pour le développement des publics (« pratiques innovantes », DDAI) et de l'Institut des villes, il a organisé les 29 et 30 septembre 2005, à Lyon et à Villeurbanne, la rencontre du groupe national « Nouveaux espaces artistiques et culturels en milieu urbain ». Des adjoints de directeurs régionaux des affaires culturelles et des conseillers à la politique de la ville de nombreuses régions ont ainsi pu rencontrer des responsables de « friches artistiques » et des responsables locaux de politiques culturelles et urbaines. Toutefois, sur la question des politiques que pourrait conduire le ministère de la culture en faveur de la diversité culturelle (rappelons que celle-ci n'est pas inscrite dans la directive nationale d'orientation), on constate une impossibilité de penser en termes d'expérimentation / généralisation. Et quand on tente les mots « essaimage », « accompagnement », qui sont sans doute plus pertinents, on est amené à reconnaître le caractère encore aléatoire des politiques culturelles de la diversité qui sont conduites aujourd'hui.

1. Voir le colloque de l'Agence pour le développement des relations interculturelles (Adri) « Vers la démocratisation culturelle » en 2001.

2. Voir le dossier « action culturelle » sur le site Internet de la DRAC Rhône-Alpes : http://www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/ac1.htm

Dans ce contexte, le ministère de la culture (mission pour le développement des publics) a mis en place un groupe de travail national « espaces de projets culturels et artistiques en milieu urbain », dont l'objet est de mieux connaître[1] ces expérimentations collectives où l'artistique se mêle au social et à l'urbain, dans certains lieux le plus souvent désaffectés de la ville (collectifs d'artistes et/ou associations).

Dans le cadre de ce partenariat avec la mission Nouveaux territoires de l'art, des rencontres en région sont organisées en collaboration avec les directions régionales des affaires culturelles. Les deux dernières se sont déroulées dans les agglomérations du Grand Toulouse et du Grand Lyon. Ces rencontres permettent de croiser les points de vue des élus, des opérateurs culturels et urbains et des services de l'État.

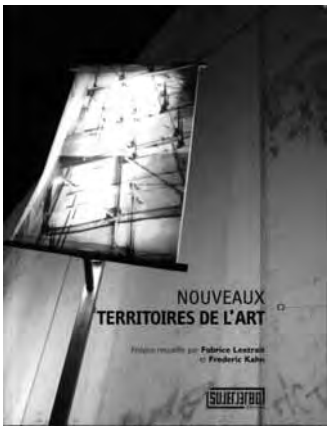
Rencontres 2006

Les prochaines rencontres programmées pour 2006 devraient permettre d'aborder des exemples de collaborations artistiques transnationales, et d'exposition de travaux artistiques réalisés et/ou produits dans ces espaces de projets. Seront étudiées la mise en place de passerelles entre ces expériences et les institutions culturelles, la question de l'évaluation de ces expériences artistiques et culturelles et de l'élaboration d'indicateurs territoriaux et économiques.

Un colloque important destiné à des élus des collectivités territoriales ainsi qu'à des députés et sénateurs est prévu le 6 février 2006 au Sénat. Son objectif est de donner la parole aux élus qui sont intervenus sur ce type de projets artistiques et culturels, de recueillir leurs témoignages et de les interroger sur les évolutions possibles des politiques publiques en matière culturelle.

J.-L. S.

1. Cf. l'étude confiée à Fabrice Raffin et Sonja Kellenberger : « État des lieux comparatif des politiques culturelles : prendre en compte la culture non institutionnelle et/ou alternative aujourd'hui », à partir d'expériences menées à Berlin, Londres, Genève, Bruxelles.



Vient de paraître

Nouveaux territoires de l'art, ouvrage collectif. Réflexions de plus de quatre-vingts acteurs d'une vingtaine de pays (artistes, porteurs de projet, intellectuels, architectes, élus, etc) recueillies par Fabrice Lextrait et Frédéric Kahn au cours de la rencontre internationale « Nouveaux territoires de l'art » à Marseille en février 2002.
Paris, éd. Sujet/Objet, 2005. 294 p., 19 €.

À paraître

Nouveaux territoires de l'art – Paroles d'élus. Cette publication rassemblera des témoignages d'élus sur les outils qu'ils ont mis en place pour accompagner ces projets culturels et artistiques.

Cultures, villes et

Claude Rouot
Coordinatrice scientifique du programme interministériel « Cultures, villes et dynamiques sociales »
Ministère de la culture et de la communication, DDAI/MRT

« L'étranger n'est plus celui qui vient d'ailleurs, mais celui qui se reproduit en permanence dans le corps social[1] », les frontières sont intérieures quand bien des héritiers de l'immigration se retrouvent aux ban-lieues de la communauté des citoyens.

Aux difficultés concrètes, bien répertoriées aujourd'hui, qu'engendrent les fragmentations sociale et spatiale et qui sont le partage des habitants de certaines périphéries, il convient d'ajouter celles qu'engendrent les imaginaires et les inquiétudes des Français. Ces questions repérées par les socioanthropologues font, du fait des événements de l'automne 2005, l'objet de débats renouvelés. Ceux-ci portent en particulier sur les raisons historiques de la difficulté des relais publics et institutionnels à traiter de l'égalité des chances, et sur le travail sur la mémoire de l'immigration et sa relation avec la mémoire longtemps délaissée du passé colonial de la France.

La pratique artistique comme levier d'universalité ? Petites déconstructions d'une « sécularisation »[1]

Virginie Milliot
Maître de conférences
Université Paris X-Nanterre

Les institutions républicaines au sein desquelles se développent des activités professionnelles de socialisation des individus sont en crise, affirme François Dubet[2]. Le « programme institutionnel » dont la « magie » était de parvenir à fabriquer des individus à la fois singuliers et universels, des sujets socialisés, autonomes et réflexifs, décline. Il décline par lente implosion, exacerbation de ses propres contradictions, absence de soutien du service public. Les principes universels sur lesquels il reposait ne seraient plus opérants dans un monde de plus en plus divers, fragmenté et ambivalent. Dans ce contexte, il est intéressant de constater que la pratique artistique et la figure de l'artiste sont mobilisées dans les espaces de la « désaffiliation » comme opérateur et médiateur d'universalité. Les événements artistiques publics financés dans le cadre de la politique de la ville, comme le défilé de la Biennale de la danse ou l'Art sur la place à Lyon, donnent à voir une diversité – à la fois sociale et ethnique – rassemblée. Si ces scènes « artificielles » de mixité sont effectivement le creuset d'un important travail de reconnaissance[3], nous posons l'hypothèse que les dispositifs relationnels qui se développent dans le cadre de ces projets contribuent à déconstruire la notion d'universalité artistique. C'est ce que nous nous proposons de démontrer à partir de deux exemples : les ateliers d'expression artistique que les artistes en résidence animent dans les banlieues populaires, et le « sas » de l'action culturelle où les dites « émergences culturelles » sont retravaillées pour passer de la rue à la scène.

Dans la majorité des ateliers d'écriture, d'art plastique, de danse que nous avons pu observer dans les banlieues populaires[4] – excepté dans le cadre de projets militants tels que celui du théâtre de l'opprimé[5] – les artistes développent leur projet pédagogique sur la base d'un certain nombre de postulats artistiques. Une conception partagée, mais pas toujours explicitement revendiquée, de l'art les conduit ainsi à privilégier la forme, le style sur le contenu lui-même. « *La façon dont on parle est plus importante que ce qui est*

1. Par « sécularisation », j'entends : intégration de l'art dans des dispositifs institutionnels de socialisation.

2. F. Dubet : *Le déclin de l'institution*, Paris, seuil, 2002.

3. Voir V. Milliot : « Les courts-circuits de l'action culturelle », dans A. Bruston dir., *Des cultures et des villes. Mémoires au futur*, Paris, éd. de l'Aube, 2005.

4. Voir, entre autres, le chapitre sur une résidence d'artiste à Vaulx-en-Velin dans V. Milliot : « Quand la cité investit la culture pour redéfinir l'espace commun », rapport de recherche, programme Cultures, villes, dynamiques sociales, 1998. Les monographies d'un atelier de théâtre et d'un atelier d'écriture à Roubaix dans S. Pryen et Rodriguez : « Quand la culture se mêle du social », 2002.

dynamiques sociales

La question que nous nous posons dans ce dossier sur la diversité culturelle est plus précise. Il ne s'agit pas seulement de comprendre comment et en quoi une politique de *protection de la diversité des expressions culturelles* peut faire avancer la question des cultures minoritaires, cultures régionales ou de l'immigration. De façon plus actuelle et cruciale, il s'agit de comprendre en quoi la *promotion des expressions de la diversité culturelle* peut favoriser les modalités du vivre ensemble des jeunes générations et l'« intégration effective » des deuxième et troisième générations des populations immigrées qui vivent dans certaines des banlieues de nos villes. Certes la diversité culturelle est facteur de richesses, mais comme cela vient de nous être rappelé, les relations plurielles sont le plus souvent l'objet de confrontations et de combinaisons d'altérités plutôt dérangeantes : relations entre riches et pauvres, entre populations d'accueil et populations d'ailleurs, entre hommes et femmes, entre générations, entre religions et

1. Cf. A. Boubeker, « Le "creuset français", ou la légende noire de l'intégration », dans P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire dir., *La fracture coloniale*, Paris, éd. de la Découverte, 2005.

© B. Adilon

L'art sur la place 2005, Lyon.

dit. » Ils s'efforcent donc de travailler, avec les participants de ces ateliers, ces nécessaires métamorphoses stylistiques et formelles qui font de l'art un langage universel. Une hantise récurrente de ces artistes travaillant avec les habitants des « marges » est d'échapper au « stéréotype » : ne pas coller à leur demande d'expression et à ce qu'elle véhiculerait de clichés, mais ne pas les enfermer non plus dans des représentations exogènes de ce qu'ils sont. Un objectif récurrent de ces artistes est ainsi d'aider ces publics à « *aller au-delà de ce qu'ils vivent* », afin de ne pas les « *enfermer dans leur propre caricature* » ; les aider à « dépasser » les logiques sociales qu'ils subissent – le racisme, la précarité, le mépris social… – pour leur permettre de construire une parole universelle – susceptible de « *toucher tout le monde* ». Ce qui, pour ces artistes, suppose de réaliser à partir du soi, de l'intime, un travail d'abstraction formelle et thématique – « *les aider à se frotter à des thèmes universels qui font l'art avec un grand A* ». Il est intéressant de noter à quel point cette conception occidentale de « l'originalité » artistique comme « soudure paradoxale de l'individualité et de l'universalité »[6] fait écho aux exigences socialisatrices du « programme institutionnel ». Mais force est de constater le caractère problématique de ces injonctions dans des contextes de précarité et de marginalité. Ce travail sur le « je » peut en effet produire des effets contraires. S'il peut permettre de restaurer « le sentiment même d'exister », il participe également, comme l'a montré Stéphanie Pryen[7], d'une certaine

5. Voir V. Milliot : « La mise en scène et en sens de la vie. Ethnographie d'une expérience de théâtre de l'opprimé dans la banlieue lyonnaise », *Théâtre public*, n° 179, oct.-déc. 2005.

6. J.-M. Schaeffer : « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, n° 64, 1997.

7. S. Pryen : « Individuation et violences symboliques. Quand les politiques sociales empruntent à la culture », communication présentée aux journées d'études du Centre d'étude des mouvements sociaux (EHESS/CNRS) « Injonctions à l'individuation et supports sociaux des individus », Paris, 28 et 29 avril 2004.

coutumes, entre paysans et citadins, entre habitants des cités périphériques et pauvres et habitants des cités riches dans un même territoire.

Compte tenu de ces réalités, que peut une politique de reconnaissance et de valorisation des différences culturelles qui se développerait dans un système qui permet de garder intact ses hiérarchies et d'éviter de s'interroger sur ses responsabilités dans la production de ces mêmes différences ?

Pour passer du régime d'égalité des conditions prôné dans notre pays à un régime d'égalité des chances, ne faut-il pas décider de déconstruire au moins partiellement le système des hiérarchies de valeur ? Revoir les phénomènes sociaux, urbains et fonciers qui engendrent les ségrégations des populations. Ce n'est qu'à ce prix que pourra s'instaurer ce mode pluraliste de régulation des relations entre majorité et minorités inscrit dans la convention de l'Unesco.

1. La culture partie prenante des politiques sociales de la ville ?

Avec l'emploi, le logement, l'urbanisme, c'est aussi la question de l'importance de l'école et du travail associatif ancrés dans les quartiers d'habitat qui vient d'être remise à l'ordre du jour, au nom du travail de proximité.

Les questions culturelles d'identité, de multiculturalité rejetées « au nom d'un républicanisme qui s'identifie à l'universalisme »[2], et qui concernent plus particulièrement les

forme d'aliénation sémantique. Cultivant une parole allant de l'intime à l'universel, ces ateliers discréditent tout discours social comme caricature, renvoient toute expression collective au cliché. Interdisant l'expression du « nous », ils contribuent ainsi à construire les membres des classes populaires comme responsables de leur propre condition. Cette disqualification de toute expression collective est d'autant plus violente lorsque cette « parole universelle » est transformée en matériau d'une œuvre reconnue à un autre[8], « œuvre collective » exposée au seul nom de l'artiste dans diverses galeries, témoignages transformés en histoire par un auteur qui se les approprie, etc. Ou encore lorsque ces formes artistiques « déracinées » (retravaillées avec un artiste) donnent lieu lors de leur mise en scène, à des jeux de cadrages et d'assignations institutionnelles qui renvoient leurs auteurs à leurs origines sociales ou ethniques. Le régime de visibilité et de reconnaissance de ces expériences se construisant, de façon paradoxale par rapport aux contraintes imposées, moins sur la base d'un intérêt à ce qu'ils font qu'à ce qu'ils représentent (des jeunes des banlieues, des exclus, des chômeurs, etc. qu'il s'agit de valoriser).

Ce *qui pro quo* (quoi pour quoi) est également un élément structurant des scènes de reconnaissance des dites émergences culturelles[9]. Dans cet exemple – que je me permettrais simplement d'évoquer pour l'avoir développé ailleurs[10] – l'universalisme artistique est de même utilisé comme outil de socialisation et d'intégration. Pour passer de la rue à la scène, les jeunes danseurs de hip-hop sont invités à s'ouvrir à d'autres langages chorégraphiques afin de « sortir de leur ghetto artistique ». Par l'intermédiaire de la danse contemporaine, ils sont amenés à modifier les rapports au temps, à l'espace et à l'autre qui structuraient initialement leur danse – en tant qu'art urbain de l'oralité[11]. Il leur est demandé d'apprendre à s'abstraire et à s'extraire de leurs « appartenances particularistes » afin de s'adapter aux attentes du public des théâtres ; de sortir de leurs premières logiques figuratives pour épouser un langage formel, défini comme universel. La reconnaissance dans le monde de la danse contemporaine se fait donc au prix d'un déracinement

8. La place qui est donnée à « l'autre » selon les différentes conceptions artistiques des artistes qui s'engagent dans des œuvres collectives va du signe au vis-à-vis, de l'image au message, du témoin à l'invité. Nous avons proposé une typologie de ces œuvres selon le type de liens sociaux qu'elles cristallisent (l'œuvre collective peut être pensée et réalisée comme un « *espace d'hospitalité* », « *forme protocolaire* » ou « *processus collectif* »). Voir V. Milliot dir. : « Faire œuvre collective aux frontières des mondes de l'art », rapport de recherche, programme Cultures, villes, dynamiques sociales, ARIESE, Lyon, 2003.

9. Si Paul Ricœur a montré (dans Parcours de la reconnaissance, Paris, Stock, 2004) que la méconnaissance est nécessairement incorporée à la dynamique même de la reconnaissance, il y a là un régime qui nous semble néanmoins particulier, car cette politique reconnaît ces publics en raison d'une différence (qu'il s'agit de représenter et d'exemplariser) tout en exigeant qu'ils la dénient pour atteindre la reconnaissance, pour finalement les redéfinir par rapport à leurs différences.

10. V. Milliot : « La mise en scène des cultures urbaines ou la fabrique institutionnelle du métissage », dans *L'Observatoire* n° 22, 2002. Voir aussi les travaux de R. Shapiro : « La transfiguration du hip-hop », dans

missions des ministères de l'éducation et de la culture, ne sont pas non plus oubliées. La problématique que nous voulons ici aborder est celle du rôle spécifique de l'artistique et du culturel qui serait à attendre des politiques éducatives, associatives et urbaines.

Dans le bilan des dernières années de politique de la ville[3] commandé à l'Observatoire des politiques culturelles par le ministère de la culture et la délégation à la ville, les auteurs constatent que l'action culturelle en milieu urbain a fait l'objet d'investissements professionnels, politiques et militants. Leurs interrogations devaient porter sur la capacité de renouvellement des politiques culturelles qu'avait entraîné la politique de la ville, et sur la place à redéfinir de la culture dans les dispositifs de contractualisation qui se développent entre État, collectivités territoriales et acteurs locaux. Ces aspects constituaient à leurs yeux un des enjeux essentiels de notre avenir.

La réorientation de cette politique sur des enjeux de rénovation urbaine plutôt que sur des enjeux de socialisation a suscité une interrogation chez les acteurs de la politique de la ville, qui connaissant bien les quartiers sensibles en mesuraient les problèmes. La remise en marche de ces politiques de socialisation et de proximité avec l'« agence nationale de la cohésion sociale et de l'égalité des chances » ne dispense pas d'une réflexion critique sur cette politique et sur les présupposés qui l'ont souvent accompagnée, à savoir : considérer la culture et l'artistique comme productrice, par essence (et comme par magie anthropologique), de liens et de consensus.

2. A. Touraine, « Les Français piégés par leur moi national », *Le Monde* du 7 nov. 2005.

3. Ph. Chaudoir, J. de Maillard dir., *Culture et politique de la ville*, L'Observatoire des politiques culturelles, Paris, éditions de l'Aube, 2004.

social, d'une « domestication » de la forme et du propos et d'une individualisation de la création. La pratique artistique devient ainsi l'outil d'une « politique des corps » (Faure, Garcia) qui reproduit certains aspects de la socialisation scolaire. Elle permet de mettre en place des dispositifs relationnels qui fabriquent des individus « autonomes » et « réflexifs »[12]. Mais elle reproduit également un certain nombre d'inégalités, contribue à discréditer d'autres manières d'être à soi et d'être au monde et leurs traductions esthétiques. L'universalisme artistique se révèle ainsi être un « universalisme de surplomb »[13] imposant une certaine conception de la vie bonne comme seule légitime. Un universalisme rendu plus accessible par ces critères de définition, à ceux qui possèdent un certain capital social et culturel, affirment les sociologues. Un « universalisme exclusif » en somme en ce qu'il confond contenu commun et espace commun, contrariant ainsi la dynamique des identifications (la capacité de se projeter comme membre d'une société).

La pratique artistique a servi d'outil à une politique « d'intégration pluraliste », qui a contribué à fabriquer des formes artistiques « métissées » aujourd'hui exportées comme spécificités françaises. Mais cette « démocratie culturelle sous tutelle »[14] réactualise également une conception de l'universalité qui n'est pas sans rappeler une certaine politique coloniale, affirme David Looseley[15].

La sécularisation de l'art transformant les principes de création en ressorts de socialisation participe ainsi d'une déconstruction progressive de l'ensemble de ses critères de légitimité. Parce que ces situations de « court-circuit » révèlent de façon plus directe l'intrication entre « règles de l'art » et « art de vivre » (Bourdieu) et amènent les artistes à prendre acte de la nature sociale de leurs propres conventions. Mais aussi parce que la création produit comme nous venons de le voir, dans le cadre de ces dispositifs institutionnels, des effets contradictoires. Et ces contradictions fonctionnent elles-mêmes comme des révélateurs en mettant au jour les logiques sociales implicites de définition d'un art désenchanté.

V.M.

A. Pessin dir., *Sociologie des œuvres*, Paris, L'harmattan, 2000. S. Faure et M.-C. Garcia : « L'ambivalence d'une rencontre entre institutions publiques et pratiquants » dans A. Bruston dir. 2005.

11. L'ensemble des pratiques artistiques du hip-hop s'est développé dans les espaces qui lui sont propres selon des conventions artistiques (importance de l'improvisation, de la performance, de la co-présence des corps, dynamique de répétition-recréation à partir de schèmes communs...) qui en font un art urbain de l'oralité : voir V. Milliot, 2002.

12. Ce qui est transmis par l'intermédiaire de la pratique artistique c'est une culture de l'écrit et une culture du projet.

13. M. Walzer : « Les deux universalismes », *Esprit*, décembre 1992.

14. Pour reprendre l'expression de Loïc Lafargue de Grangeneuve : « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics » communication du séminaire « Culture, travail, emploi » du Centre d'études de l'emploi, sur le thème « Action publique et professionnalisation des pratiques culturelles », 24 mars 2005.

15. D. Looseley : « *The Return of the Social : French Cultural Policy and Exclusion, 1993-2003* », intervention lors de la troisième *International Conférence on Cultural Policy Research*, disponible sur : http : //www.hec.ca/iccpr/PDF_Texts/Looseley_David.pdf

La géographie prioritaire de la politique de la ville

Revenons aux principes de la politique de la ville, dont on sait qu'avec elle c'est la dimension spatiale de la ségrégation sociale qui a été prise en compte. En conformité avec le modèle républicain, les pouvoirs publics se sont efforcés de développer une politique de discrimination positive des lieux et non des personnes, pour éviter de stigmatiser des populations très largement héritières de l'immigration qui habitent les quartiers défavorisés[4].

Au nom de la solidarité, c'est l'équité entre les différents lieux de la ville qui a été visée. Les « Projets culturels de quartier » initiés par Philippe Douste-Blazy en 1996-1997 ont constitué une initiative et une offre importante du ministère de la culture. Ils ont consisté à inviter des artistes à s'impliquer dans des projets d'une certaine ampleur au nom de la lutte contre les exclusions. Des artistes ont ainsi participé de façon concrète et symbolique à l'insertion, à l'aide à la construction des trajectoires des personnes en

« Spectacteur » urbain d'une culture « hors les murs »

Jean-François Augoyard
Directeur adjoint du CRESSON (UMR 1563, Ambiances architecturales et urbaines)
École d'architecture de Grenoble

Accepter que la culture ne soit pas seulement descendante – ce que supposait la notion de démocratisation culturelle – mais aussi ascendante, comme l'implique l'actuelle reconnaissance de la diversité culturelle dans les milieux institutionnels : voila un premier pas sans doute irréversible. Il reste à s'interroger sur le sens et l'éthique de cette reconnaissance. Négociation inévitable avec les forces engagées dans le bouillonnement créatif contemporain ? Pragmatisme d'une correction politique consensuelle ? Quoi qu'il en soit, l'effort pour « admettre » la diversité culturelle contraint plus ou moins sourdement les idéaux d'une certaine identité[1] en laquelle résiderait une tradition certes hospitalière mais perdurant sous les courants éphémères des arts du moment.

Cette représentation contredit l'expérience culturelle quotidienne en milieu urbain. Depuis toujours mais plus encore aujourd'hui, la ville est un carrefour de différences de tous ordres, de mélanges peu prévisibles, de contradictions. L'abondance d'influences culturelles de plus en plus variées issues des diversités « ethniques », sociales, médiatiques[2] et axiologiques (valeurs et référenciations du geste artistique, par exemple) ne produit pas des accidents mineurs. Non seulement croissent le feuilletage et la compénétration des genres et des styles en chaque monde de l'art, mais de nouveaux hybrides naissent tous les jours. Aussi l'observation attentive des expériences artistiques et esthétiques urbaines vient-elle éclairer et exemplifier en quoi plusieurs idées ayant pignon sur rue dans les discours avertis ou experts sont à reconsidérer sérieusement.

Ce que l'espace public fait à l'art et l'art à la rue

On connaît les trois dimensions juridique, sociologique et interactionniste qui définissent l'espace public. Plus récente, une quatrième indique le rôle indispensable des supports sensibles des interactions sociales[3]. Mais l'espace public n'est pas seulement le support de fonctionnalités, ni seule-

1. Nationale, européenne, occidentale ?
2. Un bon exemple en est l'assimilation dans les « cités » d'une esthétique vestimentaire et comportementale *gangsta'rap* véhiculée par les téléclips sur la base d'une reprise abâtardie (violence, sexisme, drogue) du courant américain de la *blackploitation* des années 1970. La même paradoxale contestation-adoption des valeurs dominantes est rejouée aujourd'hui par les bandes de jeunes qui s'assimilent au rap français pour les questions et au rap américain pour les réponses.
3. Cf. le courant de la praxéologie de la perception. . J.-P. Thibaud, *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Bernin, éd. À la croisée. 2002.
4. Voir à cet égard notre recherche, *Actions artistiques en milieu*

difficulté, et à l'établissement de leur autonomie. Ils ont également proposé des expériences de partage de valeurs communes, de combinaisons de créations singulières affirmées et reconnues comme porteuses d'universalité et de cohésion sociale.

Un programme de recherche sur le rôle des artistes dans la cité

Dès 1996, ce programme de recherche s'était donné comme principal objectif de mesurer l'impact de la politique des « projets culturels de quartier » qui accompagnait la politique de la ville, en cherchant à comprendre ce qui était en jeu dans ce travail partagé des artistes avec les populations urbaines[5].

C'est à l'analyse de ces pratiques sociales que s'attache Virginie Milliot[6]. En quoi, s'interroge-t-elle, ces actions contribuent-elles à créer des espaces du vivre-ensemble pour chacun et de l'espace commun pour tous ? Les ateliers d'écriture, d'art plastique, de danse que les politiques de la ville ont encouragés sont des expériences intéressantes

4. Les quartiers de la politique de la ville n'ont cessé d'augmenter : 120 en 1983, 400 en 1991, 750 en 2005.

5. Cf. J. Métral, *Cultures en ville ou de l'art et du citadin*, Paris, éd. de l'Aube, 2000.

suite p. 40

ment de l'entre-privé, ou l'aire des observables réciproques. Il est aussi objet de jeu, de dramatisation, de plaisir et d'expression des individus et des groupes. Cinquième caractère de l'espace public, son potentiel esthétique est de plus en plus exploité par les artistes et scénographes urbains mais aussi par certains citadins-artistes. Les nouvelles formes de l'art urbain font bouger non seulement la définition de l'espace public mais aussi celle de l'art[4]. D'un côté, l'art « hors les murs »[5] montre de plus en plus ses vertus : le mixage des arts canoniquement distincts, l'impertinence par rapport à l'institué, la capacité à jouer avec les postures sociales, la bousculade des habitudes, la transgression des attendus, la négation du réel routinier au profit de la fête des sens. D'un autre côté, rarement indemne de la crise à la fois physique et sociale qui affecte le milieu urbain, le créateur y voit son inspiration et ses règles de création sérieusement modifiées. Il y gagne en retour d'être revivifié, d'être en mesure de produire un « art vivant »[6].

DR

Action artistique de la compagnie Royal de Luxe : « Retour d'Afrique », du 26 au 28 juin 1998 à Nantes.

Trois formes de perception-action[7]

Le premier trait commun aux actions artistiques urbaines[8] est la capacité de métabolisation. Ce déplacement sémantique intervient au cours de la phase spectaculaire de l'action artistique, lorsque des éléments de l'ambiance urbaine sont intégrés volontairement ou non dans la performance : évènement urbain extérieur (passage d'une sirène de police), réverbération sonore d'une rue, apparition d'un phénomène climatique trivial (vent, pluie), détournement d'une action artistique traditionnelle au profit d'une action nouvelle (fanfare urbaine modifiant son parcours et suivant un autre spectacle déambulatoire). C'est le potentiel esthétique des formes et ambiances urbaines qui se trouve alors

urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore. Étude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint-Denis entre 1991 et 1993. Grenoble/Paris, CRESSON/Plan-Urbain, juin 1994.

5. Selon l'éloquent intitulé d'une des principales associations françaises des arts de la rue.

6. Ceci vaut a fortiori pour les citadins-créateurs s'exprimant dans des Nouveaux territoires de l'art (NTA) et d'autres formes d'expressions encore plus « sauvages » (graphs, hip-hop, rap). Cf. les autres articles de cette revue.

7. Les remarques qui suivent découlent de recherches menées depuis quinze ans sur les actions artistiques urbaines et synthétisées dans : « L'action artistique dans l'espace urbain », dans J. Métral : *Cultures en Ville*, Paris, éd. de L'Aube, 2000.

8. Notion générique que j'ai proposée comme permettant d'intégrer, outre les « arts de la rue » bien catalogués, les autres genres d'expression présents dans l'espace urbain.

>>>>>>>> Les programmes interministériels

Les publications issues des recherches

• Jean Métral coord., *Les Aléas du lien social, constructions identitaires et culturelles dans la ville*. Paris : La Documentation française, ministère de la culture et de la communication, 1997.
• Jean Métral coord., *Cultures en ville ou de l'art et du citadin*. La Tour d'Aigues : éd. de l'Aube, 2000.
• André Bruston dir., *Des cultures et des villes, mémoires au futur*. La Tour d'Aigues : éd. de l'Aube, 2005.

Les partenaires intellectuels et financiers des programmes

• Ministère de la culture et de la communication / DDAI / mission de la recherche et de la technologie (coord. Claude Rouot)
• Ministère de l'équipement, des transports, du logement, du tourisme et de la mer : Plan urbanisme, construction, architecture (Puca) (coord. Michelle Sustrac)
• Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche (coord. Chantal de Linarès)

exhaussé, induisant de nouvelles synthèses perceptives.

Deuxième trait : les actions artistiques marquent les lieux. Les indices objectifs ont une durabilité variable : rémanence labile d'une odeur flottant dans les rues, accessoires abandonnés ou emportés en viatique par les spectateurs, coda nocturne d'une performance[9], installations démontées et remontées chaque année ou bâties en dur. Plus difficiles à observer, les traces mnésiques n'en sont pas moins vives. Là encore, le régime temporel et les supports de mémorisation connaissent des formes très variées. Une des expressions les plus fortes est l'affirmation de ne plus pouvoir passer en un lieu sans le souvenir de l'évènement artistique passé. D'autres fois, le souvenir est associé à la saison. L'écho lointain d'un saxophone renverra, en hiver, au stéréotype du musicien de rue piétonne et, au printemps, au retour des actions artistiques. Notons enfin le mémorable par absence. Le souvenir d'une action simple et fugace peut être ravivé par l'aperception de la vacuité d'un lieu autrefois réceptacle d'une performance et auquel « il manque désormais quelque chose » dit-on. Dans la durée, ces marques sensibles sont des donneurs d'espace[10] et pénètrent la construction évolutive des représentations et pratiques de la ville.

Enfin, les spectacles de rue et les formes artistiques atypiques sont des embrayeurs de nouvelles « prises » sur les formes urbaines qui affectent la sensori-motricité du citadin. Lorsque devient perceptible l'inaperçu, l'effet ré-actif peut être immédiat ou retardé. Affectant petites (balcon) ou grandes formes (place), cette force d'action ainsi révélée invente des usages inimaginables, touche des possibilités actualisées et induites par l'artiste mais libérant aussi l'action du public. Ainsi, l'escalade de tout ce qui permet de voir de haut (réverbères, poubelles, statues..) devient courante et évidente lors d'une action artistique qui attire la foule. Ainsi, l'envahissement piétonnier d'un boulevard très circulé et d'ordinaire inabordable conjugue le plaisir d'une reconquête motrice à la découverte de nouvelles visions paysagères (symétrie, élargissement du champ visible, perception approfondie des perces urbaines).

Dire que l'action artistique change quelque chose dans la vie urbaine n'est donc pas une déclaration creuse. Sous l'apparence d'un public non captif se cache un potentiel de « spectacteurs », dirions-nous, bien plus participatifs, voire co-créateurs de l'évènement qu'on ne l'imagine.

9. Sommeil réparateur des taxis (qui ronflent) après la rude journée de l'opération « Taxi » de la compagnie Generik Vapeur.
10. En décalque de l'expression plus connue de *Time Givers*.
11. Pour retenir la notion proposée par Anne Cauquelin et moins ambiguë que celle d'« art contemporain » qui serait : « ce qui vient juste de mourir » comme le disait Henri Maldiney, dans les années 1960, pour l'art moderne.
12. Cf. J.-F. Augoyard *et alii* : *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Grenoble, CRESSON-EAG, 2003. Cette recherche repose sur des enquêtes auprès d'habitants des villes de Paris, Grenoble et Montpellier.
13. La notion étant à prendre au sens de l'*affordance* de Gibson.
14. Comme Michel de Certeau le disait dés 1980 dans un rapport

« Cultures, villes et dynamiques sociales »

• Délégation interministérielle à la ville (coord. François Ménard)
• Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (Fasild) (coord. Laurence Mayeur)

Le programme de recherches territorialisées : appel à propositions

Ce programme vise à mobiliser les chercheurs pour travailler au plus près des questions que posent les politiques d'aménagement culturel et de ré-identification territoriale des populations. Sur le site « Cultures en ville » on trouvera les deux premiers appels à propositions de recherche 2005-2006 :
« Culture et territoires en Île-de-France » (Pierre Oudart et François Faraut).
« Quand la ville se raconte... enjeux culturels et urbains du travail de mémoire » Rhône-Alpes (François Portet) et Languedoc-Roussillon (Christian Jacquelin).

http://www.culture.gouv.fr/recherche/cultures_en_ville/

Colloque, 21 et 22 mars 2006

Cultures en ville
« Désirs de ville et constructions de soi »
Thèmes des journées :
Je tu nous et les autres : pratiques artistiques et urbaines ; d'ici et d'ailleurs.
Liens et lieux : trajectoires en devenir ; la ville investie/réinvestie
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), Vitry-sur-Seine
Programme détaillé sur le site Internet Cultures en ville.

L'expérience esthétique urbaine

L'immense diversité des formes d'expressions qui s'épanouissent aujourd'hui dans l'espace urbain questionne la nature même de l'adjectif « artistique », peut-être autant – ou plus encore – que les pratiques provocatrices de l'art actuel[11]. Qu'est-ce qui discrimine l'artistique entre un graph stéréotypé et un tag créatif ? Entre une séance d'improvisation musicale d'amateurs dans un squat et la citation tronquée d'une musique classique dans une publicité ? La réponse réside moins dans un débat spéculatif que dans l'observation du champ plus large de l'expérience esthétique quotidienne.

On pourrait se demander par exemple en quoi la pratique et la perception de l'architecture ordinaire incluent de l'esthétique ? Or, l'esthétique architecturale persiste à ne traiter que de la production formelle ; et le récent développement d'une théorie de la réception architecturale ne concerne que la culture savante en oubliant les habitants. À part le nôtre[12], aucun travail n'a été fait sur la perception esthétique de l'architecture chez les usagers interrogés *in situ*. Pourtant, il existe une réelle compétence esthétique ordinaire qui engage des jugements de goût volontiers assortis de justifications et d'observations précises. Plus encore, cette compétence repose sur une sensibilité intuitive et pré-reflexive capable d'aller jusqu'à l'action. Deux processus l'instrumentent. Le premier tient à l'existence *d'offrandes esthétiques*[13] ouvertes à deux grands genres de saisie pratique qui, soit interagissent avec des conduites perceptives, réactions ou actions immédiatement liées à la situation concrète, soit entrent en résonance avec des représentations mémorielles ou imaginaires. Déployé en plusieurs modalités de passage d'un état dans un autre, le deuxième processus, celui *d'artiation* ou *d'esthétisation* est presque le symétrique du premier. Il fait que des formes et situations deviennent artistiques ou plus généralement esthétiques (donc pour les objets non réputés d'emblée artistiques), ou subissent, à l'inverse, une désartiation ou désesthétisation.

Il faudra donc bien reconnaître que non seulement la culture vivante est diverse, plurielle[14], qu'elle est fondamentalement pièces et morceaux[15], mais encore qu'elle est une dynamique dans laquelle acteurs ou experts et récepteurs-usagers entrent en coexistence créative. Et que, pour finir, cette expérience esthétique déborde largement le champ de ce qu'il est convenu d'appeler « Art ». **J.-F.A.**

sans doute lu mais fort peu assimilé.
15. Robert H. Lowie (1920), *Primitive Society*, Liveright New-York, 1947.

au plan symbolique : « la culture est à tout le monde », comme au plan psychologique puisqu'elles permettent « la mise en lien, en lieu et en œuvre d'un projet commun »... Mais utilisées comme outil d'intégration et tenues de permettre la « soudure paradoxale de l'individualité et de l'universalité », ces pratiques souvent généreuses n'évitent pas toujours le risque d'être référées à un universalisme artistique « de surplomb »[7]... (voir l'article de V. Milliot p. 32-35)

2. Démarches artistiques et « mode d'être urbain »
Ce que l'espace public fait à l'art et l'art à la rue

Au moment même où des artistes étaient invités à croiser d'une nouvelle façon l'art et l'espace public, par ces projets culturels de quartier ou lors de résidences en travaillant avec les populations en difficulté d'insertion sociale, économique ou urbaine, les arts de la rue soutenus par des municipalités et des collectivités locales multipliaient les interactions entre populations et espaces urbains, et se développaient « hors les murs » en dessinant une autre dimension de l'espace public. Dans son analyse, Jean-François Augoyard observe ces expériences artistiques qui, débordant le champ de l'art, changent la vie urbaine et transforment le public passif des villes en « spectacteur » (voir p. 36-39).

Liberté des graphs sur les murs de la ville

Christian Guinchard
Maître de conférences
Université de Haute-Alsace

Cl. B. Guinchard
Fribourg, 2002.

Il ne saurait être question de résumer ici les résultats de l'enquête que nous avons menée sur les graphismes urbains en France dans la ville de Mulhouse, en Suisse à Bâle et en Allemagne à Fribourg. À l'occasion de ce numéro de *Culture et recherche* qui s'attache à la diversité culturelle, nous proposons plutôt de ne mettre l'accent que sur certains aspects. En effet, il s'agissait d'abord pour nous de reconstruire la dimension sociale fondatrice d'une pratique encore méconnue. Ce sont donc les aspects communs à nos trois sites que nous avons retenus.

Cependant, de réelles différences existent. Ainsi, les graphismes que l'on peut observer dans les passages souterrains pour piétons de Fribourg ou ceux qui se trouvent le long de la « Basel line » qui longe les voies ferrées aux approches de la gare de Bâle semblent nettement plus « aboutis » que ceux de la Fonderie à Mulhouse. Nous ne saurions dire que l'un des contextes où nous avons enquêté est plus répressif que les autres ou que les graphistes locaux de telle ville ont une plus grande maîtrise de leur

Cl. B. Guinchard
Fribourg, 2002.

art. Ce qui nous intéressera, dans une étude de la diversité, a sans doute de bien plus profondes conséquences sur cette pratique et engage bien autrement les institutions.

On nous permettra de présenter rapidement cette diversité à travers quelques exemples. Lorsque nous avons voulu photographier certains lieux d'expression mulhousiens, il a fallu demander la clé d'une usine désaffectée par l'intermédiaire d'un chef de projet de développement urbain. Alors que nous étions en train de photographier un groupe en action à Fribourg dans un passage souterrain pour piétons, un habitant passant s'est arrêté et a demandé à l'un des graphistes de présenter les autorisations que la mairie

Recherches à la croisée des politiques de la ville et des politiques urbaines

C'est dans une certaine continuité avec les programmes « Cultures, villes et dynamiques sociales » que se situe la consultation de recherche « Apprentissages, transmission et créativité de la ville et dans la ville » lancée en 2000 sous la présidence d'André Bruston. Jusqu'ici les travaux, s'attachant principalement à la dimension culturelle et artistique du lien social dans les périphéries de la ville, avaient ouvert un nouveau champ de recherche, qui avait pris place dans certains enseignements universitaires.

Pour les partenaires du programme, il s'agissait de mieux prendre en compte la ville, comme culture et comme lieu de pratique du vivre ensemble. Politiquement, il s'agissait de se situer à la croisée des politiques de la ville et des politiques urbaines.

Le propos de cette consultation de recherche était de comprendre comment, à l'instar des institutions éducatives et culturelles, l'espace et le temps vécus de la ville constituent un lieu d'apprentissage, de transmission et de créativité des jeunes générations. Comment ils donnent lieu à des expériences, à des regroupements et à des créativités concrètes qui tout en étant ancrées localement se réfèrent à des courants culturels mondiaux plus ou moins médiatisés[8].

6. Cf. notamment le rapport réalisé en 2000 : *Faire 'œuvre collective' aux frontières des mondes de l'art*, commande du ministère de la culture (DAP, MRT). V. Milliot y esquisse une typologie des positionnements artistiques, pédagogiques et militants des pratiques définies par des artistes invités à exposer un travail collectif mené avec des personnes en insertion sociale dans le cadre de l'exposition « l'Art sur la place ».

7. Cette question peut se poser à propos de l'éducation artistique. En dehors des expériences de confrontations interculturelles, celle-ci doit en effet poursuivre un objectif d'acculturation.

Cl. B. Guinchard

Mulhouse, 2003.

Cl. B. Guinchard

Bâle, 2003.

devait lui avoir accordées afin qu'il puisse s'exprimer ici. Dans le contexte français, un chargé de développement social urbain avait travaillé avec les membres d'une association qui animèrent un atelier, les activités étaient relativement cadrées, teintées d'une dimension pédagogique, assumées par un étudiant des Beaux-Arts... Dans le contexte allemand, les graphistes demandaient individuellement une autorisation à la mairie qui leur permettait de s'exprimer certains jours sur certains murs, leur regroupement éventuel reposant sur des affinités électives... Nous voudrions examiner ici d'un peu plus près les conséquences que peuvent avoir ces différences.

L'intervisibilité

Il nous faut d'abord reconstruire la structure des liens sociaux qui fondent cette pratique dans les trois sites d'investigation. C'est en portant notre attention dans des lieux où se concentrait visiblement cette activité que nous avons réussi à mieux la saisir. Là, nous avons pu observer des changements notables. Au fil des jours, les graphismes s'ajustent les uns aux autres puis sont recouverts (plus ou moins rapidement selon la qualité que les graphistes leur attribuent) par des nouveautés… Comme dans un feuilleton, une histoire enchaînant différents épisodes se constitue. La curiosité des « connaisseurs » s'éveille, ils veulent « suivre »… Les graphismes fonctionnent en ces lieux comme des interpellations auxquelles les graphistes se sentent obligés de répondre. Entre continuité et rupture avec ce qui l'a précédé, loin d'être autosuffisant, chaque graphisme doit se comprendre comme une réplique dans un dialogue local qui lui donne sens. On peut comprendre dès lors que des règles s'imposent afin d'assurer la possibilité de cet enchaînement : il ne faut pas recouvrir un graphisme inachevé ou trop récent, il ne faut pas recouvrir une pièce dont la qualité est reconnue par une pièce jugée de moindre valeur… Une sorte « d'éthique de la discussion » sous-tend et garantit la dynamique qui se manifeste dans ces lieux. Une rupture radicale dans le style qui caractérisait jusque-là un lieu signifie souvent que de nouveaux graphistes se sont imposés et ont engagé un nouveau dialogue.

D'un point de vue personnel, le fonctionnement dialogique que nous venons de décrire à grands traits appelle un effort de

1. G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, Paris, U. G. E., 1965, p. 55.

Pour le ministère de la culture, c'est au travers des « cultures urbaines » que sont les musiques métissées, le rap, le hip-hop, les graphs…, qu'apparaissaient les interactions entre formes culturelles et espaces urbains. Il s'agissait de comprendre comment interpréter ces mouvements culturels qui, avec ou en dehors des institutions et parfois contre elles, regroupaient des publics jeunes (mais le mot public est-il encore approprié) autour de certaines démarches artistiques. Pour les responsables de la culture invités, en particulier dans le cadre de la politique de la ville, à prendre en compte ces cultures émergentes, une question plus pragmatique se posait : celle de leur reconnaissance institutionnelle.
Christian Guinchard, dans son analyse de la pratique du graph (à ne pas confondre avec les tags, même si souvent c'est ainsi que les grapheurs commencent leurs gammes murales), montre qu'une pratique transgressive, de visibilité de soi dans certains lieux de la ville, se trouve au cœur de regroupements de regards, d'appréciations et de codes partagés jusqu'à mener parfois à des formes de négociation avec les associations municipales ou artistiques (voir p. 40-43).
L'exemple du hip-hop illustre mieux encore le travail de coconstruction entre les praticiens des cultures urbaines émergentes et les institutions. On peut à ce propos se deman-

renouvellement et d'amélioration permanent. Pour chacun, les graphismes sont des épreuves qui appellent des corrections en même temps qu'elles doivent manifester un progrès. La dynamique qui se joue ici n'a rien d'une paisible progression linéaire. Il en est ici comme de l'Esprit selon G. W. F. Hegel : « Chaque création dans laquelle il avait trouvé sa jouissance s'oppose de nouveau à lui comme une nouvelle matière qui exige d'être œuvrée. Ce qu'était son œuvre devient ainsi matériau que son travail doit transformer en une œuvre nouvelle[1]. » Nos entretiens et nos observations nous ont permis de mettre au jour le sérieux qui préside à l'entraînement permanent des graphistes. Nous avons choisi de parler de praxis pour décrire l'effort qui sous-tend ainsi de longues soirées casanières passées à améliorer un lettrage avec des feutres et du papier.
C'est l'engagement personnel dans cette praxis qui permet de juger légitimement un graphisme. D'après les interviewés, « on ne peut pas apprécier cela du dehors ». L'appréciation de cette pratique ne repose pas sur la posture contemplative d'un spectateur dégagé, simplement regardant et admirant la beauté d'une forme pour elle-même. À cet égard, le graphisme est une sorte d'épiphanie de la praxis commune à l'auteur et au spectateur. La médiation du regard des autres graphistes est le miroir qui permet à tous ceux qui s'engagent dans cette praxis de se voir « soi-même comme un autre » et de travailler sur soi. La praxis des graphistes repose sur une façon spécifique de se prêter réciproquement attention bien différente de cette « étrangeté mutuelle des passants »[2] régnant habituellement dans les espaces urbains. C'est pourquoi nous avons cru judicieux de parler de régions morales afin de qualifier les espaces où s'instaure cette intervisibilité.

L'exception française

Parallèlement à la logique sociale que nous venons de décrire, l'ensemble de valeurs, de pratiques… qu'on pourrait réunir sous le terme de « culture hip-hop » semble bien former un stock de références communes à tous les graphistes que nous avons interrogés. On notera cependant que, par-delà ce cadre, les entretiens sont émaillés de références à J. Pollock ou à Ernest Pignon Ernest autant qu'à J.-M. Basquiat. Ces références culturelles, régulièrement présentes dans les entretiens, possèdent sans doute une dimension internationale qui permet de lier les graphistes de différentes origines. Nécessaires, elles ne nous semblent cependant pas suffisantes pour fonder la praxis que nous avons décrite (de nombreuses personnes possèdent ces références sans s'engager dans cette pratique). L'intervisibilité est une assiette commune également indispensable de cette pratique.
C'est justement l'équilibre entre ces deux fondements qu'interrogent certaines caractéristiques de notre site français d'investigation. En effet, afin de se faire reconnaître des institutions susceptibles de leur permettre de s'exprimer, d'organiser des manifestations ou des ateliers, certains graphistes français que nous avons rencontrés se réunissent en association et insis-

der si l'effort soutenu des institutions culturelles, scolaires et des associations en direction du hip-hop s'explique par le fait que plus que d'autres « pratiques artistiques urbaines », cette danse venue des États-Unis a été adoptée par des jeunes issus de l'immigration ?

Le hip-hop en France

Dans leurs travaux menés en région Rhône-Alpes[9], Sylvia Faure et Carmen Garcia montrent comment les institutions ont mené une stratégie durable et réfléchie d'ouverture à l'émergence / reconnaissance du hip-hop. Avec l'intention de s'approcher de certains jeunes des banlieues, de les apprivoiser mais aussi pour les inviter à ne pas « s'enfermer dans leurs cités ». Des MJC, des institutions scolaires et culturelles ont accompagné le développement de cette danse en offrant des salles, en instaurant des cours, et en proposant aux danseurs (sous l'égide du ministère de la culture) des rencontres avec des chorégraphes contemporains. Il s'agissait de leur proposer des expérimentations leur permettant de s'ouvrir à d'autres altérités, dans des espaces scéniques visibles. Expérience que la pratique des figures statiques du hip-hop ne semblait pas devoir développer. Cette présence des institutions culturelles auprès de jeunes générations qui se situaient entre

8. On n'abordera ici que la dimension spatiale. La dimension temporelle a été traitée sous l'angle des mémoires et de l'histoire des villes : cf. le séminaire du Creusot *in Culture et recherche* n° 101.

tent sur la culture hip-hop dont les principaux éléments sont généralement connus. Ainsi, dans les transactions des graphistes avec les professionnels de la culture ou du social, l'intervisibilité est généralement passée sous silence.

La reconnaissance est acquise par le biais d'une mise en forme convenue. Avec les associations, les graphistes deviennent des partenaires identifiables du monde de l'action culturelle et de l'action sociale. Président, secrétaire, trésorier : des responsabilités sont définies et partagées. Dans ces associations, chacun sait que ces attributions formelles ne recoupent pas la réalité des rapports sociaux qui s'établissent concrètement entre graphistes. S'ils veulent « jouer le jeu » les graphistes ne le font pas sans mauvaise foi ni mauvaise conscience. À bien des égards la traduction des besoins de reconnaissance sociale peut passer pour une trahison.

C'est ce que dénoncent certains interviewés qui parlent de « récupération ». La tension est vive, mais elle ne prend pas la forme d'un conflit parce que la logique de l'intervisibilité, généralement non dite, ne peut pas être opposée à la logique institutionnelle. Nous retiendrons ici deux points d'achoppement autour desquels tentent de s'exprimer les réticences.

• D'une certaine manière la réunion de graphistes en association est une autre façon de rendre les graphismes visibles. Mais cette forme de visibilité risque de déformer les critères qui permettent aux graphistes de les apprécier. On comprendra qu'ici, c'est l'achèvement même de l'œuvre en tant qu'elle s'effectue dans la relation entre le créateur et le spectateur qui change de sens en se fondant sur un autre rapport social que l'intervisibilité.

• La relation pédagogique confiée à des animateurs ne ressemble pas à celle qui se noue entre débutants et graphistes confirmés dans les lieux où nous avons enquêté. La relation dialogique qui sous-tend la progression des graphistes tend à disparaître au profit d'une relation pédagogique d'un autre ordre. En effet, le débutant à qui l'on attribue sa place, se trouve en quelque sorte seul face au formateur qui le conseille. Il ne se trouve plus inséré dans un ensemble d'interactions qui l'obligent à gérer l'espace et le temps en se positionnant par rapport à ses pairs afin de répondre à leur interpellation. Les graphismes se détachent les uns des autres, ils perdent les liens qui devraient leur donner sens. L'attention réciproque caractéristique de cette pratique et fondatrice des efforts des graphistes s'efface…

Il ne s'agit pas de dénoncer ici la dénaturation d'une sociabilité originelle par un cadre administratif quelconque mais de montrer comment, en France, au point où les pratiques qui nous intéressent rejoignent les politiques sociales et culturelles, la superposition de deux logiques difficilement compatibles constitue une variation d'une activité internationalement pratiquée. **Ch.G.**

2. L. Quéré et D. Brezge, « L'étrangeté mutuelle des passants », in *Annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, 1993.

Les ateliers virtuels hip-hop sur le site des Rencontres de la Villette : www.rencontresvillette.com

références mondiales (la Zulu Nation, le rap et le hip-hop américains) et locales (les cités) témoigne de la puissance octroyée à la capacité d'action et de symbolisation de la culture. La reconnaissance du hip-hop s'est « négociée » au prix d'une confrontation avec des démarches artistiques mieux reconnues de la danse et culmine, chaque année depuis 1998, avec les « Rencontres de la Villette » à Paris.

Cette forte implication des institutions a élargi le champ de cette pratique aussi bien pour les danseurs de hip-hop que pour ceux de la danse contemporaine, sans pour autant la transformer entièrement, puisque la pratique individuée du hip-hop qui se transmet lors de *battles* s'est maintenue. À l'instar du rap qui connaît des développements marchands, mais continue d'être référé à une culture authentique, de la rue, de la banlieue, le hip-hop poursuit sa logique de cité avec comme particularité de s'affirmer autour de défis techniques et de valeurs de virilité.

Des politiques de la ville aux politiques urbaines

À partir d'une discipline artistique ou à l'intersection de plusieurs disciplines, les travaux du programme décrivent ces jeunes – et parfois moins jeunes – générations qui cherchent à partager et faire vivre une conception de l'art, une manière d'être et quelquefois des lieux de vie.

Économie culturelle et sociale des friches artistiques comme enjeux des politiques urbaines locales

Fabrice Raffin
Sociologue, S.E.A. Europe

© S. Chasles

Ancienne fonderie Citroën, Saint-Ouen Paris Nord, 1993.

Parmi la multitude de travaux sur les pratiques culturelles et artistiques qui ont vu le jour au cours des années 1990, le constat d'une rupture concernant les manières d'appréhender l'art et la culture en général s'impose.

Cette rupture est marquée par la prise de conscience de la diversité des pratiques culturelles en termes de qualités esthétiques, mais aussi de rôles des artistes et des publics, ainsi que des « manières de faire » et d'appréhender l'acte artistique. L'attention accrue portée à des pratiques (hip-hop, musiques électroniques, etc.) et des lieux culturels (friches, squats, espaces publics) au statut artistique « équivoque », l'évolution des contextes institutionnels et notamment en France, l'instrumentalisation à des fins sociales et urbaines de la culture à travers les politiques publiques, participent de l'interrogation sur des formes d'art différentes aux fonctions sociales différenciées. Plus encore que par le passé, il n'apparaît plus possible aujourd'hui de parler de la culture comme d'un champ homogène.

L'enjeu dans le cadre des politiques urbaines locales serait de reconnaître le potentiel de projets comme ceux qui ont fleuri dans les friches industrielles dans les années 1990. Mais la difficulté, précisément, du fait de la différenciation accrue des sens culturels et artistiques, est de reconnaître chaque fois les qualités et caractéristiques des projets. Et pour ce faire précisément, il conviendrait aussi de prendre conscience des effets différenciés de ces pratiques, leurs aspects sociaux et économiques, mais aussi, leurs interactions avec des territoires eux-mêmes non homogènes.

La nécessité est alors grande de dépasser le moment de la monstration et la focalisation sur le projet finalisé et sur l'œuvre, pour appréhender non seulement des démarches sur des temporalités longues, longitudinales, mais aussi et surtout les sens artistiques et culturels différenciés que leurs acteurs, artistes ou non, y donnent.

De ce point de vue, l'économie culturelle et sociale des projets réside moins dans l'œuvre et du côté des questions de production artistique que du côté des protagonistes eux-mêmes, d'un public impliqué, de

Ces regroupements tantôt éphémères (rave), tantôt plus durables comme les collectifs d'artistes, qui s'opèrent autour de pratiques artistiques concernent tout autant des amateurs (concerts, rave) que des créateurs de formes (DJ, graph, ateliers d'artistes de squats ou de friches…), des techniciens (éclairages, son…) ou des organisateurs (programmateurs de concerts). En cela, ils appartiennent aux « mondes de l'art »[10].

Ces modes d'« être urbain » des plus jeunes s'expriment de multiples manières : mobilités, rassemblements, déambulations, sports de glisse, pratiques liées aux nouvelles technologies. Nombre de ces regroupements se font autour d'activités artistiques façonnées par le contexte urbain qui offre des espaces publics/privés plus ou moins (dés)affectés. Qu'elles se développent hors des institutions, et parfois à la limite de la légalité (squats), ou dans des rapports de négociation, voire de co-construction avec elles, ces activités élaborées par les jeunes générations nées avec les mobilités urbaines et sociales, constituent des formes inédites, esthétiques et/ou politiques.

Circulent également dans ces espaces des « pairs » en génération et parfois en genre. Tantôt ils revendiquent l'usage des lieux-centres (musiques actuelles) ou cherchent à s'emparer de certains morceaux de la ville pour s'y créer un monde par des graphs, dans des squats. Tantôt ce sont des lieux hors de la ville, qu'ils appréhendent comme des extensions d'urbanité (rave) ou encore des friches industrielles qu'ils investissent. Ce leur démarche, de la force de leur engagement et de leur lien personnel et collectif avec le territoire.

9. S. Faure et M.-C. Garcia, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques,* éd. La Dispute, 2005.

10. H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1992.

© S. Chasles

Ancienne fonderie Citroën, Saint-Ouen Paris Nord, 1993.

Parcours socioéconomiques précaires et formes d'engagement culturelles

Autant dire que la question du lieu est secondaire et que si l'on s'intéresse ici à des initiatives en friche industrielle, c'est moins pour cette localisation remarquable que pour la qualité des formes d'engagement culturelles que l'on y rencontre : des initiatives privées très différentes d'initiatives publiques (malgré l'occupation d'un espace en friche), comme le Confort Moderne à Poitiers, ouvert en 1985, ou l'Antre Peaux à Bourges, ainsi qu'un certain nombre d'initiatives étrangères.

Pour comprendre ici pleinement l'engagement culturel, un lien est à établir sur le long terme avec des situations individuelles toutes marquées au départ par la précarité économique, mais aussi, par des précarités sociales et psychoaffectives. Sur des parcours erratiques la culture apparaît comme une solution, un repaire, une véritable « bouée de sauvetage ». Notons aussi que globalement, cette précarité, même si elle n'est pas choisie, peut être valorisée, sur la base d'une posture individuelle de fortes critiques sociales, de contestation voire de révolte, construite à partir de l'adolescence, à l'endroit de toutes les institutions : la famille, l'école, le monde du travail salarié, etc. Ces derniers points pourraient faire sourire, mais loin d'être futiles, ils sont pour beaucoup un moteur d'un engagement culturel qui apparaît comme le lieu de la formalisation de cette posture individuelle et par la suite de son *apaisement*, à même d'éviter bien des dérapages. L'engagement culturel apparaît ici comme moyen de construction de soi. La dimension sociale de telles initiatives se joue ici dans un processus de re-socialisation à base culturelle.

Ce n'est pas d'art et de création dont il est question. Les pratiques culturelles ne relèvent que rarement de la création dans

faisant, ils élaborent des modes d'« être urbain » dans des espaces intermédiaires de la ville ou dans ce que, suivant une récente logique de reconnaissance, les politiques publiques appellent les « nouveaux territoires de l'art ».
Dans les collectifs les plus structurés, la référence à l'art produit des effets de sacralisation qui renforce le lien communautaire. On y partage un esprit critique vis-à-vis des valeurs marchandes de la société ainsi qu'une exigence d'authenticité dans les manières de concilier la vie artistique et la vie au quotidien. Avec en perspective le projet de mondes alternatifs, dont la réalisation prime sur le souci de produire des œuvres reconnues (voir l'article de F. Raffin p. 44-47).

3. Diversité des expressions culturelles et cohésion sociale

Dans les exemples cités, certains regroupements mais aussi certaines formes d'innovation esthétique, même si elles s'opèrent sous l'égide d'un art de rupture, en opposition aux institutions, conjuguent valeurs artistiques et vivre ensemble y compris dans leurs dimensions festives. Les sentiments d'appartenance, les solidarités collectives voire les utopies qui accompagnent ces effervescences artistiques témoignent de l'existence d'une relation entre art et cohésion sociale. La question qui se pose est de savoir en quoi ces processus collectifs sont ou non un cheminement vers une expérience de la cité au sens urbain du terme comme au sens de responsabilité citoyenne.
Comment au regard de la situation paradoxale des politiques publiques artistiques de cohésion sociale, le ministère de la culture se trouve-t-il partie prenante des « mondes de l'art » ? Au titre de l'innovation esthétique ? de la dimension sociétale et sociale de ces mises en lieux et en formes que les tenants d'autres politiques sectorielles, ceux de la ville, de la jeunesse, de l'immigration, de l'aménagement urbain, de l'économie… ont à prendre en compte ?
Une réflexion sur le rôle, l'efficacité et la juste place des politiques artistiques et culturelles nationales et locales en matière de cohésion sociale est à renouveler. Quelles nouvel-

les lieux cités. L'activité des lieux relève bien plus de la diffusion et de la production artistique. Liées à la construction de soi, les pratiques d'organisation et de diffusion artistique sont centrales. Elles sont l'opportunité d'apprentissages professionnels pour des individus en « marge » et en posture de refus du monde du travail salarié traditionnel. La re-socialisation peut donc prendre les chemins de l'insertion professionnelle, dans une perspective autoformatrice et inventive qui dépasse largement les cadres habituels des dispositifs publics.

Acteurs culturels, acteurs des villes

Habiter, travailler dans sa ville, la force des lieux évoqués renvoie aussi au fait que ce sont des habitants, des citadins, qui les font. Les porteurs de projets ne sont pas originaires de nulle part. Ils sont, dans les cas évoqués (et la situation parisienne peut à cet égard être différente), originaires des villes dans lesquelles ils développent leur action. Sans perdre de vue les enjeux artistiques qui sont centraux, la culture est toujours pour eux simultanément attachée à un projet urbain à deux dimensions.

• Un projet de participation à la vie de la cité fondé sur la conception d'une culture aux finalités *multiples*, parfois d'animation, parfois de réflexions, d'interrogations, de mises en débat, postures artistiques parfois traditionnelles, utilisation parfois ludique des arts. Leur lieu vient pallier pour eux les manques locaux dans tous ces domaines et l'offre insuffisante ou inadaptée des professionnels publics ou privés.

• Un véritable *projet de ville* aussi, lié à une conception socioanthropologique de la culture. S'immisçant via les friches industrielles dans les interstices oubliés par les découpages territoriaux fonctionnalisés des villes contemporaines, la culture se voudrait le lien entre des populations, des territoires aux fonctions pour eux trop segmentées. Leur conception de la ville relève d'une ville traditionnelle (J. Rémy, 2000) où toutes les fonctions sociales, culturelles, économiques, politiques sont intégrées notamment dans le centre ville, et dans la proximité avec la fonction résidentielle[1].

Cette double dimension urbaine, l'origine des protagonistes et leur attachement au

les formes de partenariats institutionnels faut-il construire ? À quel niveau être présent ? sectoriel ou global ? sachant que le rôle des municipalités, bien articulé à celui de l'État, apparaît désormais essentiel pour rééquilibrer les égalités de chance territoriales.

Les exemples qui viennent d'être analysés aident à penser les interrelations entre art, espace urbain et cohésion sociale. Ils traitent pour la plupart de la diversité des populations qui subissent et résistent à des processus de ghéttoïsation et de désaffiliation sociale, et laissent en suspens la question des origines des citadins concernés.

Avec des mises en œuvre concrètes des principes de la convention adoptée à l'Unesco, dans le contexte actuel, on peut s'attendre à devoir repenser la question des droits culturels individuels et des droits collectifs et à retravailler la question de l'identité culturelle, non plus seulement du côté de la protection des cultures de l'autre mais aussi du côté des interrelations culturelles dans l'espace public, bref de l'interculturalité. Car, « on a longtemps cru que l'idéal d'une reconnaissance égalitaire des citoyens supposait l'oubli des appartenances. Mais, explique Ahmed Boubeker, si la question des identités déborde aujourd'hui dans la sphère publique, c'est du fait de l'action de minorités contre un déni de reconnaissance, contre l'étouffement de leur singularité par une identité dominante[11] ».

Avec une précaution toutefois : « L'ethnologie en train de se constituer, explique Marc Augé[12], met au jour progressivement le fait que les notions de pluralité, d'identité et

© Tim Douet

La compagnie Pokemon Crew (Lyon) présente aux Rencontres de la Villette 2005.

11. A. Boubeker, *Les mondes de l'ethnicité, la communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine*, Paris, Balland, 2003.

12. M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997.

territoire, a pour double conséquence de les ancrer spatialement et de leur donner une assise locale légitime en termes de réseaux. C'est dans ces réseaux locaux[2] que l'assise territoriale des collectifs se fait sentir, que le projet culturel s'enracine dans la ville, participe d'un projet local urbain. À côté des aménageurs traditionnels, publics ou privés, les acteurs culturels revendiquent une place active.

Développement local urbain et dimension anthropologique de l'action culturelle

La « force urbaine » de la culture, son interaction avec le territoire, et donc aussi son potentiel pour le développement local, renvoient moins ici à la force de l'œuvre achevée et aux caractéristiques esthétiques d'une discipline, qu'aux caractéristiques et parcours social, culturel et économique de ceux qui produisent cette culture, de leur démarche et du rapport qu'ils entretiennent personnellement et collectivement avec le territoire.

La nécessité est forte de dépasser le moment de la monstration et la focalisation sur le projet finalisé pour appréhender non seulement des démarches sur des temporalités longues, longitudinales, mais aussi et surtout les sens artistiques et culturels différenciés que leurs acteurs, porteurs de projet, artiste ou non, y donnent. Dépasser donc, les cadres d'identification par rapport à des critères de subvention pour aller au cœur des actions et des projets, à leur sens, et notamment leurs sens socioanthropologiques, souvent différents d'un collectif à l'autre, même si l'on peut identifier les constantes évoquées dans ce texte. C'est là, au cœur de l'engagement culturel que les perspectives de développement socioéconomiques de la culture se jouent de manière différente, selon des modalités d'insertion professionnelles mais aussi dans la construction d'un rôle urbain pour ces initiatives.

F.R.

1. Pour plus de détails, voir F. Raffin, *Les ritournelles de la culture*, thèse de doctorat, université de Perpignan, 2002.

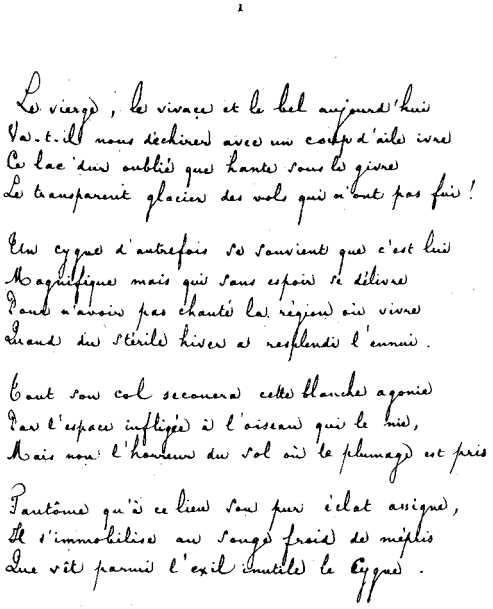
2. Même si ces réseaux locaux ont des ramifications extra locales voire internationales, l'attachement local est toujours présent.

d'altérité sont à la fois distinctes et indissociables ». La cohésion sociale serait alors à repenser comme un mode d'organisation pluriel de l'être ensemble, qui porterait sur la manière dont les altérités cohabitent en une organisation politique, juridique et sociale.

Ces enjeux d'affirmation et de reconnaissance des identités et des mondes de l'ethnicité sont au cœur des travaux d'Ahmed Boubeker[13], qui depuis sa première recherche en 1995 sur « les événements d'octobre 1990 à Vaulx-en-Velin et l'expérience de la visibilité publique » a régulièrement travaillé dans le cadre de ces programmes interministériels. Selon Alain Touraine, il a avec sa thèse renouvelé la sociologie de l'immigration. Ce travail publié en 2003, *Les mondes de l'ethnicité, la communauté*

Foyers et frontières. Dans la diversité culturelle

Ahmed Boubeker
Maître de conférences
Université de Metz



« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui… », in Les poésies de Stéphane Mallarmé *[Texte imprimé] : photolithographiées du manuscrit définitif… Paris :* la Revue indépendante, *1887. Disponible dans Gallica (70 : p. 36).*

La notion d'ethnicité s'impose comme un analyseur des enjeux contemporains de la démocratie sociale et culturelle. Dans le grand laboratoire urbain de la ville monde, les figures qui l'incarnent se situent toujours au carrefour où se pose la question de l'identité et de la culture, non pas en termes de traditions et de substance mais de processus, de dynamiques et de relations. Comme un parcours de la reconnaissance recomposant à la fois les subjectivités individuelles et les frontières des groupes, un récit aux accents multiples réinterprétant les significations qui fondent par le bas la cohésion non plus étatique mais culturelle de nos réalités sociales.

À l'inverse des pays anglo-saxons où la critique sociale s'est très tôt fondée sur le sort des minorités, en France, du fait de la tradition des luttes sociales orientées par un conflit de classes, la question culturelle est longtemps restée *terra incognita*. On ne pouvait alors concevoir que des acteurs puissent avoir une culture autre que celle de leur milieu social. Mais la question se pose aujourd'hui : existe-t-il de véritables différences qui permettraient de fonder un pluralisme des valeurs dans une société multiethnique ? D'aucuns contestent cette idée même en insistant sur le fait que les anciennes « identités culturelles » ont été gommées par l'uniformisation ou la « colonisation de la vie quotidienne » chère à Habermas, et cela même si le drame de « l'égalité des conditions » prophétisé par Tocqueville suscite plus que jamais un besoin de distinction. Faut-il parler de différences culturelles simplement parce que les gens n'ont pas les mêmes sensibilités ni les mêmes jugements ? La vraie frontière serait-elle économique et sociale ? D'autres auteurs répondent que le problème n'est pas la culture mais l'expérience du mépris social qui enferme les minorités dans des identités stigmatisées. Mais il me semble que ces critiques oublient un peu trop vite que, si pour les privilégiés la reconnaissance de l'identité reste secondaire – ou plutôt déjà satisfaite – elle est essentielle pour des groupes minoritaires dont on ne saurait snober les luttes. L'africaniste H. Bhabha propose ainsi une autre vision de la différence culturelle. À un regard entendu sur la diversité en termes de contenus culturels inscrits dans une séparation des cultures, il oppose sa version de la différence culturelle « phénomène de sens par quoi les énoncés de la culture et sur la culture opèrent des distinctions et autorisent la production de domaines d'application et de références[1] ». Pour Bhabha, cette notion est un lieu de convergence absent des débats sur la culture. Ainsi, si chacun reconnaît que le problème du culturel se pose aux frontières sémantiques des cultures « où le sens et les valeurs sont (mal) interprétés et où les signes sont détournés », la question des limites culturelles n'est pas posée par rapport à l'énonciation d'une différence culturelle : « La diffé-

d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine, donne une visibilité à la vie des pères et des enfants de l'immigration dans la construction des mondes de la banlieue. Comme aux chercheurs précédents nous lui avons demandé une contribution (ci-dessous) en l'invitant à décliner la question de la diversité culturelle au regard de la notion d'ethnicité.

Dans ce numéro d'interrogation critique concernant la hiérarchisation des valeurs et la verticalité des mouvements descendants et ascendants de la démocratisation culturelle, ce texte a toute sa place. En proposant de penser le rayonnement culturel selon le paradigme contradictoire du foyer et de la frontière (à dépasser), l'auteur ouvre un débat, envisage d'autres praxis… **C.R.**

13. La plupart des recherches d'A. Boubeker menées dans le cadre de ces programmes ont été réalisées avec A. Battegay. Voir : www.culture.gouv.fr/recherche/cultures_en_ville/

rence culturelle gravite autour de l'ambivalence de l'autorité culturelle. » Or dans n'importe quel groupe, l'affirmation de cette autorité, son énonciation pose le clivage entre tradition et innovation, entre identité et altérité, entre système de références stables et nouvelles significations.

Dans cette perspective, on ne saurait séparer la question des frontières de celle des noyaux ou foyers de rayonnement culturels. Mais deux conceptions s'opposent. La première est celle du « foyer culturel » et de l'identité dans son rapport à des limites ethniques tracées comme des frontières sur la carte : ici c'est chez moi, là c'est le territoire des autres ! C'est une perspective du patrimoine en danger et de la vigie aux frontières. L'autre perspective serait celle des frontières sans cesse franchies dans le sens d'une révolte contre les limites de l'expérience ouvrant des voies de passage. C'est une conception défendue notamment par l'historien J. Higham pour lequel « l'intégration pluraliste suppose que la revitalisation des noyaux puisse alléger la défense des frontières[2] ». Car il s'agit là d'une praxis qui vise les autres, une activité signifiante qui se déploie dans une relation concrète et qui prétend à la reconnaissance. En ce sens, au-delà de toute vision substantialiste, la culture s'affirme comme une dimension des phénomènes sociaux relevant de différences situées. Elle sert de rappel, non pas simplement sur un registre de la nostalgie des origines, mais pour préparer une mobilisation des identités de groupe, pour élargir une capacité d'action sur le monde et sur soi, pour faire de son vécu un moyen de pouvoir vivre d'autres vies. Car ce n'est qu'en dépassant son propre champ d'expérience qu'on peut lui donner forme, mesurer l'attachement qui relie à une histoire commune, constituer symboliquement et socialement celle-ci. Et c'est dans la confrontation à leurs frontières que s'affirment ainsi les foyers ethniques et leur rayonnement, c'est l'adversité qui permet de tirer le bon grain de l'ivraie des sources originelles. Ce que j'ai appelé « travail d'anamnèse » dans ma recherche sur la mémoire ouvrière et immigrée de Rive-de-Gier (Loire) rejoint la notion de *dhikr* selon J. Berque : « C'est la remémoration, la référence au mémorable. Il ne s'agit pas tant du passé que du ressourcement dans quelque chose que l'on veut faire ressurgir. Dans ces « lacs durs oubliés » dont parle Mallarmé, d'où, selon les Arabes, va surgir l'avenir […] Se référer, voilà d'ailleurs une traduction acceptable de *dhikr*, traduction toute en intériorité tandis que dans *dhikr*, il y a des échos de la parole car c'est aussi la mémoire parlée[3]. »

La question essentielle du politique à l'épreuve de l'ethnicité, ce ne serait donc pas de trouver la bonne formule permettant de gérer la diversité sans éclatement, mais de favoriser, nourrir ou même enrichir cette diversité contestée par l'homogénéisation culturelle, la domestication d'une capacité d'inventer quelque chose de nouveau à partir des dynamiques sociales et culturelles ou de l'entrecroisement de foyers d'héritage d'immigration sans complaisance pour les origines. Non pas la défense des frontières de la citadelle assiégée avec ses gardiens du temple de l'identité, mais plutôt une revivification des héritages qui permette d'enrichir les noyaux identitaires en termes d'influences croisées, d'attiser les sources émettrices à travers la convergence de leurs rayonnements. Une politique de la reconnaissance consisterait dans ce travail de reliance des lignes de fuite qui m'évoque un propos du poète palestinien F. Fadel : « Ce que je veux suivre c'est le mouvement dans le souvenir de sa source. Ce dont je me souviens, ce ne sont pas des stocks culturels momifiés mais des cadavres aux frontières. Je me souviens de l'expérience de tous ceux qui ont péri et qui ont fait de leur corps une valeur jalon de mon propre voyage […] Car être d'une terre, c'est la dépasser[4]. » **A.B.**

1. Homi Bhabha. « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », dans *Magiciens de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
2. J. Higham, « Un autre dilemme américain », *Esprit*, juin 1985.
3. J. Berque, *Il reste un avenir*, Paris, Arléa, 2002.
4. F. Fadel, *Mémoire d'ombres*, Alger, Ed Khadîdja, 1988.

Industries et diversités culturelles :

La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée à l'Unesco le 20 octobre 2005 apparaît comme un véritable succès politique. Il s'agit aussi d'une victoire d'un « principe de responsabilité » face aux risques techniques et biologiques qui pèseraient sur la diversité culturelle et impliqueraient de réunir les conditions d'un développement durable au bénéfice des générations présentes et futures[1]. Ce texte résulte de la prise de conscience à l'échelle mondiale de la nécessité de réunir les conditions de possibilité d'un projet de diversité culturelle, et de la volonté de la garantir dans le temps. La quasi-unanimité des États vient, en effet, d'établir – juridiquement – un « cosmopolitisme culturel » qui n'appartient plus à l'ordre de l'utopie mais prolonge sur le terrain culturel l'articulation entre paix des nations et droits de l'homme. Elle signerait l'interruption des hostilités culturelles aux conséquences mortifères et du fameux « choc des civilisations »[2] au profit d'un projet de diversité culturelle perpétuelle.

Les industries culturelles, *Heautontimoroumenos* de la diversité culturelle

Les industries culturelles sont considérées depuis longtemps comme le vecteur d'une uniformisation des biens symboliques[3]. Elles participeraient plus ou moins à des stratégies de domination économique et politique[4] qui, en favorisant des formes d'acculturation, s'accordent avec peine avec la reconnaissance de la diversité des expressions culturelles[5]. Depuis 1982, le débat mondial à l'Unesco sur les relations entre diversité et industries culturelles manifeste leur rôle ambivalent : actrices d'accès aux biens symboliques et au développement, elles tendent aussi à l'uniformité des produits et à l'échange inégal[6].

Économiquement, les spécificités de la structure des industries culturelles peuvent constituer leurs propres menaces pour la diversité, à l'image de l'*Héautontimoroumenos* (du « bourreau de soi-même ») de Baudelaire. Ces spécificités varient selon les définitions de la notion d'« industries culturelles », différentes en fonction des marchés nationaux. On considère souvent qu'il s'agit de secteurs qui combinent « la création, la production et la commercialisation de biens et de services dont la particularité réside dans l'intangibilité de leurs contenus à caractère culturel, généralement protégés par le droit d'auteur[7] ». Ce premier cercle inclut les industries fondées sur le droit de propriété intellectuelle (*copyright based industries*[8]). S'y rangent l'édition littéraire, la presse, la production cinématographique et audiovisuelle, l'édition de phonogrammes, les jeux vidéo et le multimédia, tous caractérisés par le caractère prototypique de leurs contenus et la reproductibilité des supports.

Mais sous la notion anglo-saxonne et bien plus large de *creatives industries*[9], on y ajoute la mode, l'artisanat, le design, voire l'architecture, les arts plastiques ou le spectacle, mais aussi les sports, la fabrication d'instruments de musique, la publicité ou encore le tourisme culturel. Pareille extension élargit le champ d'application en incorporant des activités culturelles qui ne sont pas nécessairement l'aboutissement d'un processus créatif et efface dans une dilution généralisée l'essentiel des motifs de tension entre diversité et industries culturelles. Or, seules les relations entre diversité culturelle et industries culturelles au sens strict demeurent spécifiques. Il s'agit d'analyser si les structures de production et de distribution de ces industries sont en mesure de conduire par elles-mêmes à de la diversité culturelle comprenant au moins trois dimensions : la variété, l'équilibre et la disparité des biens et services produits et accessibles[10].

Les industries culturelles fondées sur la reproductibilité sont des industries à coûts fixes élevés engagés intégralement pour la production de prototypes soumis à un aléa important de réussite ou d'échec. Indifférents au coût de production et à la qualité de l'œuvre, les biens ou services font l'objet d'un paiement direct très variable (le prix de la place de cinéma varie de 1 à 22 dans le monde[11]), modulable dans le temps (le prix d'un phonogramme peut glisser d'un *full price* à 15 € à un *budget price* de 10 €; celui d'un DVD passant de 22 € à 3 € selon son cycle d'exploitation[12] ; ils peuvent aussi être fournis « gratuitement » avec un autre produit). Cette économie se développe cependant grâce aux conditions d'exploitation des produits – distribution, diffusion – caractérisées par de fortes économies d'échelle : les coûts de reproduction d'un phonogramme, d'un DVD, de bobines de cinéma argentique, etc. sont particulièrement réduits, permettant au fur et à mesure des exploitations « versionnées » (cf. chronologie des médias)[13], de contrebalancer les risques de production par une maîtrise des exploitations et des droits exclusifs de propriété littéraire et artistique.

Pareilles caractéristiques poussent ces industries à rechercher la rentabilité par des stratégies particulières de gestion du risque. Le *star system*[14], l'objectif de production de *hits*, l'exploitation des *blockbusters* et plus encore le développement de *sequels*[15] en sont les signes les plus visibles. La structure d'oligopole à frange est également au cœur de l'écosystème entre *majors companies* et indépendants, qu'il s'agisse de l'industrie des phonogrammes dominée par Universal music, Sony-BMG, Warner et EMI, ou de l'industrie du cinéma avec les studios intégrés dans des groupes plurimédias (Warner Bros d'AOL-Time Warner, Twentieth Century Fox de Newscorp, Universal Pictures de NBC-Universal, Paramount Pictures de Viacom, Disney). Elle implique des relations de dépen-

vers l'hospitalité

© Institut Lumière, cl. J.-L. Mège
Musée Lumière, Lyon.

Les questions abordées dans cet article de Ph. Chantepie et J. Farchy sont, entre autres, au programme des journées d'économie de la culture :

« Création et diversité au miroir des industries culturelles »

organisées les 12 et 13 janvier 2006 au Centre Pompidou à Paris, à l'initiative du ministère de la culture et de la communication.

dance/domination entre de grosses compagnies et des petites structures plus souples, dont la force d'innovation et de réaction aux aléas du marché est plus forte. Enfin, la gestion du risque passe par les logiques d'intégration verticale entre production et distribution, et plus largement par une forte concentration des secteurs, dominée par les entreprises américaines : dix sont parmi les douze premiers groupes mondiaux d'*entertainment* et réalisent près de la moitié du chiffre d'affaires des cinquante premiers[16]. Ces logiques favorisent non pas une sous-production – jamais il ne fut produit et diffusé autant de livres, phonogrammes, films... – mais une sous-représentation des œuvres produites. L'accès à la distribution constitue, en dépit de la multiplicité des modes d'exploitation possibles, notablement accrue par les techniques numériques, le principal défi des industries du point de vue de la diversité culturelle. La concentration parallèle, d'un côté, de dépenses marketing aux taux de croissance importants sur un petit nombre d'œuvres, de l'autre, de l'exposition des œuvres au public (qu'on la mesure en semaines dans les salles de cinéma, en rotation sur les programmations radio, etc.) travaille à une réduction de l'offre visible malgré son extension physique.

Car la diversité culturelle n'est pas le seul effet du nombre d'œuvres produites, mais aussi de la réalité du nombre d'œuvres diverses accessibles. Or, tout marché national vérifie cette difficulté majeure. En France, 62 références de phonogrammes (soit 0,00002 % des références disponibles) réalisent 10 % du marché du disque et 4,4 % des références en atteignent 90 % ; ce sont sensiblement les mêmes références qui constituent la quasi-totalité de la musique radiodiffusée, et des ventes des plates-formes de téléchargement[17]. L'analyse des échanges internationaux manifeste les mêmes tendances à la concentration. Ainsi, la part du cinéma américain est-elle toujours très élevée dans le monde et représentait 71,5 % du marché européen en 2004.

La diversité culturelle : idée régulatrice des politiques publiques

La diversité culturelle, succédant à l'expression jugée avec recul maladroite et trop frileuse d'« exception culturelle », désigne d'abord une limite à la mondialisation des échanges et à l'uniformisation culturelle que tend à produire le marché[18]. Elle prend racine dans une histoire déjà ancienne de lutte contre les déséquilibres commerciaux transatlantiques, du décret Herriot de 1928 aux accords Blum-Byrnes de 1946 instaurant en France des *screens quotas* sur le modèle britannique, et que l'on retrouve en Corée du Sud aujourd'hui. Mais en dehors de déclarations d'intentions, la notion de diversité culturelle est restée un objectif flou, sans véritable portée pratique, tandis que le compromis obtenu en 1994 laissait à l'OMC compétence potentielle sur les échanges culturels pour les années à venir[19]. Pour tenter de sortir de cette situation hybride, l'idée d'un instrument juridique contraignant en matière culturelle a été évoquée sur la scène internationale dès 2002 puis approuvée par une assemblée générale de l'Unesco en 2003.

La convention signée en 2005 laisse présager une approche volontariste et plus positive en faveur de la spécificité des biens et services culturels dans un cadre qui leur est dédié : l'Unesco. Il s'agit de créer dans l'organisation des nations unies en charge de la culture un droit parallèle au droit commercial international, afin de garantir aux États la possibilité de définir librement leur politique culturelle. La convention, pour la première fois dans le droit international, reconnaît aux États le « droit souverain d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ». Pour la première fois, la culture ne serait plus considérée de façon défensive, comme une « exception » ou une « exemption » selon les termes exacts juridiquement, mais de façon offensive, avec un texte juridique international qui lui est entièrement consacré. S'il s'agit d'un

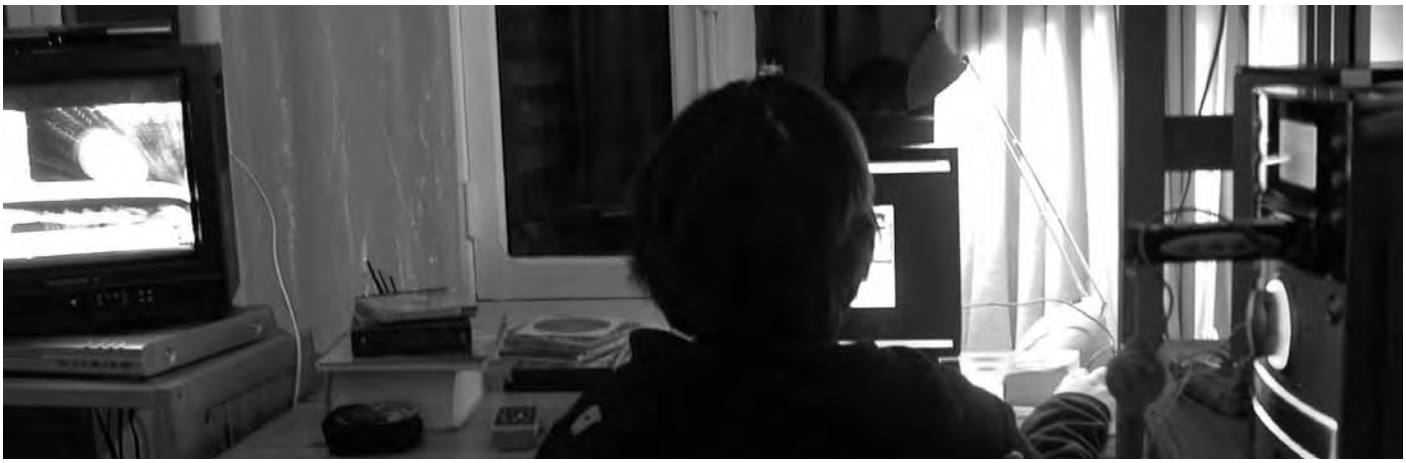
grand pas sur le plan politique et symbolique, la convention est pourtant loin de régler tous les problèmes et le chantier ouvert reste immense.

Juridiquement, la convention ne constitue pas une barrière aux règles du commerce et des industries culturelles sauf à créer deux ordres de droits parfaitement étanches – celui des échanges commerciaux placé sous l'empire de l'OMC et celui des échanges culturels qui serait sous celui de l'Unesco. La reconnaissance de la diversité culturelle perdrait une grande partie de son effectivité si elle devait s'incliner devant d'autres conventions internationales. Or il est clair que la libéralisation du commerce constitue la pierre d'angle du processus de régulation mondiale, faisant prévaloir une vision exclusivement commerciale des relations entre États. L'enjeu est donc de rééquilibrer cette perspective, en introduisant une dynamique de développement et d'échange culturel qui contrebalance les règles de l'OMC. Pour cette raison, le principe de « non-subordination » de la convention aux autres traités, énoncé par l'article 20, prévoit que la convention, en théorie, se pose en égale des autres traités internationaux, notamment ceux de l'OMC. Dans la pratique, l'importance respective des questions commerciales et des questions culturelles dans la régulation de l'ordre international est loin d'être réglée à ce jour.

Malgré ses difficultés à appréhender la spécificité des biens culturels, l'OMC présente de nombreux avantages : organisation internationale la plus puissante, elle est aussi la seule à disposer des moyens juridiques de faire respecter les accords qu'elle obtient par un système efficace de règlement des différends et elle s'inscrit dans le cadre du multilatéralisme, mode de régulation des relations entre États qui a émergé au XXe siècle, fondé sur la négociation entre tous les États sur un pied d'égalité. L'article 25 de la convention permet en principe d'instaurer un système de règlement des différends presque aussi efficace que celui de l'OMC, mais il laisse *de facto* la possibilité de ne pas s'y soumettre. Un État a en effet le droit, lors de la ratification du traité, de ne pas reconnaître ce principe, et de s'en tenir aux deux premiers niveaux, la négociation et la médiation, par définition non contraignants. Exclure la culture de l'OMC sans autre engagement international contraignant revient à replacer le traitement des échanges culturels dans un cadre bilatéral infiniment plus favorable au plus puissant des deux partenaires. Si elle pourra dans le futur être prise en compte lors de la signature de nouveaux accords, la convention n'est pour autant pas rétroactive. Le temps qu'elle soit adoptée, de nouveaux accords bilatéraux pourront voir le jour, sous l'impulsion des États-Unis notamment, remettant en cause la diversité culturelle.

Sur le plan économique, ce texte est un appel à la mise en œuvre de politiques publiques culturelles et des médias exemplaires en termes de diversité. Le rempart de l'exception culturelle hier, l'objectif aujourd'hui d'un instrument juridique international ont en commun de vouloir essentiellement justifier des soutiens nationaux aux activités culturelles. Il ne s'agit pas de remettre en cause la pertinence et l'utilité de ces politiques mais, dans une perspective stratégique, leurs ressources limitées doivent être appréciées en regard de celles dont disposent les grands groupes internationaux qui sont en mesure d'influencer les goûts, les habitudes et les pratiques culturelles, souvent bien plus que toute politique culturelle nationale ou locale. Les soutiens nationaux prennent progressivement l'allure d'une ligne Maginot face à la mondialisation, au poids économique des groupes de communication et aux avancées technologiques qui autorisent de nouvelles conditions économiques de diffusion des œuvres. C'est d'ailleurs leur mondialisation qui est au cœur de la relation à la fois ambiguë et conflictuelle entre industries culturelles et diversité[20]. Ces politiques ne permettent pas de traiter la question de la diversité culturelle dans son ensemble et notamment dans la dimension extranationale qui leur échappe. La promotion de la diversité culturelle au rang du droit international renouvelle les relations qu'elle entretient avec les industries culturelles et les politiques qui viennent à leur soutien. Cette finalité politique nouvelle imposée internationalement suppose de marquer certaines limites aux dynamiques des industries culturelles. Leurs contours et leurs modalités restent à penser notamment dans l'environnement numérique : *quid* des équilibres entre les différents titulaires des droits, en particulier ceux des auteurs, des artistes et interprètes ; *quid* des conditions d'exposition et surtout de production des structures indépendantes, de l'émergence ou du maintien d'expressions minoritaires, de l'accès aux systèmes de distribution, aux ressources financières, etc. ? Car pour être cohérentes avec ce nouveau principe, les politiques en faveur de la diversité culturelle devraient, pour une très large part, ordonner les régulations des industries culturelles aux fins du caractère durable de la diversité.

Mais les politiques en faveur de la diversité doivent aussi s'obliger à ouvrir des actions en faveur d'une véritable *hospitalité*[21] à la culture des autres au cœur de cette république culturelle universelle perpétuelle à bâtir. De véritables soutiens aux économies culturelles de pays en développement se déduisent de l'objectif de diversité qui concerne les productions et coproductions, la distribution des œuvres étrangères, leur accès… Or, déjà à l'échelle européenne, cette *hospitalité* réciproque demeure un défi : ainsi, les films non nationaux et non américains ne représentent-ils que 2,1 % des marchés nationaux en Europe[22], et ces données sont à des degrés divers les mêmes quelles que soient les formes d'expression (littéraire, musicale, audiovisuelle). Ce vers quoi tend la notion de diversité culturelle nécessite l'acceptation, la compréhension et les possibilités d'expression de l'ensemble des cultures qui échappent à des processus d'uniformisation, y compris selon des logiques de reconnaissance d'altérité ou de particularisme, en France même, à l'égard des cultures régionales, ethniques, communautaires, urbaines, etc.



DR

Télévision, lecteur DVD-divix, ordinateur, chaine hi-fi, lecteur MP3... les vecteurs de la « culture en chambre ».

La mise en œuvre de la diversité culturelle à l'égard des industries culturelles n'est pas non plus sans risque esthétique, politique, économique. Esthétiquement, la valorisation de toute expression culturelle peut éveiller une nouvelle forme d'uniformisation culturelle, chacune étant considérée sur un même pied d'égalité. Politiquement, entre les identités culturelles et linguistiques et les frontières des États-Nations, la coïncidence n'est pas universelle ; le respect et la promotion des identités et différences culturelles n'échappe pas par eux-mêmes au risque de repli communautaire. Économiquement enfin, l'ensemble des actions, réglementations en faveur de la production nationale, des circuits de distribution et diffusion, auraient à être revisités pour prendre en compte cet objectif de diversité culturelle qui est précisément fondé sur l'axiome que « la culture n'est pas une marchandise comme les autres ». C'est ainsi que la diversité culturelle ne sera pas une arme protectionniste ou limitative des logiques de développement des industries culturelles, mais pourra devenir une idée régulatrice de leur développement durable. Elle aura à soutenir des mécanismes porteurs des conditions de créativité, des outils de coopération internationale favorables à une concurrence élargie des productions culturelles et de leurs échanges pour un accès aussi large que possible, une reconnaissance et un développement des cultures et de la pluralité des identités au sein de chaque État. La diversité culturelle implique aussi – pour équilibrer ses propres dynamiques – des formes de régulation, sans lesquelles elle pourrait bien partager avec les industries culturelles le risque de devenir un autre *héautontimorouménos*.

Philippe Chantepie
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Chef du département des études, de la prospective et des statistiques
et chargé de cours à Paris 1, INA-ENST
Joëlle Farchy
Maître de conférences à l'université Paris 11
et membre du centre de recherche Matisse, Paris 1

1. H. Jonas, *Le Principe Responsabilité. Essai d'une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, éd. du Cerf, coll. «Passages».

2. S. Huntington, *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997.

3. B. Stiegler, *La technique et le temps, 3. Le temps du cinéma ou la question du mal-être*, Paris, éd. Galilée, 2001.

4. Voir par exemple pour les arts plastiques : S. Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Marseille, éd. Jacqueline Chambon, 1996.

5. H. Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1968.

6. Cf. *Déclaration de Mexico*, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, 1982.

7 Voir sur le site Internet de l'Unesco, dans la rubrique Industries culturelles : *Culture, commerce et mondialisation, question 1 : Qu'appelle-t-on « industries culturelles » ?*

8. *Guide on surveying the economic contribution of the copyright based industries*, OMPI, Genève, 2003.

9. R. Caves, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, Cambridge MA et London, Grande-Bretagne, 2000.

10. S. Peltier et F. Moreau, *Propositions exploratoires de mesures quantitatives de la diversité culturelle*, Ministère des affaires étrangères, DGCID, 2002.

11. Source : Screen Digest, july 2005.

12. Sources : SNEP, CNC.

13. H. R. Varian., *Versioning information goods*, University of California, Berkeley, 1997.

14. M. Adler, « Stardom and talent », *American economic review*, vol. 75, 1985, S. Rosen, « The economics of superstars », *ibid.*, vol. 71, 1981.

15. Par exemple, en 2004 la moitié du *top ten* des films en Europe, sont des suites, ou 90 % du *top ten* des jeux vidéo sur le marché français, etc.

16. Screen Digest, july 2005.

17. Cité de la musique - Observatoire de la musique, *Les marchés de la musique enregistrée (CD audio, DVD musical et musique en ligne) ; La diversité musicale dans le paysage radiophonique*, rapport 2004.

18. J. Farchy, *La fin de l'exception culturelle ?* Paris, CNRS Communication, 1999.

19. L. Burin des Roziers, « Du cinéma au multimédia, une brève histoire de l'exception culturelle », *Les notes de l'IFRI*, n° 5, 1998.

20. M. de Saint Pulgent, P.-J. Benghozi et T. Paris, « Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France », série « Réactions et réponses à la mondialisation », Paris, *Les notes de l'IFRI*, n° 51, 2003.

21. Condition essentielle d'une république universelle des États. Cf. E. Kant, J. Gibelin trad.,*Projet de paix perpétuelle*, Paris, Vrin, 1999.

22. Source : CNC, *Actualités internationales*, n° 211, sept. 2005.

Les politiques publiques en faveur de la

Rapportée aux politiques culturelles publiques la question de la « diversité culturelle » renvoie vers au moins deux pans très différents de ces politiques, deux pans qui, de longue date, peinent à se rejoindre dans leur mise en œuvre, tant au niveau national qu'au niveau territorial. En effet, dans ce domaine, pour sauvegarder la « diversité culturelle », la puissance publique a d'une part, mis en œuvre des dispositifs de régulation et de soutien économique des industries culturelles, d'autre part, elle a développé ou encouragé des actions en faveur de la diversité de l'expression artistique et culturelle de la population.

Déconcentration ou non déconcentration ?

En ce qui concerne le premier volet consacré aux industries culturelles, il s'agit avant tout de politiques nationales qui ont été peu affectées par le grand mouvement de déconcentration des politiques de l'État des années 1990. L'articulation étroite des fonds de soutien avec des mécanismes législatifs et réglementaires de régulation ne nécessite peut-être pas, à ce titre, de territorialisation particulière de ces politiques. En ce qui concerne les négociations internationales, qui ne relèvent pas de la coopération décentralisée, elles ne peuvent être conduites que depuis la capitale, siège du gouvernement et des représentations diplomatiques. Seule l'action culturelle développée pour accompagner ces mécanismes, notamment en ce qui concerne le cinéma, est mise en œuvre localement et, à ce titre, a bien été déconcentrée dans les DRAC. Depuis quelques années, les collectivités, surtout les conseils régionaux, participent à cette politique en soutenant la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles grâce à des conventions passées avec le CNC. Les DRAC y sont bien évidemment associées. Elles ne peuvent pour autant en être véritablement les maîtres d'œuvre, la contribution financière du CNC n'émanant pas du budget de l'État mais de comptes spéciaux affectés qui ne peuvent être déconcentrés. Ainsi, les compétences des DRAC en matière de soutien aux industries culturelles demeurent très limitées, sinon inexistantes. En ce qui concerne le champ audiovisuel, celui-ci n'entre pas dans le champ des compétences des DRAC qui ne sont donc pas concernées, et donc le plus souvent pas informées de la répartition locale des ressources hertziennes, de l'évolution de la production audiovisuelle locale, des problèmes relatifs à l'acheminement et à la distribution de la presse ou encore des stratégies de développement des réseaux à haut débit et de l'offre culturelle afférente. Quant à l'éducation à la télévision et aux produits des industries culturelles, elle demeure le parent pauvre des politiques d'éducation artistique, fortement focalisées depuis leur création sur le spectacle vivant.

La seconde acception du terme « diversité culturelle » concerne les actions en faveur de la diversité culturelle des populations. C'est ici le domaine privilégié des services déconcentrés de l'État et des collectivités. Il s'agit, par exemple, de toutes les actions qui se sont développées en faveur des cultures du monde ou des pratiques qualifiées de « cultures urbaines », rap, hip-hop, slam… Ces politiques, le plus souvent croisées avec les secteurs « jeunesse » de l'État et des collectivités, sont fortement liées au champ social et, parfois, aux dispositifs d'insertion ou de réinsertion par l'emploi. Ces sujets ont été développés dans d'autres articles, ils ne le seront donc pas ici.

La promotion et le développement des pôles de compétitivité sur : http://www.competitivite.gouv.fr

En « double aveugle »

Mais ce qu'il faut constater, c'est que ces politiques ont rarement sinon jamais été reliées aux stratégies de développement économique des territoires. Certes, les récents événements ont montré que l'ensemble de ces actions, sans être inefficaces, n'avait sans doute pas suffi à accélérer l'intégration de populations exclues ou discriminées. L'action culturelle « classique » n'y est, elle non plus, pas entièrement parvenue. Si quelques rappeurs ont pu développer leur art et connaître un succès économique et médiatique, ce même succès n'a pas contribué à renforcer le marché de l'emploi des villes où ils avaient grandi, n'a pas modifié l'image de ces villes ou de ces quartiers et n'a surtout pas changé la situation économique et sociale des populations qui y vivent.

diversité culturelle à l'épreuve des territoires

Ainsi, les politiques publiques de promotion de la diversité culturelle semblent-elles condamnées à avancer en « double aveugle », contribuant parfois à bâtir, à la lisière des villes, des « villages » audiovisuels et cinématographiques prestigieux, produisant des œuvres bénéficiant de fonds de soutien, véritables complexes industriels qui ne proposent aux habitants des quartiers adjacents, au mieux, que quelques emplois subalternes, pendant que, dans le même temps, l'action culturelle publique tente d'attirer ces mêmes habitants dans les équipements culturels. En poussant un peu plus loin le trait, sans doute un peu trop loin, on pourrait même constater que lorsque ces habitants vont voir dans un multiplex un film parfois tourné juste à côté de chez eux, par la taxe affectée à leur billet d'entrée, ils viennent abonder les fonds de soutien. Ainsi, de bénéficiaires d'actions en faveur de la diversité culturelle, ces habitants des lisières des villes en sont-ils alors devenus des contributeurs financiers.

Une nouvelle donne : les pôles de compétitivité

Est-ce une fatalité d'ordre sémantique qui proviendrait du fait que deux politiques très différentes, mais qui, a priori, n'ont pas vraiment de points de jonction, portent cependant le même nom ? Peut-être pas ou peut-être plus. Une des solutions de ce problème apparemment insoluble porte sans doute un nom : les pôles de compétitivité.

Face aux nouveaux enjeux économiques liés à la mondialisation de l'économie, le renforcement de la compétitivité des territoires est devenu l'enjeu majeur de l'aménagement du territoire. Dans les pays industrialisés, la construction de la valeur ajoutée se fera toujours davantage grâce au maintien et au développement de la capacité d'innover. L'expérience des *clusters* américains semble avoir montré que cette capacité ne pouvait être dissociée du développement territorial. Selon la définition qui en est habituellement donnée, un *cluster* désigne un lieu géographique présentant une concentration au-dessus de la moyenne de sociétés industrielles et d'organismes de recherche et d'enseignement supérieur, opérant dans un domaine particulier à un niveau de classe internationale ou visant à le devenir rapidement ; chaque domaine étant renforcé par la présence d'un capital-risque et l'appui de l'État et des collectivités territoriales. L'ensemble de ces acteurs partageant une vision commune de sa dynamique de croissance et de sa stratégie d'innovation (communauté d'intérêt)[1]. Dans un article du journal *Le Monde* du 6 novembre 2005, à l'occasion du premier forum des pôles de compétitivité français à Sophia Antipolis, Yves Mamou retrace la naissance du *Research Triangle Park* (RTP) de Caroline du Nord, qui rassemble sur une bande de 15 kilomètres de long 137 entreprises de haute technologie placées à égale distance de trois universités de renommée internationale. On apprend ainsi que ce *cluster* est né dès 1959, qu'il s'est surtout développé quand, en 1965, IBM s'est implanté, mais qu'il a toujours procédé en tout premier lieu d'une volonté politique. Depuis, l'idée du *cluster* a essaimé aux États-Unis et dans le monde entier. Les pôles de compétitivité français reprennent l'idée sous l'impulsion de la DATAR. Le 12 juillet 2005, le Comité interministériel d'aménagement et de développement du territoire (CIADT devenu CIACT)a ainsi labellisé 67 pôles de compétitivité et a distingué parmi ceux-ci 6 projets mondiaux et 9 projets à vocation mondiale. L'enveloppe totale dédiée au financement des pôles est portée à un minimum de 1,5 milliard d'euros sur 3 ans. Un site Internet dédié à cette politique nouvelle a été élaboré, qui fournit de nombreuses références bibliographiques et le détail des pôles sélectionnés[2].

Et la culture ?

En apparence, la culture semble jusqu'à présent peu impliquée dans cette dynamique. Elle ne peut cependant y être indifférente. Tout d'abord, s'il s'agit de susciter et de faire partager une vision commune de l'avenir d'un territoire, il s'agit bien d'abord de considérer et de développer *la culture de ce territoire*, d'identifier et de mettre en valeur ses patrimoines, de mettre en évidence tous les éléments qui concourent à la qualité de vie et parmi eux les ressources culturelles de proximité. Il n'y a pas d'innovation possible sur un territoire qui ne vit pas et un territoire sans culture ne vit pas. En outre, cette démarche d'innovation s'insère dans un contexte de compétition mondiale où la « valeur » symbolique d'un territoire, son *attractivité*, se joue aussi sur sa notoriété. Les grands équipements et événements artistiques et culturels sont de puissants outils de développement de cette attractivité. C'est ainsi qu'en Île-de-France, dans le cadre de la révision du schéma directeur régional, document d'urbanisme à long terme, l'attractivité du territoire francilien dans un contexte européen et international arrive au premier rang des préoccupations et qu'à ce titre, la culture y occupe une place importante.

Au-delà des opérations d'envergure internationale, il doit aussi pouvoir se nouer d'autres liens entre la création artistique, les artistes et l'innovation, les chercheurs et les industriels. On ne sait pas très bien ce qui rend un territoire créatif car les indicateurs qui permettraient de le mesurer sont difficiles à élaborer et à manier. Il y a cependant des faisceaux de présomption. Certes, c'est une alchimie complexe qui intègre de multiples éléments qui combinent l'architecture, les circulations, l'ambiance générale, les paysages, la vitalité du tissu social, la mixité des populations, etc. On peut cependant parier sans grand risque qu'assurer une présence

artistique pérenne, dans la ville et au sein même des entreprises, favoriser les collaborations entre artistes, chercheurs et industriels ne peut pas nuire à l'innovation. Entre ces mondes qui s'ignorent, des passerelles doivent pouvoir être trouvées, et elles ne pourront être trouvées que territorialement par un maillage au plus fin et des incitations publiques.

Enfin, la culture est concernée par les pôles de compétitivité car l'un des principaux pôles à vocation mondiale récemment labellisés est consacré aux industries culturelles, et plus largement aux industries de la connaissance. Il s'agit du pôle « Image, multimédia et vie numérique » en Île-de-France[3]. Ce pôle rassemble autour de l'État et des collectivités plus de 300 acteurs de ces secteurs d'activités, grands groupes et moyennes et petites entreprises. Des établissements publics du ministère sont déjà associés à ce pôle, notamment l'INA, l'IRCAM, le CNC, la BNF… Présidé par Jean-Pierre Cottet, il se développera dans six domaines d'activité stratégiques : l'image et le son, les jeux vidéo, l'éducation, l'ingénierie des connaissances, le patrimoine numérique, les services et usages nomades de la vie numérique.

RIAM 02, les Rencontres internationales des arts multimédia, à Marseille, novembre 2005 : http://www.riam.info

De nouvelles références pour le développement culturel territorial

Parce qu'il est territorialisé, parce qu'il met en jeu environ les trois quarts de la production nationale des produits culturels, ce pôle est un outil majeur de la politique en faveur de la diversité culturelle. Reste cependant à imaginer comment il peut se raccorder aux politiques culturelles publiques territorialisées, à la création artistique, notamment celle qui utilise les technologies multimédias, à la diversité culturelle des territoires sur lesquelles ces entreprises et ces laboratoires de recherche sont implantés.

La direction du multimédia du CNC, au sein du DICREAM, a mis en place un groupe de travail spécifique sur ces questions et l'a chargé d'élaborer le programme d'un séminaire qui se tiendra en 2006. Cet enjeu est aussi pris en compte dans la constitution du pôle « culture » régional en Île-de-France, dans le cadre de la réforme des services déconcentrés de l'État, pôle chargé d'assurer autour du préfet de région, sur instruction du ministre, l'unité de l'action du ministère de la culture dans la région francilienne.

On pourrait donc presque considérer que le premier *cluster* culturel français, c'est l'Île-de-France, que renforcer l'attractivité culturelle de la région capitale, c'est renforcer l'attractivité culturelle de toute la France et que cela contribue de façon significative à la compétitivité économique du territoire national. On voit aussi que cela va à l'encontre de l'opinion commune qui voudrait que tout ce qui est enlevé à l'Île-de-France profite automatiquement à un « désert culturel français », qui, dans de nombreux cas, n'existe plus que dans les vieux manuels de développement culturel. L'aménagement culturel du territoire doit désormais intégrer les nouveaux corpus de référence de l'aménagement territorial, tout particulièrement dans les régions fortement métropolisées. C'est le sens et l'objectif du programme de recherches territorialisées « Culture et territoires en Île-de-France », lancé conjointement par le ministère de la culture et le ministère de l'équipement (PUCA) et qui a la particularité d'associer autour d'un même objectif les services centraux et les services déconcentrés des deux administrations, innovant ainsi en matière d'actions interministérielles.

L'administration culturelle de l'État se met donc bien en ordre de marche pour affronter les nouveaux enjeux du développement territorial.

Pierre Oudart
Chef du service du développement et de l'action territoriale
DRAC Île-de-France

1. http://www.mediterranee-technologies.com/dev/med-tech-fr/clusters/glossaire.htm
2. http://www.competitivite.gouv.fr/rubrique.php3?id_rubrique=7
3. http://www.paris-region.com/actualites/detail.asp?id=78

Éducation artistique et culturelle, une priorité politique

L'éducation artistique et culturelle est une priorité politique, rappelée récemment par le Premier ministre, parce qu'elle participe à la formation de la personne et du citoyen. C'est bien la formation des enfants et des jeunes, envisagés en tant que tels et non pas seulement en tant que futurs spectateurs ou amateurs d'œuvres, qui est en jeu.

L'éducation est ici entendue dans son sens le plus large, celui de l'éducation à la citoyenneté, à la liberté et à l'intelligence. Il s'agit, comme l'écrivait Condorcet dès 1788, de « faire en sorte qu'aucun talent préparé par la nature ne reste inutile et méconnu faute d'instruction ».

Or l'éducation artistique et culturelle s'affirme plus que jamais comme la première clef de l'égalité des chances qui doit être donnée à chaque enfant.

En effet, notre jeunesse est en quête de repères, alors que l'évolution des mœurs nous entraîne dans l'ère du zapping. Le désir de culture, de découvertes, de dialogue, est plus vivace que jamais, mais il ne peut être satisfait par le flux des informations, des programmes et des produits qui se déversent sur nos écrans. Il nous faut y répondre, en ayant conscience que ce qui est en jeu dans la transmission du goût des œuvres et de la pratique artistique comporte un double enjeu :

– le sens de valeurs qui composent notre patrimoine culturel commun ;

– la conscience de la diversité culturelle, vécue comme un échange prometteur, le dialogue des cultures et des civilisations.

Or, on sait qu'en dépit des efforts de l'État, des collectivités territoriales, des enseignants et des artistes, trop peu de familles ont encore accès au bénéfice de l'éducation artistique et culturelle.

L'art et la culture à l'école, avant le temps de l'université, pendant le temps scolaire comme en dehors, c'est cela : faire prendre conscience à chaque élève de ses capacités créatrices, en suscitant de nouveaux regards, des échanges, des rencontres, avec l'histoire de l'art, avec les créations, dans le cadre des enseignements artistiques dispensés par les professeurs, mais aussi avec des artistes, qu'ils soient photographes, plasticiens, musiciens, comédiens, cinéastes, qui doivent contribuer à donner à chaque élève ce bagage, ce socle de culture humaniste, fait de l'héritage commun du patrimoine et de la création, cette culture commune qui est indispensable à la réussite et à l'épanouissement de chacun.

C'est dire l'importance de l'*éducation* artistique et culturelle pour le vivre ensemble, pour le lien entre les générations et les pays qui composent la communauté mondiale. Il convient d'insister sur cette notion d'éducation aux arts et à la culture, à la fois plus large, plus profonde et en même temps complémentaire de celle d'enseignement artistique.

C'est l'objet de l'inscription de l'éducation artistique et culturelle dans les fondements définis par la récente Loi d'orientation sur l'avenir de l'école.

Les États se fondent sur un lien culturel. Comment faire « lien social » aujourd'hui si certaines minorités ne sont pas représentées dans la culture « commune ? Ainsi, si le Siècle des lumières a eu pour objectif de définir un « vivre ensemble sans religion », comment au XXIe siècle essayer de trouver un vivre ensemble alors qu'on ne partage pas la même culture » ? Il nous faut apprendre à créer le lien entre pluralisme culturel et démocratie et comment gérer de façon raisonnable la diversité culturelle dans les États. La question posée est bien de déterminer le degré de pluralisme que peut contenir un État et comment celui-ci peut rechercher le maximum de diversité sans remettre en cause la démocratie.

Défense et illustration de la diversité culturelle

Ce combat n'a de sens que si, en même temps, nous préparons les nouvelles générations à développer leur esprit critique et à comprendre que tout ne se vaut pas, donc à discriminer, pour les rendre sensibles à ce qui fait la valeur des œuvres, qu'ils doivent apprendre à distinguer des produits éphémères d'une consommation culturelle guidée par le *marketing*.

Les sociétés actuelles sont soumises à l'accélération d'un mouvement en germe depuis l'éclosion des réseaux numériques planétaires : la concurrence de l'éducation institutionnelle par un environnement médiatique de loisirs marchands en pleine extension. L'*Edutainment* ou *Édudivertissement* attaque désormais les langues et les concepts originaux qu'elles véhiculent. Elle atteint aussi l'univers des formes et des imaginaires collectifs particuliers, dans leur formidable diversité culturelle initiale.

Quatre raisons concourent à l'accélération de ce mouvement :

• La mondialisation du marché des services, au-delà des biens matériels, concerne désormais les œuvres de l'esprit. Dans cette logique, une uniformisation et une indifférenciation des références symboliques est en marche. Elle impose progressivement l'usage d'une langue de travail unique, l'effacement des différences culturelles et l'appauvrissement de la création, soumise à des standards de rentabilité. Pour Claude Levi-Strauss, « la civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité ».

• La convergence numérique révolutionne déjà, dans des proportions jamais atteintes, les accès universels aux textes et aux

©Ville de Boulogne-sur-Mer - Service du patrimoine

Boulogne-sur-Mer (ville d'art et d'histoire), journées du patrimoine des jeunes. 5 000 enfants parcourent la ville à la découverte du patrimoine. Septembre 2004.

œuvres musicales et cinématographiques, du monde entier et de tous les temps. En même temps, ce sont les acteurs et la chaîne de valeur des marchés culturels qui sont eux-mêmes remis en cause par ces évolutions. De façon paradoxale, jamais les risques d'uniformisation du contenu culturel n'ont été aussi grands au moment où la diversité est enfin visible et disponible pour le plus grand nombre.

• La construction de la pensée, la formation d'esprits structurés et capables de sens critique est à concevoir de façon nouvelle, dans un environnement constitué par l'« info sphère », océan continu d'informations, où se brouillent repères et valeurs, réel et virtuel, information et fiction. L'errance sur les divers écrans, des jeux vidéo ou de « Google », comme disent désormais, pour désigner le Web, les enfants, de plus en plus isolés dans une « Culture de la chambre », est une forme de guerre à l'intelligence. Les mouvements associatifs sont particulièrement attentifs à cette question, ils craignent une forme de rupture de transmission, facilitée par l'effondrement des encadrements collectifs : partis, syndicats, églises, mouvements de Jeunesse, et par la distorsion des lieux et des temps entre les générations. La maîtrise du contenu des NTIC doit conduire à une nouvelle structuration intellectuelle et culturelle de l'esprit, elle ne peut constituer une simple fuite technologique. Comme le dit Emmanuel Wallon, « l'Imaginaire ne doit pas être concédé à l'industrie des jeux vidéos ».

• Les études conduites par le ministère sur les publics montrent avec précision que c'est d'abord par la consommation des produits des industries culturelles, souvent chez soi, que s'effectue l'accès à la culture, et de moins en moins, par les formes plus traditionnelles, que sont les sorties dans les musées, les expositions, les lieux de spectacle vivant, ou encore les visites du patrimoine architectural et monumental. Ceci concerne surtout la musique, le livre et le cinéma. Poussées par la convergence des supports numériques et leur souci de devenir des généralistes de la distribution, les grandes surfaces de distribution ne s'y trompent pas : elles regroupent les rayons photo, vidéo, son, informatique domestique, avec les produits correspondants, CD et DVD, auxquels s'ajoutent d'ailleurs, en proportion variable, la presse, les livres et jusqu'au téléphone portable appelé lui aussi à devenir support de diffusion culturelle en commençant par le téléchargement légal de musique.

Ces quatre raisons conduisent plus que jamais à développer l'éducation artistique et culturelle comme contrepoids à cette évolution et facteur de respect de la diversité culturelle et de l'identité de chacun.

Jean-François Chaintreau
Directeur de projet
Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales

Archéologie

L'homme préhistorique et la pierre, vol. IV

Jean Airvaux, Louis Duport, François Lévêque et Jérôme Primaut
Paris : Géopré, 2005. 20 €
CD photo de 75 clichés et fascicule correspondant. Collection réalisée avec le concours du ministère de la culture (mission de la recherche et de la technologie et DRAC Poitou-Charentes), de l'UMR 5138 du CNRS et du Centre européen de recherches préhistoriques de Tautavel.
http://www.geopre.culture.fr

Archives

Écrivains de théâtre 1600-1649 Documents du minutier central des notaires de Paris

Alan Howe dir., Madeleine Jurgens
Paris : Centre historique des archives nationales, 2005. 340 p., 35 €
Cet ouvrage est le pendant de celui sur *Le théâtre professionnel à Paris (1600-1649)* paru en 2000. Sont analysés 173 actes, souvent inédits, qui donnent des informations biographiques sur 25 auteurs de théâtre et sur la publication de leurs œuvres. Voir aussi la base ETANOT (notaires parisiens) et les autres publications du CHAN sur :
http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/

Arts

Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art

N° 1, juillet 2005
Cette nouvelle revue scientifique en ligne émane des trois centres de recherche de l'EHESS et du CNRS installés à l'Institut national d'histoire de l'art : le Centre Louis-Gernet, le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM) et le Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA).
http://www.imagesre-vues.org

Conservation-restauration

14th Triennal Meeting The Hague, 12-16 september 2005

Londres : James & James / Earthscan, 2005. 2 vol., 1 091 p.
Actes de la réunion triennale du Comité de l'Icom pour la conservation.
Diffusion : Publications Sales c/o ICCROM Via di San Michele 13, 00153 Roma, Italy Att. Mme Isabelle Verger, Secrétaire ICOM-CC Fax : +39 06 58 55 33 49
Mél : publications@iccrom.org

Ethnologie

L'argent en famille

Terrain n° 45, septembre 2005.
Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme. 184 p., 16 €
Sociologues et ethnologues sont ici réunis autour des questions d'argent dans les relations familiales. Ils nous montrent comment la sphère de l'intimité, de l'affection, et celle de l'économie sont imbriquées au quotidien. Sommaire, résumés, sur : **http://terrain.revues.org**

Une terre en partage. Liens et rivalité dans une société rurale

Vanessa Manceron
Coll. Ethnologie de la France
Paris : éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005. 262 p., 18 €
L'auteur a sillonné la Dombes (région d'étangs de l'arrière-pays lyonnais) à la rencontre des habitants : agriculteurs exploitants, bourgeoisie terrienne, néoruraux, chasseurs... Elle rend compte d'un système social sous tension, chacun se disputant l'usage d'un territoire aux contraintes caractéristiques des zones humides. Cet ouvrage renouvelle la question des rapports entre ville et campagne, et celle du changement social lié au droit à l'environnement.

Histoire des politiques culturelles

Une histoire des musées de France. XVIIIe-XXe s.

Dominique Poulot
Coll. L'espace de l'histoire
Paris : La Découverte, 2005. 197 p., 18 €
Cette histoire originale des musées de France montre combien les évolutions, les innovations, les reconversions de ces établissements témoignent d'engagements politiques et sociaux. L'auteur, professeur à l'université Paris I Sorbonne et membre du Comité d'histoire du ministère de la culture, est spécialiste de l'histoire des musées et du patrimoine.

Vie d'un musée : 1937-2005

Martine Ségalen
Paris : Stock, 2005. 350 p., 22 €
L'histoire du musée national des arts et traditions populaires se termine au printemps 2005, 70 ans après sa création. L'auteur, qui a dirigé pendant dix ans le Centre d'ethnologie française, laboratoire rattaché au musée, revient sur cette histoire et offre, dans ce livre personnel, une réflexion sur le devenir des musées d'ethnologie en France.

Le renouveau des musées

Anne Krebs et Bruno Maresca coord.
Collection Problèmes politiques et sociaux n° 910. Paris : La Documentation française, 2005. 120 p., 9 €
Au sommaire de ce dossier qui réunit des spécialistes des institutions culturelles : le tournant des années 1980, les politiques culturelles à l'échelon local, la dimension économique, la modernisation des missions publiques, l'élargissement des périmètres d'action...

Fin(s) de la politique culturelle ?

La Pensée de Midi, n° 16, automne 2005.
Marseille : Actes Sud, 15 €
Cette revue littéraire et de débat d'idées reçoit le soutien du ministère de la culture (DRAC PACA). Au sommaire du dossier, qui interroge le présent et l'avenir des politiques publiques de la culture : des entretiens avec Philippe Urfalino, Dominique Wallon, Alain Hayot ; des articles de Michel Guérin, François Barré, Xavier Girard, Jacques Vistel, Raphaël Liogier, Sophiane Hadjadj, Odile Chenal, Bernard Millet, Pierre Sauvageot. Présentation et sommaire sur :
http://www.lapenseedemidi.org/revues/revue16/sommaire.html

Musée

Iznik, l'aventure d'une collection, Les céramiques ottomanes du musée national de la Renaissance, au château d'Écouen

Frédéric Hitzel, Mireille Jacotin
Paris : RMN, 2005. 336 p., 54 €
Publication exhaustive de cette collection exceptionnelle de céramiques d'Iznik (l'antique Nicée, en Turquie) des XVIe-XVIIe siècles. F. Hitzel est chargé de recherches au CNRS et M. Jacotin est conservateur du patrimoine au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

Musique

La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle

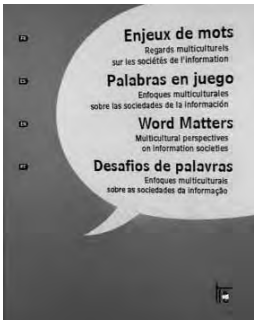
Andréa Fabiano dir.
Coll. Sciences de la musique
Paris : éd. du CNRS, 2005. 280 p., 25 €

Cette analyse interdisciplinaire met en évidence la complexité, le réseau d'interférences et de retombées politiques, esthétiques, littéraires, linguistiques et musicales de la crise musicale du milieu du XVIIIe s., laquelle, au-delà du débat sur l'opéra français et italien, touche le modèle politico-culturel de l'absolutisme de l'Ancien Régime.
A. Fabiano est professeur à l'université Paris Sorbonne et chercheur à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France.

Numérique

Enjeux de mots
Regards multiculturels sur les sociétés de l'information

Alain Ambrosi (CMIC), Valérie Peugeot (Vecam) coord. Daniel Pimienta (Funredes) collab.
Caen : C&F éditions, 2005. 649 p., 39 €



Ouvrage collectif, quadrilingue, rédigé par une trentaine d'auteurs issus de la société civile et venus de quatre continents. En partant de termes comme « gouvernance de l'Internet, expression citoyenne, femmes, logiciel libre, piraterie, accessibilité, intelligence coopérative, fracture numérique, médias, communautés virtuelles, gestion des savoirs, cybercriminalité... », ce livre propose un décryptage des thèmes clés de l'ère des réseaux et du numérique.
http://cfeditions.com/

État des lieux comparatif de l'offre de revues SHS, France/Espagne/Italie

Marc Minon et Ghislaine Chartron
Rapport pour le ministère français de la recherche, 131 p.
Réalisée à la demande du ministère de la recherche, cette étude dresse un état des lieux (2004) de l'offre de revues en SHS en France, Espagne et Italie. Elle permet d'apprécier les caractéristiques structurelles de l'édition des revues SHS dans chaque pays, et la situation en matière de diffusion électronique. Elle propose une synthèse comparative pointant les convergences et divergences des situations nationales. Rapport disponible sur ArchiveSic :
http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001561.html

Coordinating digitisation in Europe

Progress report of the National Representatives Group coordination mechanisms for digitisation policies and programmes 2004
Rome, 2005. 230 p.
La numérisation du patrimoine culturel en Europe est coordonnée dans le cadre du programme européen Minerva. Le rapport 2004 de ce programme dresse un état des lieux pour 23 pays. Disponible en ligne :
http://www.minervaeurope.org/publications/globalreport/globalrep2004.htm

Patrimoine

Patrimoines en situation
L'Inventaire général entre histoire et prospective

In Situ, n° spécial, septembre 2005
Ce dossier spécial de la revue électronique de l'Inventaire général est paru à l'occasion des Journées du patrimoine 2005. Il présente les travaux réalisés par le service de l'Inventaire du ministère de la culture, dans l'ensemble des régions et dans toute leur diversité.
http://www.culture.gouv.fr/culture/revue-inv/insitu-ns/index-ns.html

Socioéconomie de la culture

La mode
Une économie de la créativité et du patrimoine, à l'heure du marché

Christian Barrère, Walter Santagata
Coll. Questions de culture
Paris : La Documentation française, 2005. 277 p., 30 €
106 maisons de Haute Couture à Paris en 1947, moins de 10 aujourd'hui...
L'hégémonie de la Haute Couture parisienne est remise en cause par les modes italienne et new-yorkaise, et le modèle aristocratique incarné par la Haute Couture affronte les exigences des groupes financiers des industries du luxe. Pour comprendre les turbulences actuelles de la mode, cette étude s'appuie sur les développements récents de l'économie de la culture et des institutions. Elle propose une clé d'analyse où la mode est conçue comme une économie de la créativité et du patrimoine.

Voir aussi une synthèse de l'étude dans *Développement culturel* n° 149, en ligne sur le site du département des études, des statistiques et de la prospective du ministère de la culture :
http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc149.pdf

Les mouvements internationaux d'œuvres et objets d'art. Analyse statistique des évolutions 1993-2004

Notes statistiques du Deps, n° 12, septembre 2005. 124 p.
Mise en perspective, sur une période d'environ 15 années, des données statistiques fournies à l'Observatoire des mouvements internationaux d'œuvres et objets d'art.

Emploi et spectacle

Synthèse des travaux de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle (CNPS), 2004-2005
Les notes de l'observatoire de l'emploi culturel, n° 40, octobre 2005. 35 p.

La concentration dans les industries de contenu

Réseaux, vol. 23, n° 131, 2005.
Bernard Miège coord.
Paris : Lavoisier, 2005. 240 p., 38 €
Présentation, sommaire, résumés sur :
http://reseaux.revuesonline.com

Directeur de la publication : Henri Paul, directeur de cabinet du ministre de la culture et de la communication
Rédacteur en chef : Christophe Dessaux, chef de la mission de la recherche et de la technologie, délégation au développement et aux affaires internationales.
Secrétariat de rédaction : Dominique Jourdy, délégation au développement et aux affaires internationales
dominique.jourdy@culture.gouv.fr
Réalisation : Marie-Christine Gaffory/Callipage
Imprimeur : Corlet ZI route de Vire BP 86, 14110 Condé-sur-Noireau
ISSN : 0765-5991 – N° commission paritaire : 0608 B 05120

Ministère de la culture et de la communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Mission de la recherche et de la technologie
182, rue Saint-Honoré • 75033 Paris cedex 01
Tél. : 01 40 15 80 45 • Mél : mrt@culture.fr
http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt.htm

Voir aussi la rubrique « études et recherches » sur http://www.culture.fr