

ASSOCIATION DES SCENES NATIONALES

Les scènes battent la campagne

Faire de la création une question publique

Colloque organisé au Centquatre
Les lundi 26 et mardi 27 mars 2012

Compte rendu des débats du lundi 26 mars 2012 - Matinée

SOMMAIRE

Accueil et ouverture des travaux : José-Manuel Gonçalves, Michel Orier.....	3
Préambule : Quelques réflexions sur la politique culturelle en France et en Europe - Pierre-Michel Menger, sociologue.....	4
Débat avec la salle.....	10
Quelles pratiques culturelles aujourd'hui ? Avec Yoann Bourgeois, artiste ; Romaric Daurier, directeur du Phénix (Valenciennes) ; Jean-Louis Fabiani, sociologue ; José-Manuel Gonçalves, directeur du Centquatre ; Nathalie Pernette, chorégraphe.....	13
Débat avec la salle.....	28

ASSOCIATION DES SCENES NATIONALES

Colloque des lundi 26 et mardi 27 mars 2012

Compte rendu intégral des débats du lundi 26 mars 2012

Matinée

Début de séance : 9 h 35.

Accueil et ouverture des travaux : José-Manuel Gonçalves, Michel Orier

José-Manuel Gonçalves. - Je commencerai par vous saluer et vous souhaiter la bienvenue au nom de toute l'équipe du Centquatre. Nous sommes ravis de vous accueillir ici, ce qui est presque naturel pour nous. En effet, même si nous ne sommes pas scène nationale, j'ai une filiation assez longue avec ce réseau et quand Michel m'a appelé pour me proposer cette rencontre, il m'a semblé à la fois possible et naturel d'accueillir votre réseau sur ce sujet dans ce lieu.

Mes expériences à la direction d'une scène nationale m'ont préparé concrètement et sur le plan conceptuel à faire de cette maison non plus un concept mais un vrai lieu de vie et je sais que vous êtes maintenant nombreux à la fréquenter. L'un des sujets d'une table ronde sera d'ailleurs d'échanger sur ces expériences dont on peut regretter aujourd'hui qu'elles soient peu reprises par les candidats à la présidence de la République. Je les trouve en effet un peu muets sur le sujet ou, en tout cas, assez superficiels, pour ne pas dire artificiels.

Ce type de rendez-vous permet justement de prendre la parole. Puisqu'elle nous est donnée, nous la prenons et c'est à nous de la saisir et de faire en sorte qu'elle ait un écho et que l'on multiplie ce genre de rendez-vous. Nous en aurons besoin, parce que, malgré le travail que nous accomplissons ensemble, cette évidence semble comme une banalité qui n'est pas toujours très bien traitée. Il est encore temps de bouger, de se bouger, en tout cas d'avoir la conscience de se mobiliser pour faire ce que nous savons faire les uns et les autres, mais aussi pour tout ce qui nous reste à faire et que nous sommes prêts à continuer d'inventer avec les publics et les artistes.

Je nous souhaite de beaux débats.

Michel Orier. - Merci à tous d'être là. Je vais vous dire quelques mots pour vous rappeler pourquoi nous organisons ces deux journées au Centrequatre, et j'en profite pour remercier José-Manuel de son accueil et de sa réponse positive très spontanée sur l'accueil de cette manifestation.

L'an dernier, nous nous étions réunis pendant une semaine pour mettre en valeur l'ensemble de nos travaux ; cela s'appelait *L'effet scène*. Cette année, l'Association des scènes nationales a décidé de profiter de ce temps de débat très important en France qu'est l'élection présidentielle pour parler de la réalité de la décentralisation et de ce qui la chapeaute : la démocratisation culturelle.

Vaste sujet, mais dont on savait très bien que si on ne tentait pas de poser le débat, il n'existerait pas dans la campagne présidentielle, campagne dans laquelle, d'ailleurs, on parle plus de culture que dans les autres campagnes, mais sous la bannière Hadopi (création numérique, droits d'auteur, etc.).

La première idée était donc de rassembler les différents candidats ou leurs représentants pour avoir un vrai dialogue sur ces questions. Ce sera le cas demain matin, avec une première partie dans

laquelle interviendront Christophe Prochasson et Nicolas Bouchaud, qui nous apporteront un regard sur les programmes écrits. En l'occurrence, la partie est un peu rude parce qu'il n'y a pas grand-chose d'écrit, tout simplement.

Deuxième idée : au-delà de ce dialogue avec les politiques, nous avons tenu à poser un dialogue avec la recherche. Le monde d'aujourd'hui et celui qui nous attend demain ne sont pas tout à fait les mêmes que celui qui a prévalu pour le lancement de ce mouvement formidable qu'est la décentralisation. Bien évidemment, comme nous le faisons tous et toutes dans nos structures et nos villes tous les matins, il faut réinventer, en fonction de la façon dont les comportements évoluent, dont la vie bouge, de nouvelles façons d'intervenir dans la société.

Le deuxième but de ces deux journées de réflexion est donc d'arriver à nouer un fil (plutôt qu'à le renouer, parce que je n'ai pas le sentiment que c'est une chose qui existait fortement avant) avec l'ensemble des chercheurs qui travaillent sur ces sujets.

A ce titre, je suis évidemment très heureux d'accueillir Pierre-Michel Menger. Il ne pourra pas rester très longtemps après son intervention parce qu'il a d'autres rendez-vous, mais il aura quand même un quart d'heure d'échanges avec la salle.

Pierre est directeur de recherche au CNRS et à l'Ecole des hautes études en sciences sociales et je suis très heureux qu'il ouvre ces deux journées. Merci à tous et bons travaux.

(Applaudissements.)

Préambule : Quelques réflexions sur la politique culturelle en France et en Europe - Pierre-Michel Menger, sociologue

Pierre-Michel Menger. - Bonjour. Je remercie Michel Orier et José-Manuel Gonçalves, ainsi que Leyla Dakhli, qui m'a contacté pour vous faire part de quelques réflexions introductives. Je regrette de ne pas pouvoir rester longtemps, ma joie d'être ici est grande mais la frustration de devoir vous quitter le sera encore plus.

Je vais essayer de vous donner une perspective comparative, en termes géographiques et historiques, sur les modèles de politique culturelle afin d'éclairer vos débats ou votre réflexion sur le temps présent et le temps à venir.

Un article du *New-York Times* de ce week-end disait : « En Europe, où l'art est la vie, la hache tombe sur les financements publics ». Nous commençons donc à entrer dans la chronique des problèmes de financement de la culture vus des Etats-Unis, qui sont une terre de repli pour certains artistes aujourd'hui. Je vous recommande de lire cet article qui date du 24 mars.

Mon propos est de souligner qu'il existe bien un modèle de politique culturelle en Europe qui s'est constitué dans les cinquante dernières années. Il est beaucoup plus lisible depuis que le monde européen a changé avec la fin du régime politique de l'Europe de l'est, à la fin des années 80, mais il convient aussi de souligner les quatre phases de cette évolution des politiques culturelles, qui ont concerné d'abord essentiellement l'Europe occidentale, régimes communistes non compris, puis, plus largement, les pays est-européens, avec des nuances dans lesquelles je ne pourrai pas entrer parce qu'en une demi-heure, il est difficile d'être à la fois historique et géographique.

Le mouvement général que l'on observe en Europe est le passage d'une sorte d'Etat-providence culturel à l'un des mots-clés d'aujourd'hui : les industries créatives. On est passé par plusieurs étapes pour partir de l'un et arriver à l'autre.

C'est la culture qui a formé l'un des piliers de la doctrine de l'Etat-providence dans le dernier demi-siècle, en même temps que la politique éducative, la politique sociale et la politique de santé. Je vais donc reprendre cette évolution et vous montrer pourquoi on constate aujourd'hui à la fois un retrait d'une partie de l'agenda de cet Etat-providence culturel et une montée en puissance du discours

sur les industries créatives à la faveur de l'évolution technologique et de changements dans ce qu'on appelle la "société de la connaissance".

Vous verrez que cette évolution peut être comprise aussi comme le basculement d'une approche Etat-centrée ou *stato-centrée* vers une approche qui part plutôt d'en bas et qui prend la ville (mais pas n'importe laquelle) comme lieu de la production culturelle, dans laquelle on forge les mots-clés de créativité ou de production culturelle et qui a une valeur non seulement sociale mais aussi économique.

A la fin des années 50, le modèle initial reposait sur deux principes qui se vérifiaient partout en Europe et qui ont été inventés, en Angleterre, par Keynes à la fin des années 40 et, en France par Malraux et son ministère de la culture en fondant l'Etat-providence dans les Trente glorieuses : **l'excellence et la démocratisation**. On n'avait pas de doute sur ces principes et ils étaient à peu près les mêmes partout. On les trouve aussi dans les *Länder* allemands et les démocraties d'Europe du nord.

Cette idée repose sur deux objectifs simples :

- soutenir ou augmenter l'offre (il y avait beaucoup à faire à l'époque) ;
- favoriser une stimulation de la demande pour assurer une égalité d'accès à la culture.

On avait à ce moment-là une définition très homogène de la haute culture, avec ses classifications, ses hiérarchies et ses principes de sélection et de renouvellement, et on définissait l'action publique et la politique culturelle en opposition à ce qu'étaient les industries culturelles et les forces de marché, puisqu'on assimilait strictement les unes aux autres : industries culturelles = forces de marché. On oubliait d'ailleurs au passage, en bénéficiant de cette dynamique d'opposition frontale, que l'histoire des arts peut avoir trouvé dans le marché le moyen de se défaire de l'emprise de l'académisme d'Etat, comme on le voit dans les arts visuels et plastiques au XIXème siècle et avant.

L'histoire est donc assez compliquée. Il y a aussi des secteurs comme la littérature et le cinéma qui sont, depuis toujours, fondés sur des forces de marché et qui ont trouvé leurs moyens de développer des niches pour contrer leur propre logique simplement marchande. Il faut désormais beaucoup décomposer l'argument du marché, mais, à l'époque, il était assez simple de faire simple.

De l'autre côté, du côté de la demande, l'argument était lui aussi assez simple : il s'agissait de dire que la politique culturelle allait pouvoir limiter ou inverser la force des stratifications sociales des goûts et des préférences avec ses divisions en classes sociales. C'était le modèle de l'escalator. L'idée était la suivante : les groupes sociaux se situant sur différentes marches de l'escalier, si l'escalier est en mouvement, à la faveur de la croissance économique et de la redistribution sociale et culturelle, chacun va pouvoir accéder progressivement au système de référence de celui qui était au-dessus de lui quelques années avant. C'était un modèle dynamique de démocratisation continue par le mouvement et l'escalator en est une bonne image. C'était vu comme un droit fondamental de la personne, à égalité avec l'éducation, la santé et la Sécurité sociale.

Ce modèle a été le pilier pendant au moins quinze ans et il est encore, d'une certaine manière, le fondement de notre doctrine. Les phases successives que je vais indiquer ne veulent pas dire qu'une phase a chassé l'autre. Les politiques publiques ont souvent la caractéristique d'additionner des couches avec ensuite des mouvements de plaques tectoniques. La question deviendra beaucoup plus aiguë quand, dans certains pays (pour le nôtre, ce n'est pas encore le cas, mais nous verrons : pour l'instant, l'Allemagne et la France sont plutôt abrités de cette évolution vers les coupes budgétaires massives), on verra prévaloir un phénomène de concurrence d'objectifs au lieu d'une addition d'objectifs.

En tout cas, la littérature qui existe à ce sujet est abondante, notamment sous forme d'articles. A cet égard, je vous recommande la lecture d'un livre qu'a coordonné Philippe Poirrier sur l'histoire mondiale des politiques culturelles, dans lequel on trouve une approche sur un grand nombre de pays.

C'est un ouvrage assez bien fait et pour lequel j'ai moi-même rédigé une conclusion. Je vous y renvoie pour les détails abondants que vous pourrez y trouver.

Quand on fait un bilan de ce que donnait cette politique de soutien à l'offre et à la demande, on peut dire qu'il y a des secteurs vainqueurs, par exemple tout ce qui est lié au patrimoine et à sa fréquentation, aux monuments et aux sorties liées à tout cela. C'est un secteur qui a clairement profité de l'action publique et qui est devenu l'un des cœurs d'une économie touristique de la culture à travers la fréquentation des grands musées et des grands monuments partout en Europe, à proportion de l'intensité de patrimoine des différents pays, en Europe du sud plus qu'en Europe du nord, ce qui est simple à comprendre.

Il y a aussi des secteurs ou des pratiques qui ont connu une expansion et maintenant un repli. L'une des plus spectaculaires est la lecture non pas simplement de choses écrites, mais de littérature. La pratique de la lecture a été l'un des grands arguments de la politique culturelle qui venait d'Europe du nord. Le réseau des bibliothèques et l'intensité des efforts déployés pour soutenir la pratique de la lecture et lutter contre l'illettrisme ont été décisifs là-bas. Cette évolution s'est inversée récemment puisqu'on constate un recul de la lecture. On pourrait le décomposer de bien des manières, mais on assiste à une concurrence croissante entre les supports classiques de l'appropriation de la chose écrite et littéraire et des supports nouveaux qui déclenchent évidemment d'autres types de comportement à l'égard de l'écrit.

Enfin, il y a des secteurs, notamment celui du spectacle vivant, dans lesquels la demande a toujours été inférieure à l'offre, l'offre ayant augmenté plus vite que la demande. C'est une constituante structurelle. Elle peut avoir tendance à entraîner un excès d'offre, ce qui provoque une gestion de l'incertitude sur ce qu'est l'innovation (c'est le propos), l'excès d'offre étant structurel de façon naturelle.

On s'est toujours lamenté du fait que la demande ne suivait pas assez vite par rapport à l'évolution de l'offre. Je citerai à cet égard des secteurs qui ont été le creuset historique d'une politique publique généreuse et bienveillante qui mettait ses financements au service de secteurs incapables de s'autofinancer comme la musique classique ou l'opéra (qui sont un casse-tête majeur d'une démocratie — tant d'argent pour un public socialement si étroit —, mais qui disparaîtraient s'il n'y avait pas d'argent public), le théâtre public (qui, à l'inverse du théâtre privé, peut trouver son public), la production exigeante dans les spectacles et la succession des innovations dans le spectacle vivant : la danse, la culture de rue, etc. Tout cela a été très fortement soutenu en termes d'offre et la demande suivait beaucoup plus lentement. Il y a donc un décalage structurel.

Le deuxième temps, à partir de la fin des années 60 et le début des années 70, est celui d'une deuxième couche : celle de **la décentralisation**. Il s'est agi de prendre en compte l'équité spatiale après l'équité sociale. Les collectivités locales se sont alors impliquées de plus en plus, assez tôt en Europe du nord, et plus tard dans la partie sud de l'Europe.

Mon point essentiel ici est de dire que, quand on prend en compte les arguments d'équité spatiale et d'équilibre territorial, la définition première de l'action publique en termes de culture, avec son système de principes hiérarchiques et universalistes, commence à se transformer, qu'elle est en quelque sorte contestée de l'intérieur.

L'Etat et les gouvernements centraux, là où les pays étaient centralisés, ont beaucoup persuadé les collectivités locales de s'équiper, d'avoir leurs catalogues d'équipement un peu partout (bibliothèque, musée, centre de spectacles vivants, école de musique, compagnies théâtrales, orchestres, etc.), mais ce n'était pas tout. Les collectivités locales ont, en s'équipant de la sorte, beaucoup élargi la définition de la culture. En même temps qu'une définition hiérarchique, elles ont mis en circulation une définition plus anthropologique de la culture comme facteur d'identité et de diversité et elles ont donc lié de plus en plus la culture à l'éducation, à la politique urbaine et sociale et à une réévaluation de la culture populaire. On en trouve des exemples très manifestes en Grande-Bretagne ou au Danemark.

Autrement dit, quand l'action publique et culturelle s'étend, puisque ce sont autant de moments de croissance de l'action publique, elle nourrit sa différenciation et sa contestation. Plusieurs définitions sont donc en circulation : une définition qui vient d'en haut et une définition qui part du bas. Voilà le deuxième temps qui s'ajoute.

Troisième temps : au milieu des années 70, du fait de la crise économique majeure liée au choc pétrolier, on assiste dans un certain nombre de pays à une **révision de la doctrine de l'Etat-providence culturel**. On voit que la culture, qui était conçue comme une force civilisatrice, n'est plus entièrement sanctuarisée quand les ressources commencent à diminuer et à être pensées en des termes un peu plus utilitaires. Il ne s'agit plus de se séparer complètement des forces du marché mais de savoir si la culture peut devenir un outil de développement économique, entrer de plain-pied dans une économie avancée et y participer.

Le choc exogène qu'est la crise économique a frappé assez durement en Europe du nord, où on a coupé les budgets pour réallouer une partie de la redistribution sociale en faveur de l'indemnisation du chômage : il fallait faire des arbitrages.

Il y a eu aussi un choc interne : puisqu'on avait déconstruit des hiérarchies au sein des arts, comme je l'ai expliqué dans le temps 2, cela a entraîné l'entrée en scène des industries culturelles, qui avaient connu un développement considérable dans les années 50 et 60 et qui avaient même été vues comme un territoire d'effervescence pour la jeunesse, de contre-culture et d'innovation : la musique pop et rock. Il paraissait donc de plus en plus intenable de cantonner le principe de créativité et d'innovation à la haute culture et de laisser l'autre plonger dans les affres du marché.

Les choses changeaient beaucoup et la crise qui s'est déclenchée à partir du milieu des années 70, nourrie de la contestabilité interne que j'ai décrite tout à l'heure, rebat les cartes. Les cultures populaires et les industries culturelles sont l'objet de réévaluations. Il y a une discussion de plus en plus intense sur les bons principes de hiérarchisation des objectifs de l'action publique.

On a alors remis en scène la doctrine qui était classiquement anti-utilitaire de la culture. Quand on a une définition de l'art ou de la culture comme art savant, on évacue son caractère utilitaire, puisqu'on en fait, selon le modèle kantien, la finalité sans fin. Or, quand les financements commencent à manquer et que l'on voit aussi les industries culturelles prendre de l'importance, on se dit que la culture peut faire l'objet de nouvelles formes de financement et d'une autre discussion sur ses objectifs.

Du coup, l'Etat peut devenir à la fois financeur mais aussi régulateur. C'est ce qui arrive de différentes manières en Europe. En France, il est très intéressant de voir qu'au début des années 80, on double le budget du ministère et qu'en même temps, on met fin au monopole de l'audio-visuel pour la télévision et les radios et qu'on laisse se développer à toute allure les industries culturelles avec un principe régulateur. Par exemple, les télévisions sont priées, par les chartes et la loi, de contribuer au financement du cinéma.

La démonopolisation du secteur audio-visuel public court à travers toute l'Europe depuis la fin des années 70 jusqu'au début des années 90, la France étant à peu près au milieu du groupe en termes de vitesse d'adoption, mais c'est un point essentiel, parce qu'on voit ainsi comment on joue à la fois sur le financement et sur d'autres modalités et mécanismes de l'action publique.

Il apparaît aussi à ce moment-là, massivement, l'argument consistant à dire que les bénéfices économiques et sociaux de la culture doivent être pris en compte, mesurés et faire l'objet d'évaluations. C'est un mouvement qui court partout plus ou moins vite et qui revient à dire que la démocratie doit rendre des comptes sur ses financements, y compris dans le secteur de la culture, pour voir si celle-ci peut être une bonne affaire non seulement sociale, mais aussi économique.

L'argument qui est mis en circulation est donc celui des retombées et des effets multiplicateurs des dépenses publiques : le festival d'Avignon déclenche toutes sortes d'investissements, de dépenses et de bienfaits pour l'économie locale, de même que le Musée du

Louvre, par exemple. Vous connaissez ces choses-là. Dans le même temps, des pratiques s'introduisent également partout en matière d'évaluation de l'action publique en Europe et de comparaison internationale des réussites et des modèles nationaux.

La dernière phase sur laquelle je voudrais insister est la phase récente au cours de laquelle on met en jeu et en mouvement l'action publique sur le thème des **industries créatives**. C'est un thème intéressant, parce qu'il a deux caractéristiques : il s'agit d'une part d'économie mais aussi de multiculturalisme.

C'est l'Australie qui a mis cela en circulation en premier au début des années 90, l'idée étant de dire que l'Australie est une nation créative. Cela voulait dire deux choses : d'une part, reconnaître complètement le multiculturalisme et les cultures autochtones et, d'autre part, englober la culture dans un continent plus large, celui des industries créatives, en y injectant ou absorbant tout ce qui relève de l'information et des technologies avancées.

En Europe, cela s'est passé en Angleterre avec le gouvernement de Tony Blair qui, à partir de 1997, a fait une distinction simple entre, d'un côté, le patrimoine (*the Heritage*) et, de l'autre, les industries créatives en y incluant l'architecture, la musique, les arts de la scène, l'édition, le marché de l'art, l'artisanat, la télévision, les films, la publicité, le design, la mode, les jeux vidéo, le *software* et les services des technologies de l'information (IT).

Qu'est-ce que c'est que la culture à ce moment-là ? Quelle est la doctrine ? Elle se matérialise tout simplement dans des biens ou des services dématérialisés, et donc des biens finaux de consommation qui procurent du plaisir ou de l'émancipation, mais elle doit être considérée comme un lieu éminent et un creuset de ce qu'est la créativité en général, cette créativité dont on a besoin aussi pour innover dans le reste de l'économie. C'est pourquoi on associe aux arts la publicité, la mode et l'industrie des logiciels des industries de télécommunication, par exemple, c'est-à-dire tout ce qui relève des innovations technologiques avancées.

Il suffit de voir comment Apple est devenu le temple de la créativité et du "bien-vivre" supposé des travailleurs astucieux et en renouvellement permanent de leurs neurones.

Cette politique culturelle est progressivement transformée en une politique industrielle. En Suède et au Danemark, la stratégie s'intitule, en 2003, *culture and experience economy* ; en Hollande, un livre blanc s'est appelé *Our creative potential* en 2005 ; et on a la même chose dans les *Länder* allemands, en Lituanie et en Pologne.

On peut donc dire que la créativité est un nouveau nom pour ce qui est l'un des rêves des économies européennes : une croissance endogène, une croissance qui doit trouver de nouveaux ressorts que ceux de la bonne vieille industrie classique. Le domaine culturel y contribue en étant une loupe grossissante.

L'autre point est celui de la contribution économique de la culture au produit national brut. On va compter les gains économiques liées au développement du secteur culturel : le nombre d'emplois créés, la qualité des emplois, les entreprises, leur qualité elle-même, leur compétitivité, leur profitabilité, leur productivité, etc.

Cela comprend évidemment d'autres bénéfices qui sont plus indirects mais qui ont beaucoup couru en Europe : le tourisme, mais aussi la régénération urbaine. Vous trouverez de multiples exemples, à travers l'Europe, de grands programmes de régénération de quartiers et de villes dans toutes sortes d'endroits, notamment à Dublin et ailleurs, où la culture a été un levier de réhabilitation de quartiers et aussi de *gentrification*. C'est l'un des paradoxes et l'un des mécanismes : quand la culture s'installe pour régénérer un quartier, elle le transforme tout en l'embourgeoisant, ce qui est évidemment un problème.

Enfin, les emplois concernés (j'ai beaucoup étudié ce phénomène) sont liés à un travail au projet, à des emplois flexibles et à la gestion du risque, mais après tout, on a dit aussi que, dans la nouvelle économie créative, la prise de risque est un facteur-clé. Le travail au projet et la flexibilité de

l'emploi non seulement numérique, en jouant sur la disponibilité de la main-d'œuvre, mais aussi fonctionnelle, en réallouant les équipes selon les projets, ont été vraiment mis en circulation à cette époque et l'Europe ne disposait pas des mécanismes français de couverture du risque de chômage par assimilation du statut *freelance* pour les salariés, comme le sont les intermittents, avec les questions qui se posent et dont je ne parlerai pas ici car je les ai traitées abondamment ailleurs.

Ce que je voudrais dire pour conclure, puisqu'il le faut maintenant, c'est qu'avec cette dernière phase, on atteint un nouveau débat qui est le suivant : tout ce qui a été mis en jeu tient-il encore entre, d'un côté, des hiérarchies, des centres dominants, des grandes villes, des capitales et des métropoles dominantes qui se sont affirmées (Paris était d'une certaine manière le creuset de la politique publique en même temps que celui de l'action locale qui n'était pas très importante : l'Etat s'en occupait) et, de l'autre côté, l'idéal d'égalité spatiale de la décentralisation ? C'est l'une des croix des politiques publiques, qui travaillent sur deux échiquiers :

- un échiquier national où il s'agit, comme la DATAR le faisait autrefois, d'essayer de répartir horizontalement l'offre pour la rendre plus égale sur le territoire ;
- l'échiquier international des villes "monde", chaque Etat devant travailler à rendre certaines de ces villes plus grandes et plus compétitives au plan mondial, ce qui est tout à fait autre chose : la compétitivité des grandes métropoles est une affaire non seulement de prestige mais aussi de développement économique, d'attraction, de lien et de mise en réseau de ces villes "monde".

Nous sommes là devant un point essentiel. On assiste à un basculement aujourd'hui vers l'idée que la grande ville serait devenue ce terreau ou ce creuset de la créativité ou de ce qu'on appelle en économie des retours croissants sur la diversité urbaine. Autrement dit, plus la ville est grande, plus elle peut avoir un appariement optimal de professions diverses et faire bénéficier les individus de cette diversité, même pour élever leur productivité. Voilà le genre de raisonnement qui est mis en circulation actuellement.

C'est aussi un argument d'économie d'agglomération. Pour réaliser un certain nombre d'activités, on a besoin d'avoir des ressources disponibles très proches les unes des autres, ce qui fait que la densité urbaine les sert. La culture en est un bon exemple : un éditeur a besoin d'un personnel qu'il peut intégralement transformer en freelance, mais il faut aussi qu'il soit à proximité des auteurs : on ne peut pas tout dématérialiser, même aujourd'hui. Il y a donc un bénéfice à l'agglomération et à la densité urbaine.

Cela a été très étudié et mesuré : les grandes villes servent d'incubateurs d'innovation avec des effets de gains de productivité, une plus grande concentration de gens sophistiqués et une augmentation du taux d'inventivité. Les idées s'échangent plus vite grâce à la concentration des individus et une plus forte demande d'innovation a lieu dans les grandes villes. On voit donc bien que c'est en phase avec ce discours sur les industries créatives.

La mauvaise nouvelle de cette affaire, c'est qu'en même temps que l'on met en avant ces gains à la concentration urbaine dans de vastes métropoles, on assiste à une polarisation sociale croissante. Pour faire fonctionner tout cela, on a besoin de toute une main d'œuvre peu éduquée que l'on rejette très loin du centre urbain mais qui vient y travailler le jour et qui en repart la nuit.

Voilà le genre de problèmes qui se pose aujourd'hui, avec un contraste croissant, une sorte de crise de ciseaux. On sent bien que le gain à la concentration est mesurable. Quand on regarde, comme le font quelques travaux récents, la proportion des professions dont je parle (les professions artistiques et culturelles, mais aussi scientifiques et certaines professions très qualifiées qui sont au cœur de cette économie de la connaissance), on constate que leur taux de concentration est plus que proportionnel à leur poids statistique dans les emplois. Autrement dit, plus la ville est grande, plus le taux de professionnels de ces métiers s'élève, plus que proportionnellement, ce qui veut bien dire quelque chose.

De même, on a une mise en réseau de ces grandes villes du monde qui est une géographie de la globalisation, mais par la connexion très forte entre les plus grandes villes et les flux d'individus qui passent d'une de ces grandes villes à une autre et qui survolent le reste des territoires.

Cela fait partie des problèmes qui sont maintenant sur l'agenda.

Je citerai quelques points pour terminer.

On note une différenciation croissante entre des priorités nationales et des priorités locales dans les politiques publiques et on voit bien que ce qu'on avait espéré être un cadre unificateur commence à être un cadre en tension croissante.

On note par ailleurs une tension entre multi-culturalisme et cosmopolitisme des grands centres urbains, qui sont des ingrédients clés d'une créativité nourrie de la diversité, elle-même choisie et sélective, mais cela se fait au prix d'une ségrégation et d'une polarisation sociale croissante.

Voilà les dilemmes qui sont devant nous et qui mettent en jeu l'équation fondamentale : quel est l'équilibre entre une politique *top down* et une politique *bottom up* dans le monde présent et proche ?

(Applaudissements.)

Michel a prévu quelques minutes de questions. Si vous en avez, j'essaierai d'y répondre.

Débat avec la salle

Michel Orier.- Si je comprends bien l'exposé qui vient d'être fait, la France, dans l'ensemble de ces politiques culturelles, a une position assez singulière parce qu'à la fois, elle a mis en œuvre une politique de décentralisation qui correspond à sa géographie (c'est le seul pays qui a 36 000 communes et qui a une telle diversité à assumer) et elle s'inscrit dans la tendance globale à développer des villes "monde" et à s'inscrire dans une économie planétaire et globalisée, ce qui laisse assez peu de place à cela.

J'ai donc le sentiment que le mouvement des politiques culturelles en France a été ambivalent. Il a à la fois assumé cette chose-là de façon assez déterminée, mais il a, dans le même temps, développé de façon très appuyée une centralisation budgétivore, puisque les charges de centralité de la ville de Paris ont été prises en charge par l'Etat français dans un rapport aujourd'hui d'environ 60/40. C'est plutôt un motif d'inquiétude que j'exprime plutôt qu'une question, sachant qu'ensuite, il faut trouver des idées neuves qui, par essence, sont minoritaires au démarrage, ce qui est un peu compliqué, mais il s'agit de s'interroger sur l'avenir qu'il peut y avoir à cela. La proportion de 60/40 est lourde et difficile à inverser.

S'il existe aujourd'hui quelque chose qui ne serait pas forcément écrit, qui ne serait pas européen et qui va dans le même sens en développant ces histoires d'industries créatives dans des villes qui vont devenir des villes "monde", quelle place peut-il y avoir pour une politique de décentralisation et de démocratisation culturelle ? C'est la vraie question. L'Etat peut-il encore inverser la donne ou assistera-t-on à l'avenir à une montée en puissance des régions qui peuvent être chefs de file sur ces projets ? Ce qui m'interroge beaucoup, c'est qu'en même temps, dans notre secteur du spectacle vivant, la production est assumée en région et non pas à Paris.

Il se pourrait donc que, dans les années qui viennent, ce qui va faire le rayonnement des villes monde soit assumé par des pans peut-être plus artisanaux qu'industriels qui, eux, vont se faire en régions.

Pierre-Michel Menger.- Toute la culture n'a pas vocation à être mondialisée. Il y a de l'offre culturelle qui reste profondément locale et territoriale. Le spectacle vivant, par le biais de la langue, est ancré dans des territoires et répond à des besoins locaux immédiats, alors que d'autres secteurs

sont assez simplement mondialisables, notamment l'industrie musicale, ce qui est simple à comprendre.

Dans cette évolution, il y a aussi l'impact des technologies. On peut raisonner en disant que l'approche par le bas, *bottom up*, bénéficie aussi de ce que sont les technologies qui créent d'autres communautés que les communautés passives de consommateurs d'autrefois.

Autre point important qui apparaît à la faveur des innovations technologiques : avec le catalogue des équipements culturels dont toutes les villes et régions se sont dotées, où vont-elles chercher maintenant leurs marges de manœuvre ? Certainement pas dans des croissances budgétaires comme celles que nous avons connues dans les années 80 et 90 mais dans une réallocation des ressources. La question des bibliothèques et des médiathèques va se poser : dès lors que, dans son ordinateur, on aura bientôt la bibliothèque mondiale, que fera-t-on d'une bibliothèque ? C'est une question clé et il y a d'autres ressources à trouver.

Cette phase des innovations existe et elle fait partie de la définition schumpetériennes des innovations : la création destructrice ; on défait pour faire. Voilà l'une des questions qui se posent, mais cela suppose des arbitrages et des choix.

Je pense qu'il restera des éléments stables. Le spectacle vivant a notamment un rôle d'ancrage territorial et il nourrit aussi une autre économie. Il est frappant de voir aujourd'hui combien l'industrie musicale est devenue dépendante du spectacle vivant et des concerts puisqu'elle ne procure plus assez de revenus à ses artistes pour toutes sortes de raisons technologiques et que c'est sur la scène du concert que les choses se passent.

Il y a donc parfois des mouvements de réajustement et d'inversion, l'un des points clés étant le niveau de solidarité qui existe entre l'industrie culturelle et l'un de ses piliers : le travail vivant de l'artiste. C'est un point très important.

Antoine Conjard (Hexagone, scène nationale de Meylan).- Vous avez parlé de tectonique des plaques. J'ai un peu le sentiment que nos métiers sont souvent assimilés à l'une des plaques de cet ensemble, ce qui suppose une certaine rigidité. Il est clair que lorsqu'on essaie de passer d'une plaque à l'autre ou de se mouvoir dans cet ensemble, on se retrouve vite confronté à un certain nombre de difficultés, notamment le cloisonnement des politiques publiques. Quand on est dans la culture, on est dans la culture, quand on est dans la recherche, on est dans la recherche et il est difficile de trouver des passages et des ponts. En tout cas, mon expérience montre que le ministère de la culture ne comprend pas ce passage ou en a peur et ne sait pas comment le traiter.

J'aimerais donc que vous nous disiez comment vous voyez, vous, notre rapport à ces évolutions, comment vous nous lisez. Est-ce que vous nous voyez toujours ancrés dans cette plaque historique ou trouvez-vous certaines perspectives d'évolution positives à certains endroits ? Comment analysez-vous cela ?

Pierre-Michel Menger.- C'est une question qui mériterait un deuxième exposé, mais je ne veux pas voler la parole à mes successeurs qui auront beaucoup de choses à vous répondre. Nous en sommes au début de vos travaux et, d'une certaine manière, vous demandez la conclusion de ces journées qui, je l'espère, arrivera en temps utile.

Si vous raisonnez en termes nationaux et en termes de politique publique centralisée d'Etat, vous aurez une logique de silos. La culture a été construite sur un périmètre et son budget est un silo, la recherche est un autre silo, etc., et c'est certainement par une approche beaucoup plus locale que l'on peut nouer des partenariats efficaces. C'est d'ailleurs l'un des enjeux de la nouvelle action publique : une diversification des ressources et des liens qui peut jouer sur d'autres maillages que la logique de silos classique de l'action publique construite sur des ministères bien identifiables mais qui doivent fortifier leur périmètre pour augmenter.

Ce n'est pas une réponse complète, mais simplement des pistes que je vous indique. La technologie, de ce point de vue, est certainement l'un des vecteurs de ces mouvements. On constate

que certaines zones de frontières s'estompent entre les différents secteurs ou les différents types d'activités, notamment à la faveur des innovations technologiques et des échanges.

Il n'est pas un hasard non plus que cette approche qui est centrée sur les villes et sur ce vocabulaire qui devient un glacis unifiant de ladite "créativité" soit reliée au monde des villes et à des territoires. C'est parce que cette approche plus horizontale et localisée peut permettre d'estomper un certain nombre de ces frontières. Malheureusement, vous n'aurez pas le gain des deux, en jouant d'un côté sur l'échiquier territorial et, de l'autre, en actionnant des silos qui sont programmés pour agir toujours de manière verticale et uniforme.

C'est une réponse très fragmentaire dont la suite sera nourrie par vos journées.

Philippe Bachman (La Comète).- Vous avez insisté sur les villes monde, le mouvement d'ultra-concentration que cela génère. N'avez-vous pas la sensation que, par ailleurs, on assiste à un double mouvement de ce qu'on pourrait appeler des "micro-mondes", avec des réseaux internationaux qui se constituent en dehors de ces villes monde, dans d'autres territoires, mais à partir du même type de phénomène d'internationalisation (plus que de mondialisation) de l'ensemble des territoires ? On ne travaille plus en ne regardant que la ville centre mais d'autres territoires, dans d'autres pays.

Par ailleurs, comme vous avez mis en évidence plutôt des modèles anglo-saxons, avez-vous la sensation qu'il y a une différence entre ces modèles anglo-saxons dont vous avez parlé et d'autres parties, notamment en Europe ? Y a-t-il une fracture qui s'opère par rapport à l'Angleterre et l'Irlande ? Vous n'avez cité quasiment que des pays d'obédience anglo-saxonne...

Pierre-Michel Menger.- L'Europe du nord n'est pas seulement anglo-saxonne.

Philippe Bachman.- ...ou scandinave, disons, mais plutôt dans les mêmes modèles culturels.

Pierre-Michel Menger.- Je pense que l'Europe du nord a connu une évolution de ses politiques culturelles beaucoup plus rapide et radicale. Alors qu'elle est le berceau des social-démocraties, elle est aujourd'hui l'endroit où on discute âprement du niveau convenable du financement public de la culture et du niveau convenable de décentration complète de l'action, tout en restant bien sûr des démocraties sociales où le débat est très actif.

L'Angleterre est un cas très différent. C'est un pays où le marché est entré mais où, en même temps, les collectivités territoriales, les *local authorities* ont agi pour subvertir une définition hiérarchique simple de la culture. Il y a à cet égard un jeu qui est intéressant à suivre.

Enfin, d'autres pays coupent carrément les financements. Demandez à Jean-Luc Fabiani, qui connaît bien la Hongrie, ce qui se passe là-bas. Les choses se passent à la hache.

Les mouvements divergent donc beaucoup aujourd'hui, avec un gros contraste par rapport à l'unité de base de la doctrine qui date de cinquante ans. C'est une vraie évolution.

Quant à la question de l'internationalisation, ma réponse sera double : il y a, d'une part, une augmentation générale des flux de mobilité et, d'autre part, une concentration aussi croissante dans des grandes métropoles, mais quand vous avez une concentration croissante dans des très grandes métropoles qui s'étendent, cela entraîne une fragmentation à l'intérieur de ces métropoles. L'unité de référence va donc être, à un moment donné, la mégapole mais aussi, à une autre échelle, des logiques de quartier ou de ville à l'intérieur de la super ville.

Il faut donc pratiquer une démultiplication de l'approche spatiale pour comprendre la logique des choses. C'est bien d'ailleurs l'un des problèmes de la polarisation spatiale dans ces villes monde : une fragmentation et une polarisation au sein même de ces ensembles urbains gigantesques.

Jean Deloche (Bar-le-Duc).- Quel est l'avenir pour les milieux ruraux ? A part la jolie formule de mettre les villes à la campagne, pensez-vous qu'ils peuvent être encore des lieux d'innovation et d'invention ?

Pierre-Michel Menger.- L'économie des festivals a mis en avant ce qu'était la ressource d'une ruralité dynamique. Il y a certainement un creuset de ce genre-là. De ce point de vue, le spectacle vivant a été une sorte de conservatoire parfait de la ruralité culturelle. On peut espérer que cette affaire perdure, mais ensuite, on n'a affaire qu'à des migrations entre centres urbains et résidences rurales.

Par ailleurs, les campagnes sont sur le Net et sont connectées et une partie des problèmes est donc résolue par la technologie et une autre par le spectacle vivant. La dernière interrogation serait de savoir quel est le type d'économie ou de force économique que porte la ruralité aujourd'hui. C'est une question ouverte.

(*Applaudissements.*)

Leyla Dakhli.- Nous allons passer à la table ronde qui suit et je vais demander aux intervenants de s'installer à la tribune.

Quelles pratiques culturelles aujourd'hui ? Avec Yoann Bourgeois, artiste ; Romaric Daurier, directeur du Phénix (Valenciennes) ; Jean-Louis Fabiani, sociologue ; José-Manuel Gonçalves, directeur du Centquatre ; Nathalie Pernet, chorégraphe

Cette table ronde sera animée par Catherine Pont-Humbert, journaliste, et je vous signale que Philippe Le Guern n'a pas pu se joindre à nous aujourd'hui.

Catherine Pont-Humbert.- Nous sommes rassemblés pour la première table ronde de la journée et réunis dans un contexte très clair et précis, celui d'une campagne présidentielle, par des acteurs majeurs de la vie culturelle française, les scènes nationales, avec un objectif précis : donner un coup de projecteur sur les pratiques culturelles d'aujourd'hui.

C'est la première table ronde de la journée et elle a un intitulé extrêmement ouvert : « Quelles pratiques culturelles aujourd'hui ? », ce qui devrait bien sûr nous inviter à dire comment se font les évolutions. Pour rapporter leur contribution à la réflexion et au débat, mais aussi pour nourrir la discussion de témoignages et d'expériences, sont réunis ici deux directeurs programmateurs de scènes nationales, deux artistes et un chercheur (nous aurions dû en avoir deux : il manque l'un des sociologues prévu au programme), ce qui nous permet d'avoir un relatif équilibre dans les points de vue. Je fais les présentations rapidement.

Yoann Bourgeois, vous êtes acrobate, acteur, jongleur et danseur formé à l'école du Cirque Plume et au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, mais aussi au Centre national de la danse contemporaine d'Angers. C'est à Grenoble que vous avez créé votre compagnie et l'une de vos dernières créations s'intitule *L'art de la fugue*, d'après l'œuvre éponyme de Jean-Sébastien Bach.

Romaric Daurier, ancien directeur de l'espace Gantner à Belfort, le Centre d'art contemporain, de 1999 à 2001, vous avez été ensuite administrateur de la scène nationale Bonlieu d'Annecy jusqu'en 2009 et vous êtes aujourd'hui le directeur du Phénix, scène nationale de Valenciennes.

Jean-Louis Fabiani, vous êtes sociologue, directeur d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Vos recherches portent sur ce que vous nommez des "configurations de savoir", c'est-à-dire la manière dont les disciplines et les institutions savantes se construisent et se modifient. Vos travaux portent sur la sociologie de la culture. Parmi vos livres très nombreux, j'en citerai deux : *Les philosophes de la République* (Editions de Minuit, 1988) et *L'Education populaire et le théâtre, le public d'Avignon en action* (Presses universitaires de Grenoble, 2008).

José-Manuel Gonçalves, vous êtes l'ancien directeur du Centre culturel des Ullis, ancien directeur de la Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée, de 1999 à 2010, et président de l'Ecole des arts du cirque de Rosny. Vous êtes le directeur du Centquatre depuis septembre 2010.

Nathalie Pernet, vous êtes danseuse et chorégraphe et vous avez formé votre propre compagnie en 2001. En 2005, dans l'esprit d'un dialogue entre les arts, vous avez créé une *Flûte enchantée* où se mêlaient hip hop et musique classique et, pour que la danse soit vue dans des lieux multiples et par des spectateurs très variés, vous investissez régulièrement aussi bien des lieux urbains ou ruraux, comme l'Opéra Bastille, par exemple. Votre dernière création s'intitule *Les Indes dansantes* et elle a été présentée à la Biennale de Lyon en 2010.

Pour un premier tour de table rapide, je vous propose de partir de ces indicateurs qui semblent montrer que nous sommes à un tournant à la fois dans la création et les usages culturels. Dans le plus grand désordre, je citerai l'introduction du slam, du hip-hop, du cirque et des cultures numériques, la transversalité des disciplines, la proximité avec les publics, l'élargissement des propositions ou l'ouverture vers l'espace public. Ce sont peut-être quelques-uns des signes de ce changement, tout cela s'additionnant d'un paysage plutôt riche et ouvert.

Si nous sommes bien à un tournant, je demanderai à chacun d'entre vous, et selon vos positions respectives sur la scène culturelle, quel est l'aspect le plus sensible de ce tournant que nous sommes probablement en train de vivre.

Romarc Daurier, je vous propose d'ouvrir ce premier tour de table. Dans la phase de changement actuel, quel est pour vous l'aspect le plus sensible dans ce qui est votre pratique culturelles quotidiennes à la tête d'une scène nationale ?

Romarc Daurier.- Vaste question. Sur le tournant, une chose me semble intéressante aujourd'hui à la fois sur le changement des pratiques culturelles et sur ce que l'on pourrait appeler une économie de la contribution ou un autre rapport au public. Des études récentes sur les pratiques culturelles des Français montrent que nous serions dans une sorte de changement de paradigme. Comme cela a été souligné en introduction, avec le numérique, le rapport au savoir change de manière radicale les industries culturelles et cela nous interroge sur la place du spectacle vivant aujourd'hui.

J'ai le sentiment que le spectacle vivant est une valeur d'avenir et que ne devons pas être dans une position défaitiste ou passéiste. Comme cela a été rappelé en introduction, l'industrie musicale est en train de se réorganiser complètement sur les concerts, parce qu'il est beaucoup plus difficile de remplacer Madonna dans un concert live. C'est la rareté qui crée de la valeur et je pense qu'en France, avec le réseau des scènes nationales, nous disposons aujourd'hui d'un véritable écrin pour cette rareté qui peut créer de la valeur.

Par ailleurs, l'évolution des technologies fait que le rapport à l'écran est devenu extrêmement fort. L'étude sur les pratiques culturelles des Français la plus récente montre aussi que le temps passé devant les écrans est extrêmement important. L'étape d'après sera celle du *live*, de la rencontre et de la communauté. La suite du Web.0, qui était celui de la communauté, deviendra celui de la rencontre, et s'il y a bien un lieu où une communauté peut se réunir, où on peut mettre des vivants en face d'autres vivants, comme le disait Jean Vilar, c'est bien le théâtre. Tout cela est à prendre en considération aujourd'hui.

Cela nous interroge sur la manière dont nous redevenons interfaces de cette communauté. A valenciennes, nous avons initié un projet, les *Ateliers nomades*, qui pose la question du renouvellement de la pratique culturelle et de la manière dont on peut interroger cette notion de médiation. C'est une aventure qui avait été initiée à Belfort, à l'espace Gantner, un centre d'art en milieu rural, où nous nous posons des questions en constatant que le montage d'expositions d'art contemporain dans une petite ville de 800 habitants ne fonctionnait pas tout à fait comme nous le voulions.

C'est aussi à cette époque, la fin des années 90, que nous réfléchissions sur les esthétiques relationnelles et sur la place du spectateur dans le processus de création. Nous avons alors invité toute une série de projets artistiques qui associaient la population en amont du processus de création, et non pas simplement en aval, comme quelqu'un qui vient acheter son billet pour voir une exposition ou un spectacle, et en essayant de transformer ce centre d'art en une sorte de laboratoire social, en

associant une partie de la population à des projets artistiques. En partant à chaque fois du projet artistique, c'était une manière de dire que les artistes ont une vision et une implication politique du territoire et que nous ne sommes pas simplement des médiateurs tout en faisant le constat de la rupture entre, d'un côté, ceux qui comprennent et, de l'autre, ceux qui ne comprennent pas que les autres ne comprennent pas. Cela rejoint tout le discours sur l'art contemporain, sur cette culture qui serait consommée et ce beau mot de "médiation" qui nous vient du vocabulaire diplomatique, lorsqu'on met des médiateurs entre deux pays qui sont en guerre.

Autour des *Ateliers nomades*, qui sont nés il y a dix ans, nous avons essayé de développer une réflexion sur les pratiques amateurs aujourd'hui et sur la manière dont on peut travailler avec une population qui s'investit de manière différente et à un autre endroit dans les processus de création.

Cela me rappelle une réflexion du philosophe Adorno, qui faisait la différence, dans l'œuvre d'art, entre la valeur d'usage et la valeur esthétique. Je pense que l'on a mis beaucoup le curseur sur la valeur esthétique des œuvres d'art et qu'il ne faut pas oublier la valeur d'usage. Adorno utilisait cette image en disant qu'un masque africain utilisé dans un village pendant un rituel n'a pas la même valeur d'usage que lorsqu'il est exposé au Musée des Arts premiers et sous une vitrine, où il a une valeur esthétique.

Le fait de renouer avec la valeur d'usage et de nouvelles pratiques culturelles me semble un enjeu important aujourd'hui.

Catherine Pont-Humbert.- Il y a beaucoup de choses dans ce que vous venez de dire et nous allons revenir sur un certain nombre d'entre elles, mais je vous propose que nous poursuivions ce tour de table. Jean-Louis Fabiani, de votre point de vue de sociologue, quelle est la part la plus sensible du changement que nous serions en train de vivre (j'utilise le conditionnel parce que je ne sais pas si vous estimez qu'il y a un changement).

Jean-Louis Fabiani.- Tout d'abord, je tiens à dire que mes considérations n'ont rien de personnel mais qu'elles vont illustrer un ensemble de travaux qui dépassent de beaucoup ma personne.

Vous parlez de tournant. Le mot est intéressant, mais je crois que l'on peut aussi l'interroger. En effet, la lecture superficielle et rapide de l'enquête qu'a dirigée Olivier Donnat (j'ai fait partie du conseil scientifique des deux dernières enquêtes nationales sur les pratiques culturelles des Français) pourrait nous faire croire que nous avons basculé d'un monde dans un autre.

Je regrette que Philippe Le Guern ne soit pas là parce qu'il est spécialiste des pratiques numériques et de ces formes d'émergence, mais il faut tout d'abord savoir que la première enquête sur les pratiques culturelles des Français date de 1973, que les suivantes ont eu lieu à peu près tous les cinq ans et qu'elles portent sur un échantillon représentatif de quatre à cinq mille Français en excluant la Corse et les territoires d'outre-mer.

Cette enquête est en tout cas la conséquence de la conjonction très particulière à la France entre une politique culturelle, dont Pierre-Michel Menger a parlé ce matin, et une sociologie de la culture. Ces deux éléments se sont constitués en correspondance au moment de la création du ministère Malraux, à partir de la création du département des études et de la prospective du ministère et du dialogue très particulier qui s'est instauré entre des sociologues (Pierre Bourdieu en premier lieu, ainsi que Raymond Goulin* et d'autres) et l'administration culturelle, sachant que nous n'avons pas trouvé l'équivalent de cette étude sur les pratiques culturelles des Français puisqu'elle est le produit de cette conjonction et d'une politique culturelle française.

Pour dire les choses rapidement, les dernières enquêtes montrent ce que vous disiez à l'instant : l'accroissement de la culture d'écran, l'émergence de nouvelles pratiques, mais aussi une relative stabilité des pratiques qui nous occupent plus directement aujourd'hui autour de la fréquentation du théâtre, des équipements culturels, de la lecture, etc. Cette stabilité s'inscrit dans une sorte de continuité d'inégalités culturelles assez fortes, puisque les pratiques des grandes institutions culturelles restent socialement stratifiées, comme on le sait, et que les classes populaires et les

fractions inférieures des classes moyennes, en particulier les employés, n'ont pas augmenté leurs pratiques, certaines même les ayant diminué (c'est le cas des employés par rapport au théâtre, notamment). Cela dit, ces pratiques n'ont pas connu d'évolution massive au cours des quinze dernières années et il reste un socle tout à fait important et sérieux.

La question qui se pose, que Pierre Michel a posée en commençant, est celle du caractère normal ou scandaleux de ces stratifications culturelles. Evidemment, la question de la démocratisation a été la réponse politique que l'on a donnée à ces inégalités, mais on peut dire que nos institutions culturelles, qu'elles soient à Paris ou en région, produisent ce qui fait notre dignité culturelle et notre originalité et que nous avons à les défendre en tant que telles et non pas en tant qu'opérateurs d'égalisation des conditions du public.

Cette contradiction est permanente et je pense qu'elle ne sera pas levée, mais il existe deux modes de justification de la présence sur le territoire d'institutions culturelles et cette présence n'est pas forcément indexée sur les pratiques.

Depuis que ces enquêtes existent, ces évolutions se sont accentuées sous l'effet de la mise à disposition de nouveaux objets technologiques, mais je pense que les tendances de longue durée, en particulier pour la lecture, à laquelle j'ai consacré un livre il y a une quinzaine d'années, sont très difficiles à interpréter. Les trois dernières enquêtes ont montré effectivement une sorte de déclin de la lecture dans ses formes canoniques ou traditionnelles, notamment la moindre présence de ce que l'on appelait "l'effort lecteur" ou une sorte de déclin de la légitimité du livre.

Nous n'allons pas entrer dans la cuisine de ces enquêtes, mais il est évident que l'enquête pratique sur les Français à laquelle nous nous référons toujours est déclarative. Il s'agit pour les gens de dire ce qu'ils ont fait au cours des douze derniers mois. Quand on leur demande donc combien de livres ils ont lus au cours des douze derniers mois, il est évident qu'il n'est pas facile de répondre, mais il faut savoir que, dans cette enquête, seulement 1 % des personnes interrogées ne donnent pas de réponse. On peut en déduire que la baisse du nombre de livres déclarés comme lus provient d'un abandon progressif des stratégies dites de "bluff culturel" et qu'on hésite désormais moins à dire qu'on n'a pas lu de livre. Ces déclarations sont donc toujours à interpréter, bien sûr.

On peut cependant admettre que la tendance est à une sorte de déclin relatif et limité des formes culturelles les plus légitimes, avec éventuellement le vieillissement et le rétrécissement social d'un certain nombre de pratiques que l'on considère comme les plus légitimes.

En même temps, vous parlez de tournant. Il y a des évolutions, certes, mais ce ne sont pas des révolutions et c'est pourquoi on peut considérer à mon avis à travers ce premier constat — je conclurai provisoirement sur ce point — que les choses restent ouvertes et que les pratiques que l'on pourrait définir comme les plus installées pour nous, spécialistes de choses culturelles dans le paysage, ne sont pas en train de disparaître mais qu'elles sont confrontées à de nouveaux contextes d'appropriation qui peuvent appeler des réponses diverses qui me semblent devoir toujours être rapportées à la réalité sociale et au travail politique que l'on veut faire sur cette réalité.

A partir de là, face aux constats des sociologues, notamment sur le plan quantitatif, qui sont toujours très limités (dans mon travail sur les pratiques de spectateurs de théâtre, j'ai essayé de montrer que l'enquête statistique ne faisait que refléter une toute petite partie de ce qu'était la pratique), il faut probablement, au-delà de l'urgence et des tournants dont vous parliez, réfléchir de manière plus "froide" à ces questions.

Catherine Pont-Humbert.- Poursuivons ce premier tour de table avec José-Manuel Gonçalves. De votre point de vue de directeur de ce lieu où nous nous trouvons, quel est l'aspect le plus sensible du tournant ou des révolutions (qui n'en seraient pas selon votre voisin) ? Quel est l'aspect le plus sensible, celui que vous avez envie de mettre en lumière ?

José-Manuel Gonçalves.- Je ne voudrais pas mordre sur la table ronde suivante, mais il me semble difficile de dissocier la question des pratiques culturelles de celle des territoires. Face aux

contextes d'appropriation spécifiques qui se renouvellent par moment, on voit qu'il y a des tendances lourdes et des observations que l'on peut faire ici ou là.

Après avoir travaillé pendant à peu près vingt ans en banlieue, c'est la première fois que je me retrouve à Paris dans l'endroit le plus "banlieue" de Paris, ce qui n'est évidemment pas tout à fait un hasard, et je m'aperçois que les questions qui se posent sont à peu près les mêmes alors qu'on est à Paris. Nous accueillons ici des publics très divers : nous faisons à la fois un travail sur la petite enfance (il y a dans mon équipe des psychologues) et avec le monde de l'entreprise (nous avons ici une équipe chargée de la commercialisation) et nous avons un contact avec des populations extrêmement diverses. Au final, par rapport à ce que j'ai pu observer quand je suis passé aux Ulis puis à la Ferme du Buisson, même si la vision est exacerbée et outrée ici, il n'y a pas de grandes différences.

Certes, il y a le contexte particulier de cette montée en charge des cultures numériques et urbaines, mais, là aussi, cela vient conforter une observation que j'ai pu faire : on parlait tout à l'heure de valeur d'usage et de territoires, mais j'observe que ce qu'il y a de commun aux cultures numériques et aux cultures urbaines, c'est qu'à la fois, il y a des communautés de pratique et une volonté de se territorialiser. Qu'elles le fassent de manière ponctuelle ou permanente dans des centres définis pour ces cultures, elles cherchent à se déterminer.

D'un autre côté, quel que soit l'endroit où on voudra les territorialiser, par définition, ces cultures se déterritorialisent constamment et se constituent à partir d'un territoire qu'elles définissent elles-mêmes. Pour moi, c'est une vraie question qui est à l'œuvre en ce moment ici et qui est la suivante : comment faire d'un lieu symbolique, qui a une valeur symbolique pour toutes les populations, y compris pour celle-là, et parfois une valeur de rejet, une valeur d'usage qui échappe à toute la dimension symbolique qui a constitué ce lieu ?

En clair, ce qui constitue la valeur de nos lieux, c'est le fait d'être des lieux de création, des lieux de production pour les artistes, mais aussi des lieux de rencontre dans un face à face, avec toutes les variétés possibles, entre un public et des artistes. D'où une autre question que je me pose : peut-on trouver d'autres valeurs d'échange et de production que la simple recherche de ce face-à-face orienté, contrôlé et défini par nous ? C'est un peu ce que nous essayons de faire ici et d'observer.

On peut l'observer en le mettant à l'œuvre dans ce que j'appelle des espaces d'expression artistique spontanée et de pratiques culturelles. On nous a beaucoup sollicités, les uns les autres, pour mettre à l'œuvre nos compétences sur d'autres territoires que ceux que nous occupions et que nous avions à diriger. C'était le signe d'un autre intérêt pour le territoire que celui des populations que nous invitions dans nos lieux et nous nous sommes ainsi quasiment tous lancés dans des festivals et des opérations qui, certes, sont nécessaires et qu'il faut continuer, mais qui participent de la séduction autant du politique que du public. Il fallait apporter la preuve que nous n'étions pas fermés.

Je me demande en fait aujourd'hui si, au fond, la meilleure ouverture n'est pas de nous recentrer sur nos lieux et de voir quels peuvent y être les espaces potentiels d'usage qui seraient définis par des populations. Cela ne peut pas être tous les espaces, évidemment. Il y a ici des espaces artistiques qui sont clairement définis, qui sont techniques et qui ne sont pas abordables par certaines populations mais il existe d'autres espaces, que nous avons tous dans nos lieux, des espaces de transition, de transaction et d'attente avant d'entrer dans les salles. Nous sommes donc en train de travailler sur ces espaces et sur ce territoire.

Nous essayons de ne pas définir ces espaces et de les laisser ouverts aux pratiques d'un public qui ne viendra peut-être pas voir les différentes propositions artistiques mais qui a des pratiques artistiques qui ont à voir avec les manifestations qui se trouvent à l'intérieur. On n'est pas là dans des pratiques amateurs : elles ne sont pas encadrées mais totalement spontanées.

C'est une observation que nous faisons depuis douze mois et c'était aussi l'objet de ma venue ici. Je voulais voir comment on pouvait combiner à la fois Romeo Castellucci, Claude Régy et de plus jeunes équipes en même temps que des hip-hoppers et des gens qui font du théâtre dans la nef.

Certains qui fréquentent le lieu régulièrement voient bien ce dont je parle. Comme je l'ai dit en introduction, ce n'est pas un concept mais bien une expérience à l'œuvre en ce moment. Cela rejoint la logique qui a été évoquée tout à l'heure et qui montre que l'on doit de plus en plus se définir comme un territoire qui offre un service non univoque. C'est ce qui nous est demandé.

On peut essayer beaucoup de choses (il y a évidemment les espaces de restauration et d'autres lieux), mais je pense aussi que nous devons nous interroger sur la manière dont on peut redonner de la valeur et de l'espace public à l'intérieur de nos espaces eux-mêmes. Cela passe par une redéfinition du temps que l'on offre au public et des modalités d'accès à ces espaces. Je n'ai pas de réponse définitive sur ce point mais simplement quelques exemples de pratique ici, mais c'est à mon avis l'un des sujets fondamentaux pour l'avenir de nos maisons et je pense que c'est un sujet éminemment politique qui devrait mobiliser quelques politiques.

Catherine Pont-Humbert.- Nous allons changer de point de vue en suivant le tour de table, puisque nous allons passer au point de vue des artistes et des créateurs avec vous, Nathalie Pernette et Yoann Bourgeois. Pour reprendre ce premier terme de tournant ou d'évolution, quel est l'aspect que vous aimeriez d'emblée mettre en lumière ou souligner ?

Nathalie Pernette.- On parlait de différentes couches tout à l'heure, sachant que, selon la situation dans laquelle on est, cette notion de couches est assez présente. Je suis donc artiste, mais j'ai aussi une compagnie, je suis inscrite dans un territoire et j'ai affaire aussi à des données économiques, en plein dans l'industrie créative, ce qui est l'une des évolutions dont on peut parler.

Je ne sais pas si on joue avec cela ou si, de manière presque inconsciente, on mène une forme de politique de survie qui nous fait passer de moments d'ouverture, de paris et de frottement à une forme de concentration sur notre travail. J'ai l'impression souvent d'être dans une espèce de yo-yo permanent qui est cependant en accord avec une "nature". Par nature et dans l'histoire, les artistes ont eu cette ouverture, ce goût du risque, ce goût du croisement avec d'autres arts et j'ai l'impression que cette curiosité est présente chez moi mais que, de fait, avec la multiplicité des pratiques et des offres entre les nouvelles technologies, l'arrivée en force, par exemple, de la danse hip-hop sur les scènes françaises ou, en ce qui me concerne, un intérêt pour l'animal et pour la science, on constate une porosité plus importante et, du coup, l'apparition de vrais projets hybrides qui peuvent naître de cette ouverture renforcée.

J'ai l'impression d'être un peu japonaise là où je suis, c'est-à-dire d'avoir des grands temps d'ouverture au monde et, ensuite, des grands temps de fermeture pour digérer tout cela et en faire quelque chose qui m'appartient complètement, mais c'est peut-être une histoire de nature et non pas de stratégie. On peut en effet aussi se poser cette question à un moment où les arts numériques, en particulier en matière d'images, ont été très présents sur les plateaux français, en lien avec la danse puisque je suis danseuse. C'est une chose à laquelle je ne m'intéressais pas volontairement ou intimement et j'ai gardé cette décision de ne pas l'intégrer dans mon travail.

Je pense aussi que la présence dans un territoire a son importance. Je suis en Franche-Comté, à Besançon, dans le grand-est. Il ne s'agit pas d'une très grande ville, une ville monde, mais d'une ville d'importance moyenne dans un territoire plutôt rural. Quand on s'intéresse un peu au territoire qui nous accueille, cela peut questionner nos propres pratiques ou nos propres spectacles, mais encore faut-il en être intimement convaincu.

J'ai commencé dans les années 90, dans un moment où le fait d'être dehors ou dedans avait finalement peu d'importance (on dansait partout sans se poser la question), avec une forme de séparation de définitions des espaces et des économies. Le fait de m'installer en Franche-Comté dans les années 1999/2000 m'a permis de questionner à nouveau mon propre travail et de le mettre en relation avec des milieux et des environnements qui ne sont plus forcément ceux d'une scène mais, pourquoi pas, la forêt, le bord de l'eau ou un parking isolé dans un quartier.

C'est une question d'ouverture, de frottement et de pari que l'on mène et qui est digéré.

Catherine Pont-Humbert.- Je vous laisse finir ce premier tour de table, Yoann Bourgeois.

Yoann Bourgeois.- Mon point de vue est travaillé par différents points de vue. D'un point de vue réflexif, la diversité des pratiques culturelles me pousse à singulariser cet espace que j'aime tant et qui est l'espace théâtral. Par exemple, la culture numérique m'influence en rendant peut-être plus vif, plus décisif la singularité de cet espace théâtral.

J'ai le sentiment qu'autrefois, on opposait l'art du spectacle et la réalité et qu'aujourd'hui, le monde devient virtuel et que le spectacle devient la réalité. Je trouve que le fait de singulariser comme cela cet espace est aussi ce qui lui permet de le revaloriser comme un espace sans médias où l'homme viendrait voir l'homme pour toujours s'émerveiller d'en être un.

Voilà ce que je peux dire au point de vue réflexif.

D'une manière plus organique, je trouve une santé dans le fait d'entretenir et de cultiver des modes de rencontre avec des publics différents, des régimes de diffusion et de production différenciés et de les entretenir en parallèle, mon désir de spectacle étant liée à un désir de vie à venir.

Catherine Pont-Humbert.- Il est certain que cette question des publics est absolument centrale. Nous allons aborder différents aspects du sujet qui nous est posé ce matin, mais la question des publics est considérable. Je reviens sur ce que vous disiez, Romaric Daurier, sur les pratiques amateurs que vous avez initiées chez vous au Phénix, et sur ce que vous disiez vous-même, José-Manuel Gonçalves, sur le problème de l'ouverture des lieux pour faire en sorte que les espaces soient ouverts tout en refusant de les définir sans cesse pour leur laisser la possibilité de se renouveler, mais aussi en envisageant les pratiques de chacun quant à la place du public, qui est considérable. J'aimerais vous poser plus précisément cette question du public pour que vous puissiez nous dire les uns et les autres la manière dont vous procédez pour permettre au public d'être là, de plus en plus présent, et continuer en même temps à garder ce rôle de force de proposition et d'invitation tout en laissant la place et la porte ouverte le plus possible, avec cette espèce de tissage complexe dans la relation avec le public.

Qui veut reprendre la parole sur ce sujet ?

Nathalie Pernette.- Je ne sais pas si je vais répondre à cette question. Je vais surtout parler de ce qui m'agite moi-même quelle que soit l'action que j'entreprends et qui est liée à ma pratique : la danse dite contemporaine, une danse a priori d'invention, pour le dire ainsi, et potentiellement de croisement.

L'une des choses qui m'agitent donc le plus, c'est la problématique de la place du corps dans notre société occidentale, et comme j'ai l'impression de vivre dans un autre monde, j'aimerais effectivement en faire profiter des gens, qu'il s'agisse de publics, de pratiquants ou de personnes qui se croisent autour d'une forme festive, puisque c'est aussi l'un des moyens que nous avons de rencontrer le public autrement que d'imaginer des choses au croisement du spectacle et d'une participation spontanée ou parfois un peu orchestrée.

Dans un autre ordre d'idée, je me demande aussi comment faire en sorte que nous soyons compris dans ce monde du sensible que l'on transporte quel que soit ce qui nous traverse en tant que chorégraphe. J'essai en effet d'orienter tout ce que j'invente vers cette direction.

Catherine Pont-Humbert.- Cette manière d'employer, comme vient de le dire Nathalie Pernette, des formes festives est intéressante. Cela pourrait-il être une manière d'envisager et d'aborder une évolution des relations avec le public et ce qui est proposé dans les lieux de création et de programmation culturelle ? José-Manuel Gonçalves, est-ce une formule qui vous séduit et qui vous dit quelque chose ou êtes-vous plutôt orienté dans d'autres directions ?

José-Manuel Gonçalves.- Il faut bien essayer de mettre un nom sur des pratiques, mais à partir du moment où on a nommé les choses, on peut commencer à se méfier de cette définition parce

qu'il y a plusieurs manières d'aborder cette question du festif. Le festif est-il la forme d'art et donc des artistes que nous présentons ou est-ce une modalité d'accès ? C'est une première question.

Quand nous nous jugeons entre nous sur une programmation, on se dit que celui qui fait une série travaille sur la durée et donc la présence de l'artiste, et que celui qui fait du festif ne fait au final que de la communication. C'est ce qu'on pouvait se dire avant alors que, désormais, les choses ont considérablement évolué. Quoique...

Evidemment, il faut regarder de façon beaucoup plus fine ces différences entre la question du choix artistique et celle des modalités d'accès, mais cela définit autre chose que je nomme souvent l'esthétique de la relation.

Au fond, quelle relation a-t-on envie de favoriser, dans les deux sens, entre le public et les artistes dans notre lieu ? Evidemment, avant le public et en parallèle des publics, il faut se poser la question de la population. Je reviens à mon sujet : peut-on travailler à la fois sur la question des publics et sur question des populations ? Souvent, on fait des constructions ; je le fais moi-même, comme tout le monde, en me disant qu'il y a une manière d'amener un public dans la salle. Il est vrai que cela existe, mais il est vrai aussi qu'il y a des formes que nous ne connaissons pas et qui font que l'on peut amener une population dans un lieu sans pour autant avoir du public dans la salle, et inversement. C'est d'ailleurs souvent l'inverse qui est le plus vrai : on peut avoir des publics dans la salle et pas de population dans le lieu.

On sait aujourd'hui que ce n'est pas simplement une vision théorique. C'est en effet une question fondamentale qu'il faut se reposer parce que, encore une fois, je pense qu'il y a des manières d'inventer des modalités d'usage qui font que, du coup, on peut "faire festif". Je n'ai pas l'impression que, par exemple, le festival d'Avignon présente des formes forcément accessibles au grand public tel qu'on le définit. Pour autant, il y a une dimension festive dans ce festival.

Il y a aussi une dimension forcément festive à Passage, pour citer un autre exemple. Quand on voit la manière dont ils occupent la place à Metz pour rendre ce festival visible là où il l'était beaucoup moins en ayant une visibilité festive tout en présentant des formes qui, elles, ne le sont pas forcément car elles sont très exigeantes, c'est une manière de répondre à ce genre de questions.

J'essaie d'observer les choses avec des mots qui définissent des choses, mais en même temps, j'essaie d'être plus précis sur la manière d'articuler tous ces conseils. Ici, nous essayons de ne faire l'économie d'aucune hypothèse.

Je prends un exemple. Nous venons de terminer un festival qui s'appelle « A voir et à manger ». Vu de l'extérieur, on pouvait se dire : « Ça doit être fastoche : on peut manger, la bouffe intéresse tout le monde et donc le public va venir ». En fait, nous avons été confrontés à une difficulté : les peintures du monde gastronomique se sont dit : « Qu'est-ce qu'on va faire avec les artistes, ce sera encore de la mauvaise bouffe ; on n'y va pas ! » et les spectateurs se sont dit : « Je vais au spectacle pour voir des œuvres exigeantes et je ne vais donc pas y aller pour bouffer, surtout qu'on va mal manger ».

On s'est retrouvé à un moment à ne plus définir les choses pour attirer le public alors qu'il y avait déjà une dimension festive avec une grande cuisine. Cela s'est fait, comme souvent dans cette maison, les deux derniers jours et, au final, sur un thème assez simple : « A voir et à manger » qui semblait une approche très grand public, nous avons été obligés de redéfinir les objets.

Tout cela pour dire qu'encore une fois, il n'y a pas de règle mais des tendances. On connaît les schémas permettant de faire venir des publics sur des œuvres très exigeantes et on sait ce qu'on n'a pas besoin de mettre en place quand on est dans des œuvres qui le sont moins, mais je me dis qu'au final, la question qui est posée est de savoir si on cherche à dépasser le cercle de ceux dont on sait qu'il suffit de peu de choses pour les faire venir dans une salle et si on crée une mitoyenneté avec des populations dans l'espace symbolique que l'on occupe ou non, tout en se disant qu'il faudra un peu de temps pour qu'ils comprennent qu'ils sont en droit de franchir la salle.

Plus on se rapproche de ce public et de cette population, plus on les ramène vers nous et plus on a de chances qu'à un moment ils vont pousser la porte. J'ai des exemples précis que je ne vais pas citer ici, mais nous avons vécu cela à notre corps défendant : nous avons retrouvé des gens ici, dans la salle où nous sommes, alors qu'on n'y a accès que de manière autorisée. Alors qu'ils étaient autorisés à produire ce qu'ils souhaitaient dans des espaces qui leur étaient accessibles, ils se sont retrouvés ici en train de répéter. Comment gérer cette question ? Ils disent : « L'espace est vide » et on leur répond : « Oui, mais on est en montage et c'est un espace particulier. » Nous étions obligés d'expliquer les modalités d'accès à cet espace.

En fait, le simple fait d'avoir eu la possibilité d'engager la conversation avec ce public est un bout de chemin qui est fait, et je pense que nous avons les moyens d'observer et d'agir à cet endroit, mais peut-être pas avec les outils dont nous disposons mais en acceptant la spontanéité de ces populations. On parle beaucoup des populations les plus jeunes, et je précise que je parle des jeunes et non pas "du jeune", un sujet qu'on nous sert sans arrêt, mais je pense que ces cultures dont nous parlons sont vraiment liées à des questions de génération qui sont importantes pour le renouvellement des formes, mais aussi des pratiques.

Nous n'avons pas d'autre choix que de nous en occuper et d'inventer de nouvelles formes de contact que celles que nous avons mises en œuvre. Il ne faut pas les abandonner mais simplement les renouveler.

Catherine Pont-Humbert.- Jean-Louis Fabiani, vous avez travaillé sur cette question que pose José-Manuel Gonçalves : celle des relations qu'il faut établir entre artistes et publics en reprenant ce qu'a introduit Nathalie Pernet, cette forme festive qui est l'une des manières d'aborder la question.

Jean-Louis Fabiani.- Je commencerai par dire deux mots sur ce qu'ont dit les participants à cette table et qui me semble très important.

La première est la question évoquée par Yoann Bourgeois : celle de la tangibilité et de la présence, qui reste la grande force du spectacle vivant, par définition, dans un monde que Pierre-Michel Menger nous a décrit comme étant celui de la dématérialisation croissante. Cette espèce de retour ou de présence de la matérialité de la relation est une chose qui reste essentielle et qui n'est certainement pas appelée à disparaître.

Pour revenir sur les enquêtes dont nous parlions pour commencer, ce que les analystes appellent la culture de la sortie n'a pas du tout décliné mais au contraire augmenté. C'est donc dans cet espace que se joue l'avenir du spectacle vivant, indépendamment de toutes les hybridations dont nous avons parlé.

La deuxième a été évoquée par M. Gonçalves, qui parlait de zones de transition, de *trading zones*, en quelque sorte, où les choses se passent et qui sont des interstices, des lieux qui ne sont ni dedans, ni dehors, des espaces où les choses se jouent de manière non déterminée à l'avance mais qui sont probablement les plus intéressants si on veut travailler sur cette relation.

Pour ma part, j'ai plutôt travaillé sur le théâtre et sur l'histoire très longue de ce qu'on pourrait appeler de manière négative la disciplinarisation des publics : le fait de faire asseoir des gens pendant deux heures, ou parfois beaucoup plus, de leur demander d'être silencieux et d'émettre leur jugement de manière abstraite et dématérialisée, pour le coup. C'est une forme historique qui est peut-être appelée à disparaître à l'avenir — on n'en sait rien —, mais elle résiste quand même de manière très durable et, loin de se rétracter, je pense qu'elle s'étend, comme Menger l'a dit aussi.

Cette relation avec le public est forcément diverse si on veut repenser le public. On a parlé effectivement des publics au pluriel, et il est vrai qu'il n'y a pas "le jeune" ou "les autres" : le public est forcément hétérogène. Mais je préfère singulariser la notion de public pour évoquer aussi la question du bien public ou de la communauté que le théâtre figure de manière métaphorique comme

un espace collectif dans lequel les distinctions ne disparaissent pas mais sont négociées, comme le disait Gonçalves.

C'est cet espace qui est à mon avis le plus intéressant pour permettre aux opérateurs et aux artistes de penser à reconsidérer les lieux où les choses sont les moins nettes. Avignon n'est peut-être pas le meilleur exemple parce que les publics y sont très disciplinés : les gens viennent au nom d'une sorte de contrat ou de pacte, comme disent les sociologues, qui s'est établi il y a soixante ans avec le public. Quand Vilar, qui aurait 100 ans cette année, parlait du public participant, c'est une participation qui est très différente de celle que vous évoquez en parlant des gars qui rentrent ici en disant : « On peut participer ».

Il y a toute une gamme de formes de relations qui ne sont pas toujours attendues. C'est pourquoi je pense que le travail des gens qui sont dans la production est un travail de négociation permanente qui est très compliqué mais qui, en même temps, n'est pas nouveau.

Depuis le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, quand ce qu'on appelle aujourd'hui l'art moderne s'est constitué, la question du rapport à l'étranger, à l'autre et aux formes les moins légitimes de la culture s'est posée de manière très aiguë et les artistes ont été chercher, depuis Manet et les impressionnistes, en dehors des cadres les plus légitimes, ce qui faisait la force de l'œuvre. Ils se sont alors nourris de l'altérité, de l'exotisme, de la différence. Ce n'est pas nouveau et ils continuent de le faire.

Dans ce travail, il y a évidemment aussi la question de ces publics, de ces lieux et de ces espaces. Comme nous l'avons bien vu dans les interventions qui se complètent, la question du lieu, de ses limites, de ses frontières, de sa dissolution, de ses retours, de cette ouverture et fermeture dont parlait Mme Pernette, me paraît tout à fait centrale. C'est là-dessus que les choses se jouent et cela pose une question purement politique : quel prix sommes-nous prêts à payer ou quels moyens sommes-nous prêts à donner à la reconstruction du bien commun ?

Si on veut recentraliser la question culturelle — les observateurs ont bien vu qu'elle n'était pas très centrale dans cette campagne électorale —, il faut la refonder sur la question du bien commun. Or il me semble que ces scènes-là, dans la complexité que vous venez de décrire, désignent de manière confuse, abstraite et peut-être crépusculaire quelque chose qui est le bien commun de la cité.

Catherine Pont-Humbert.- C'est le fondement du débat, bien sûr. J'avais envie de vous poser tous les deux, Yoann Bourgeois et Nathalie Pernette, la question que vient de soulever Jean-Louis Fabiani sur cette forme de relation très codée avec le public, cette forme historique du public silencieux et qui manifeste ses émotions ou ses sentiments de manière formalisée. Comment vivez-vous la question de la relation avec le public dans vos créations ? Comment l'intégrez-vous dans votre travail ?

Yoann Bourgeois.- J'aimerais témoigner d'où je pars pour faire un spectacle, c'est-à-dire pour rencontrer les publics. Je pars d'un sentiment diffus qui n'est pas nécessairement ancré dans un domaine comme la danse ou autre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je préfère me définir comme joueur plutôt que je ne sais pas quoi. Je ne souhaite donc pas nécessairement entrer dans un domaine ni forcément rester compris dans un espace. C'est ce sentiment que l'écriture va découvrir et préciser qui va peut-être m'amener à jouer devant vous ou au milieu de vous, encerclé, peut-être avec tous les moyens qui existent mais peut-être aussi avec des moyens à inventer.

Je jouais hier un spectacle qui s'appelait Cavale sur une petite montagne, parce que j'avais décidé que ce spectacle rencontrerait le public plutôt sur des sommets, face à l'horizon.

Nathalie Pernette.- Je pourrai parler pour ma part de plusieurs expériences. La question du public discipliné et relativement muet, même si on peut toujours percevoir des choses, est effectivement une question que m'a pas mal agitée. J'ai connu un autre public, plus vivant, notamment au cours de représentations "jeune public", où l'émergence de l'émotion, le mouvement, les éclats, la

connivence et la conversation avaient réellement lieu, mais c'est peut-être aussi parce qu'il s'agissait d'un public jeune qui n'était pas encore discipliné.

Ensuite, ma rencontre avec un public ailleurs, dans l'espace public, était en même temps liée à une nécessité artistique qui était de rapprocher l'œil du spectateur de mon travail physique et, en même temps, d'avoir la capacité de se retrouver ailleurs, entouré, en haut d'une montagne, au milieu d'une terrasse de café, c'est-à-dire dans des contextes où le public ne nous attend pas. L'idée était de faire irruption et de manière brève parfois, avec des pièces de quatre minutes, par exemple, des formats qui ne sont plus forcément autorisés dans la plupart des scènes. Il est compliqué de diffuser une pièce de quatre minutes ou une succession de pièces de quatre minutes.

Ce sont des envies profondément artistiques. Je reviens à la colonne vertébrale : la manière dont se constituent une idée et une ligne. Il y a des sujets qui ne demandent pas plus que quatre minutes intenses pour exister et pour être en relation avec le public.

Ensuite, mes envies d'aller dans ces "dehors" sont variées, puisque c'est autant le bord de l'eau qu'un supermarché. L'idée est de soulever la peau des choses. Je trouve que la danse a une place dans ces espaces où le mouvement existe déjà et cela crée une forme de décalage qui arrête, suspend le temps ou le modifie.

Catherine Pont-Humbert.- Romaric Daurier, cette question ne rejoint-elle pas ce que vous évoquiez dans votre première intervention tout à l'heure : celle des pratiques amateurs ?

Romaric Daurier.- Je pose la question de l'amateur au sens premier : comment avoir affaire à un public qui aime quelque chose. Sur le terrain, j'ai quand même l'impression qu'avec la perception ou l'état du spectateur, nous assistons aujourd'hui à un changement de plus en plus violent, en ce sens que, notamment dans les générations les plus jeunes, nous pouvons avoir des spectateurs qui sont dans nos salles, qui sont assis, qui sont silencieux, qui obéissent aux rituels et qui, pourtant, regardent leur portable toutes les cinq minutes. Cela montre que l'on peut avoir tous les attributs d'un spectateur sans avoir ce contact émotionnel avec une œuvre.

Cela pose une vraie question et c'est violent dans la mesure où il y a une absence de langage, un vide, un angle mort. On ne fabrique pas les publics tout seul, comme le raconte Stigler lorsqu'il dit que les pratiques culturelles sont une appréhension secondaire qui doit se construire sur une base primaire. On ne peut pas verser sans cesse du sable, par la médiation culturelle ou artistique, sur des choses qui ne tiennent pas. Cela rejoint la relation avec l'Education nationale : l'éducation artistique à l'école est absolument fondamentale.

Vous parliez de capitales dans lesquelles il y a une concentration culturelle. J'ai l'impression que, lorsqu'on est en situation de décentralisation, comme je le suis à Valenciennes ou comme nous le sommes dans nos maisons, on a affaire à un segment homogène de public, celui du public majoritaire, du public de la décentralisation, qui est relativement âgé aujourd'hui, qui a une approche militante, qui a un pouvoir d'achat important, qui est nombreux démographiquement et qui a de plus en plus de temps pour les loisirs culturels, d'autant plus qu'il commence à être à la retraite. Ma question est donc de savoir comment on va faire, avec le public de demain et nos équipements, avec les maisons que nous avons construites, pour que notre relation au territoire se travaille et se prépare autrement.

D'où cette question de la relation aux amateurs que nous nous sommes posée avec notre projet des ateliers nomades. Nous nous sommes dit que nous aurions des artistes présents sur un territoire pour que cette appréhension primaire, cette rencontre humaine puisse se construire à un autre niveau que le fait d'amener dans notre maison des populations défavorisées : il y a des poches de pauvreté à Valenciennes qui sont parmi les plus importantes de France et le fait d'amener pour la première fois une personne en situation sociale très difficile dans une salle de spectacle est un rapport extrêmement violent.

L'idée de partir de cette rencontre, de ce mode participatif, était donc de construire d'abord une aventure humaine qui fonde quelque chose de l'ordre de la légitimité du regard, qui permette de

dire : « J'ai le droit de... voir ; j'ai le droit de... pratiquer ». Dans un premier réflexe, ces personnes ne se posent pas la question de savoir si c'est de la création contemporaine, de l'art contemporain ou autre. Il se crée une chose de l'ordre d'une aventure collective qui se crée en premier sur des formes, un rapport et une pratique, et cela les emmène à un autre endroit. A partir de là, on peut construire quelque chose d'autre ou non et c'est vraiment de l'ordre de l'intangible.

La question est donc de savoir comment on fait pour travailler sur la sensibilité artistique, puisque c'est bien la question qui se pose. Au-delà des spectateurs et de tous les outils de la segmentation marketing que nous pouvons avoir aujourd'hui pour qualifier nos publics, la question est celle de la relation intime à l'œuvre d'art kantienne, comme le disait M. Menger au début de son intervention, de la modalité du rapport à l'œuvre d'art que l'on peut établir aujourd'hui.

Catherine Pont-Humbert.- Pour continuer sur cette question du public, quelqu'un veut-il rebondir sur cette idée qui vient d'être énoncée et qui est importante ? L'idée qu'au fond, la présence du public dans un lieu et à un moment donné est une bonne chose mais que cela ne suffit pas et que, pour tisser une relation humaine, pour qu'une émotion soit déclenchée et suscitée, il y a tout ce travail à faire qui passe par la proposition culturelle et bien au-delà. José-Manuel Gonçalves, j'imagine que c'est une question qui est sensible ici, dans ce lieu.

José-Manuel Gonçalves.- Evidemment, mais c'est valable dans tous les lieux. Encore une fois, je ne veux pas me positionner comme étant dans un désir de rencontre avec des publics que je ne connais pas tout en utilisant des outils que j'utilise pour des publics qui, eux, savent au fond là où je veux les emmener.

La question est presque éthique : sommes-nous en capacité de nous laisser porter par le désir des autres tel qu'ils le définissent ? On parlait à l'instant de cette question du droit à pratiquer une activité. Ce sont des éléments que l'on connaît très bien en sociologie. Quand nous faisons venir des publics ici et dans le travail que nous menons (et il faut rappeler effectivement le rôle indispensable de l'Education nationale dans toute cette relation à l'artiste), il y a l'idée qu'au final, on va amener le public dans un milieu de référence. Ce milieu de référence, qu'on le veuille ou non, est une visée pédagogique sûrement pertinente et nécessaire et c'est ce qui active le moteur de chacun d'entre nous, mais il n'est pas certain que cette dimension fonctionne toujours pour toutes les populations, notamment sur ces nouvelles pratiques.

Il n'est donc pas dit que, tout d'abord, la question qui se pose soit celle de s'activer à définir, sans vouloir ressembler ou mimer, la manière dont on montre que l'on peut être dans le milieu de référence et d'appartenance de la population qui nous intéresse.

Qu'est-ce que je peux puiser dans ce que j'observe dans ces communautés de pratiques ? Par rapport à la complexité de nos relations aux institutions, nos relations aux communautés dites "numériques" sont aussi complexes que celles aux communautés dites "des cultures urbaines", mais c'est une question d'observation et l'idée n'est pas d'essayer de les "appâter", si je puis dire, par le fait qu'il serait important pour elles d'appartenir au milieu où j'essaie de les emmener, mais de voir comment, avec mon équipe, je tire des enseignements sur la manière dont ils pratiquent l'espace et de leurs propres pratiques pour voir comment s'appuyer là-dessus.

Aller dans le milieu d'appartenance est, encore une fois, un mode de travail et d'observation. Il ne s'agit pas de dire que c'est l'un contre l'autre ou l'un à la place de l'autre, mais aujourd'hui, nous savons tous que les communautés dont on parle existent, qu'elles s'inscrivent dans les cultures urbaines et qu'elles sont largement intégrées en ayant trouvé leur mode d'intégration, mais qu'elles passent quand même par des stratégies très prédéfinies.

C'est pourquoi je me demande s'il n'y a pas d'autres stratégies et c'est pourquoi je mets toujours en jeu la question de l'espace public. Nous disposons de ce bien et nous le mettons à disposition sur un laps de temps précis. Je me demande donc simplement si cela ne peut pas être l'endroit, en laissant cette population l'investir (parce qu'au final, il n'est investi que comme lieu de

passage), où on peut observer, réaliser et être en présence pour essayer de construire de nouvelles stratégies.

Evidemment, en même temps que je pose la question, comme je suis plutôt dans l'action, je dois admettre que nous mettons nous-mêmes en place un certain nombre de stratégies qui sont parfois, comme nous le savons tous, des choses extrêmement simples.

Je prends un exemple. Comme vous l'avez remarqué, on vous a tous fait rentrer par le 5 rue Curial. Vous me direz que, pourtant, l'adresse est le 104 rue d'Aubervilliers, de l'autre côté, ce qui est un peu absurde. La question est exactement la même que celle qui nous est posée sur les pratiques. Est-ce que je continue, parce que c'est plus simple et parce que le nom du lieu a été fondé là-dessus, de communiquer sur le 104 rue d'Aubervilliers, ou est-ce que j'observe que la majorité de la population qui m'intéresse et qui vit à Paris est du côté du 5 rue Curial ? La population vient-elle du côté du mur ou du côté de la cité ? J'ai décidé qu'elle venait du côté de la cité et donc qu'on gardait le nom "Centquatre" mais que l'entrée principale était le 5 rue Curial.

Cela a-t-il un effet sur l'augmentation de la fréquentation, dont tout le monde sait aujourd'hui, même s'il n'était pas difficile de faire beaucoup mieux, qu'elle est très conséquente ?... (*Rires.*) Bien sûr. Pour vous donner un ordre d'idée, nous avons aujourd'hui près de 500 000 visiteurs, non pas de personnes qui circulent dans le lieu mais qui viennent pratiquer une activité. C'est en voyant la population circuler autour du lieu et y entrer qu'on s'est demandé pourquoi on ferait arriver les gens par un mur. Il est vrai que Banksy, qui est une figure très importante de l'art urbain, a dit : « Faites le mur ! », mais avant qu'ils fassent le mur, je voulais qu'ils ouvrent la porte.

Il y a beaucoup de choses comme cela. Nous sommes dans un lieu de 50 000 m² qui, au départ, était très sécurisé : les agents étaient très nombreux, d'autant plus qu'il n'y avait pas trop de public. Certes, nous sommes tous tenus dans nos établissements — vous le savez tous — d'avoir une surveillance du public et aujourd'hui, nous avons trois personnes pour 50 000 m², mais nous les avons situés à l'entrée des espaces et non pas sur le seuil. La question des seuils est extrêmement importante et symbolique pour le public. Ce n'est pas rien, une porte.

Autre exemple : les enseignes lumineuses de Pascale-Marthine Tayou, œuvre qu'il a réalisée et adaptée pour le Centquatre, qui vaut plus de 300 000 € et qu'il a accepté de mettre là. Cela s'est combiné avec le fait de reculer l'agent de sécurité qui n'est plus sur le seuil mais 6 mètres en retrait. Cela a permis d'engendrer des comportements un peu différents.

Encore une fois, quand je parle de cette question de recréer de l'espace public dans les espaces dont nous disposons pour le public, ce n'est pas un "truc", c'est une réalité : on peut le faire et la plupart d'entre nous le font.

Est-ce qu'on ouvre les espaces d'accueil du public (que l'on ait 50 m² ou 25 000 m² comme moi ici) deux heures avant la billetterie ou cinq heures avant ? Pour faire quoi ? Pour qui ? Est-on obligé de proposer quelque chose ou peut-on dire simplement : « Vous avez le droit de disposer de cet endroit sans pour autant dire que c'est à la condition d'entrer dans la salle » ?

Excusez-moi de revenir à mon obsession par des formules différentes (je pense que c'est une obsession qui peut être largement partagée par tous et dont je parle ici parce que cela fait vingt ans que je travaille sur cette question de la réversibilité des espaces) mais comment fait-on pour que ces espaces restent des espaces artistiques, mais pratiquées différemment ? Si ces populations viennent ici pour pratiquer le théâtre, le hip-hop, la danse, le tap dance ou le cirque dans ces espaces, ce n'est pas parce qu'elles sont dans n'importe quel endroit mais parce qu'elles savent qu'il y a des artistes ici et qu'on y produit des œuvres offertes à une population à laquelle ils veulent à un moment appartenir. Simplement, ils veulent choisir le moment et la manière d'y appartenir.

Comment fait-on ? Evidemment, on ne sait pas à l'avance comment il faut faire. Nos métiers sont hyper fragiles et on sait tous que c'est un sacré boulot pour arriver à faire venir le public et convaincre les gens qu'il faut payer pour venir voir des choses qu'ils ne connaissent pas, mais

lorsqu'on se dit en plus qu'on va se mettre en situation d'observation de populations dont on sait que, peut-être, elles ne viendront jamais dans les conditions de rapport aux artistes que l'on souhaite mais qu'on ne peut pas les évacuer de nos lieux, on augmente évidemment encore notre fragilité.

Cependant, je pense que c'est un état organique qui est nécessaire à une équipe pour qu'elle se mette à la disposition d'une observation dont on dit souvent en sociologie qu'elle est flottante. J'aime bien cette idée d'immersion dans un contexte que l'on a observé et que l'on provoque aussi.

Il faut savoir que, tous les soirs, dans cette maison — c'est une pratique qui avait lieu avant que j'arrive, même si on ne faisait pas grand-chose de cet acquis —, il y a un rapport qualitatif et quantitatif des gens qui travaillent ici. Tous les soirs, entre 20 heures et 20 h 30, je reçois un rapport qui me dit que tant de gens sont passés et qui me donne leurs activités et chacun, à sa manière, dans l'équipe (agents d'accueil, responsables, etc.) définit ce qu'il a vu. Ils disent : « J'observe que tel groupe de jeunes a un peu fait chier aujourd'hui » ou « Tiens, Amalric est allé répéter avec deux jeunes ; je ne savais pas du tout que c'était Amalric mais les deux jeunes, je les connaissais... » Je peux vous assurer que c'est une substance absolument étonnante.

Catherine Pont-Humbert.- Vous vouliez réagir, Nathalie Pernette.

Nathalie Pernette.- Je voulais revenir sur les contextes que nous vivons et qui ne sont pas forcément toujours les mêmes. Je reviens sur le fait que je suis en Franche-Comté, à Besançon, où le nombre de danseurs est inversement proportionnel au nombre d'arbres... (*rires.*) et où, depuis plus de dix ans, j'essaie de faire en sorte que ce soit perçu de manière plus naturelle (et je ne parle pas là seulement de la pratique de la danse mais de la notion de danse elle-même), en tentant d'inventer des réponses à cette question.

Je peux donc apporter mon témoignage sur ce que nous essayons d'inventer depuis quelques années après avoir fait le tour de tout ce qu'il est possible de proposer en termes de pratique et que nous connaissons tous plus ou moins : cette notion de croisement et de mélange entre des disciplines et des pratiquants différents pour arriver à des zones où on teste, où on s'amuse à emprunter le domaine de l'autre. Nous avons tenté différentes choses entre danse et photographie ou danse et cuisine, des choses qui rejoignent ce qui a été dit tout à l'heure et qui permettent une espèce d'étalement progressif de la sensibilité ou de la conscience de ce qu'est l'autre et de ce qu'il fabrique.

Catherine Pont-Humbert.- Yoann Bourgeois, voulez-vous réagir à cette question de la présence du public qui se joue entre l'émotion et la violence, parce que ce mot a été aussi prononcé tout à l'heure ?

Yoann Bourgeois.- J'aurais voulu revenir sur la notion de perception de la violence dont parlait Romaric en vous relatant l'expérience malheureuse mais significative, et non pas décourageante puisqu'elle m'a inspiré cette pensée, que j'ai vécue en jouant *Turba* au Théâtre de la Ville avec Maguy Marin, lorsque nous avons dû arrêter le spectacle parce qu'un spectateur montait sur scène pour manifester quelque chose (je ne me souviens plus quoi).

Cela m'a en tout cas inspiré que l'art du spectacle, à mon avis, n'est possible que dans l'affirmation d'une paix souveraine entre les hommes, qu'à partir du moment où, entre eux, se maintient ce pacte implicite, cet espace vide maintenu vacant pour que quelque chose puisse continuer d'advenir, que quelque chose se passe entre nous. J'ai vraiment l'impression que c'est ce que nous cherchons tous et qu'il est de notre responsabilité à nous tous, chacun où nous sommes, de maintenir ce pacte.

C'est peut-être une question de mise. Comme dans les jeux de hasard (la notion de mise comportant un certain risque), il y a nécessairement une destination incertaine, mais il est possible que le fait de postuler à ce pacte revient aussi à l'encourager.

Catherine Pont-Humbert.- Il y a une question que j'aimerais vous poser à tous les cinq. Nous avons l'impression, quand nous observons les pratiques culturelles d'aujourd'hui, qu'il y a, d'une part, une influence très forte de la culture numérique ou de ce qu'on pourrait désigner comme étant les

nouvelles esthétiques de manière générale et, d'autre part, un engouement très fort pour tout ce qui relève de l'échange, de la parole, du forum. Faut-il considérer que nous sommes là face à deux formes qui seraient chacune à un bout du spectre et que les formes de pratiques culturelles se déploieraient entre ces deux extrêmes ? Ces tendances ou ces demandes très fortes peuvent-elles se concilier ou se rejoindre ou sont-elles contradictoires ? Comment faites-vous avec tout cela ?

Je ne sais pas si la sociologie s'est penchée là-dessus, Jean-Louis Fabiani, sur ces deux tendances lourdes et importantes dans les pratiques d'aujourd'hui.

Jean-Louis Fabiani.- Je m'y pencherai brièvement au risque d'y plonger car il est difficile de répondre à cette question importante, mais il y a effectivement un paradoxe entre, d'un côté, la diffusion de plus en plus intense de formes qui relèvent notamment de l'industrie culturelle et qui ne nécessitent pas la participation verbale et, d'un autre côté, ce besoin de prendre la parole sous des formes diverses et de s'exprimer qui peuvent exister ici ou là.

Je vous donnerai un exemple qui m'a frappé l'an dernier et sur lequel nous avons beaucoup discuté à Avignon : la pièce de Xavier Le Roy, *Low Pieces*, à la fin de laquelle Xavier Le Roy crée un espace de discussion avec les spectateurs. Il mettait le noir complet pendant un moment et, ensuite, il fait discuter les spectateurs qui, pour une bonne part d'entre eux, refusaient en disant : « On ne peut pas sortir, ce n'est pas possible, on n'a pas envie de discuter ! »

Cela pose toujours un problème, bien sûr, et la moitié des spectateurs que j'ai interrogés après le spectacle ont estimé qu'ils étaient victimes d'une violence de la part de l'artiste qui les contraignait à sortir de leur situation de spectateur passif. J'ai trouvé cela très intéressant puisque cela produisait une sorte de malaise collectif que l'artiste a suscité lui-même, parce que les choses ne vont pas de soi. Il fait cela fréquemment dans ses spectacles, mais comme c'était très dense et très tendu et comme les danseurs avaient été nus sur la scène, il y avait cette espèce de tension qui m'a fait réfléchir à cette question : le public veut-il vraiment prendre la parole et sous quelles conditions ? »

On est placé ici devant un nœud de questions que je n'entreprendrai pas de résoudre mais qui rejoignent la notion de jeu de violence. Vous parliez tout à l'heure de cette violence symbolique énorme qui consiste à amener des publics très loin de ce type d'expérience et de créer des conditions totalement artificielles de rencontres et toutes les manières de cheminer vers ce but, mais vous n'intervenez en fait que sur un tout petit segment de ce très long parcours social qui nécessite un travail politique et éducatif qui dépasse les conjonctures que vous venez de décrire.

En même temps, cette notion de paix, d'espace pacifié où les gens peuvent échanger est en même temps une production extrêmement complexe qui doit négocier en permanence cette espèce de flottaison, d'intermittence qui fait que l'on peut toujours s'abstraire d'un moment avec les outils dont on dispose. Comment alors reconstituer ce pacte social qui nécessite une objectivation des violences symboliques dont les uns et les autres ont parlé ?

Catherine Pont-Humbert.- Qui veut prendre le relais sur cette question ?

Romarc Daurier.- Cela rejoint la question du rapport entre l'innovation, les technologies et le rapport au public, une question qui n'est pas nouvelle. L'apparition du numérique a posé d'autres questions, mais, au final, cela reste des tuyaux, du plastique et de l'information. Je crois que l'innovation ne se fait pas sans public. Quand on parle de nouvelles formes et de nouveaux rapports, j'ai l'impression qu'on a toujours cette vision de l'invention romantique qui tomberait du ciel, mais l'innovation, dans le secteur du spectacle, dans le secteur culturel et dans la création s'est toujours faite avec le public.

Au cinéma, avec les Frères Lumière, ce n'est pas la technologie cinématographique qui a fait la création du cinéma mais la première projection avec les quelques spectateurs qui y ont assisté. Ce qui crée l'innovation, c'est la mise en usage, le fait qu'une communauté, à un moment donné, assiste à un mode de relation particulier, qu'il soit spectaculaire ou créatif.

Dans les pratiques culturelles que l'on observe aujourd'hui, je retiens cette prise en compte, comme le disait José-Manuel, de la reterritorialisation, de la nécessité de refaire des communautés par rapport à des formes nouvelles qui sont mises en partage.

Le spectacle vivant est un secteur d'avenir, il faut le dire ! A ce moment de la campagne, nous sommes mis un peu dans une position conservatrice, mais ce n'est pas vrai. Aujourd'hui, le mode de relations et d'existence et la communauté que l'on crée sont des modèles pour l'innovation. Comment une communauté peut-elle se réunir autour d'un artiste ? C'est une question importante. C'est pourquoi la notion de permanence artistique, de rencontre et d'espaces d'échange est très importante dans nos maisons.

Pour qu'il y ait de l'innovation, il faut du temps libre d'échanges qui ne peut pas être quantifié mais qui, en ce moment, est expertisé sur des modèles très industriels, comme la fréquentation ou le rapport économique, ce qui n'est pas du tout le modèle qui convient pour penser l'exercice de nos maisons. Il faut pour cela recourir aux modèles de la recherche, de la rareté et du "temps de cerveau disponible" que l'on s'accorde avec des artistes présents sur un territoire.

La permanence artistique, le travail et l'intermittence sont le luxe nécessaire, comme le disait Bataille, et il faut absolument défendre cela comme un modèle indispensable de ce qui va se créer et passer par cette modalité de discours vis-à-vis des politiques pour bien leur faire comprendre que ce rapport à la création n'est pas quelque chose de patrimonial.

Au Phénix, on a ouvert une crèche permanente dernièrement et je me suis aperçu que cela avait été créé à la naissance de la Maison de la culture de Grenoble. Il faut réfléchir à cet usage. Nous avons un grand héritage de ce mouvement de la décentralisation en France, un héritage formidable sur lequel on peut réfléchir.

Catherine Pont-Humbert.- Qui poursuit sur la question de la relation entre nouvelles technologies, nouvelles esthétiques, simple parole, forums et besoin d'échanges dans les pratiques culturelles ?

Nathalie Pernette.- Je ne suis pas une grande pratiquante des nouvelles technologies ; j'ai même un peu de mal avec un ordinateur. Cependant, j'ai l'impression que plusieurs strates peuvent parfois rester éloignées les unes des autres entre les formes spectaculaires, les formes festives et les formes impalpables qui ont à voir avec le Net et tout cet univers.

Je pourrai citer le collectif Montagne Froide, en Franche-Comté, dont les formes sont essentiellement diffusées sur le Net et dans des réseaux qui sont très internationaux tout en étant cachés et installés au fin fond d'une forêt.

Il y a aussi d'autres formes dans lesquelles cette porosité entre le spectaculaire, le festif et l'impalpable du Net est extrêmement présente. Je pense à des artistes comme Caroline Amoros, pour rester encore sur ma région, qui travaille sur des questionnements qui prennent des formes diverses, celles-ci pouvant parfois être livrées de front, comme des performances, en suivant via son portable je ne sais quel itinéraire dans une ville.

Je sens qu'il existe des choses comme cela qui se passent autour de moi sans forcément les pratiquer moi-même mais qui m'interrogent aussi.

Catherine Pont-Humbert.- Je pense qu'il est temps maintenant de passer la parole à la salle en prolongement de ce qui a été dit.

Débat avec la salle

Jacques Livchine.- J'ai dirigé pendant neuf ans une scène nationale, celle de Montbéliard, préfecture. Au bout de neuf ans, j'ai arrêté, alors que j'avais un public, et j'ai déménagé à 5 kilomètres, à Audincourt, banlieue de Montbéliard. A la scène nationale, il y avait du public, comme toutes les scènes nationales. Or jamais aucune personne cliente de la scène nationale n'a fait les 5 km pour aller

à Audincourt ! Je n'ai jamais retrouvé les professeurs, les chirurgiens, les médecins, les pharmaciens de ma scène nationale ! Ce sont des gens qui ne sortent que dans le lieu légitime, légitimé par la mairie et par l'Etat ! Ils ne sortent pas voir la petite compagnie du Théâtre de l'Unité dans une vieille friche à Audincourt. Cela fait réfléchir sur les pratiques culturelles, monsieur Fabiani. Je ne crois pas que les gens soient intéressés par les spectacles qu'ils voient.

Qu'est-ce que j'ai fait à Audincourt ? Il a fallu que je retrouve des gens pour venir me voir. J'ai donc dû concocter une potion extrêmement savante, que je vais appeler le point G (au sens de toucher les gens à leur point sensible), pour y arriver. Cela a pris du temps et il a fallu chercher. Actuellement, j'ai tout un public totalement affamé de théâtre, mais je ne fais pas la même chose que dans la scène nationale.

J'ai regardé les dernières données : j'ai quatre personnes qui fréquentent la scène nationale de Belfort et de Montbéliard dans mon public. Jamais aucun professeur ne viendra avec ses élèves parce que je suis délégitimé, en quelque sorte, que je ne suis plus dans la vraie ligne.

Je voulais vous raconter cela. Cela me fait réfléchir sur les pratiques culturelles. C'est tout, c'est un témoignage imbécile... (*Rires, réactions diverses.*)

Françoise Chedmail.- Je suis présidente du Lieu Unique, scène nationale de Nantes. Je souhaite réagir à la personne qui a précédé. Comme j'ai œuvré quelques années à l'Université de Nantes, j'ai constaté au théâtre universitaire de Nantes, dont je suis le membre fondateur, que les enseignants étaient encore beaucoup moins présents dans les structures culturelles que les étudiants, mais nous avons ici un sociologue qui doit avoir les chiffres et les pratiques.

En tant que président du Lieu Unique, je reviens sur ce que disait M. Gonçalves à propos du 104, parce qu'il y a certaines similitudes avec ce qu'il a évoqué, non pas en matière de taille de lieu (cela n'a rien à voir), puisque c'est une scène nationale qui est installée dans la friche industrielle de la biscuiterie LU, mais sur le fait d'attirer les populations dans le lieu sans forcément amener les publics dans les salles.

Nous sommes amenés à ouvrir le lieu tout en sachant que, pour un bassin de population d'environ 500 000 habitants, alors que le compteur du nombre de passages dans le lieu explose, nous avons en même temps environ 50 000 billets payants de personnes qui viennent véritablement dans les salles.

Dans ce lieu, le directeur Jean Blaise, jusqu'à récemment, avait répondu en créant un lieu de vie qui va du bar-restaurant au hammam, à la librairie et à la crèche, et qui est de plain-pied avec un lieu d'exposition gratuit où les publics peuvent aller et venir dans une espèce de liberté de circulation de corps entre ce lieu de vie où vont se dérouler peut-être des réunions d'association, des cafés polyglottes organisés par les gens de la ville, un épisode de tango argentin où des danseurs de hip-hop vont venir s'exercer, etc.

J'ai été sensible à cette expérience du public qui visite et par l'équipe très attentive à cette présence, même s'il faut parfois de la patience, de la tolérance, de l'écoute et de l'observation, et je me dis que cela se passe dans cette interphase et qu'avant de pousser la porte d'une salle pour assister à un spectacle plus ou moins savant ou difficile, on pousse la porte d'un lieu de vie. Ces sas sont donc peut-être une première solution, mais nous n'avons cependant pas répondu complètement à la question, en ce sens que ce passage n'est pas joué. La question reste entière.

Gérard Bono.- Je dirige la scène nationale d'Aubusson. Je ne vais pas parler du milieu rural (nous en parlerons à un autre moment) mais commencer par répondre à Jacques Livchine que, de toute façon, les chirurgiens, les dentistes et les grands commerçants ont tous quitté les théâtres. Ils sont ailleurs. D'une certaine façon, il faut s'interroger sur la place des élites dans les théâtres.

Cela rejoint mon deuxième propos : il en est de même pour les hommes politiques. Tous les gens qui ont du pouvoir de décision ne sont pas vus nécessairement dans les théâtres et les lieux de représentation.

Ensuite, je voudrais placer une interrogation qui s'adresse à tous les participants à ce colloque et qui a trait à la question du sens. De quoi parle-t-on avec les gens ? Bien évidemment, on peut parler de projets artistiques, d'esthétique et de nouvelles formes, mais il s'agit aussi de savoir de quoi on parle aux gens, du sens, du contenu, de ce qui intéresse les gens. Aujourd'hui, on dit souvent que le discours politique n'intéresse pas les gens parce que les hommes politiques ne leurs parlent pas. On peut aussi s'interroger sur le fait qu'un certain nombre de propos artistiques n'intéressent pas les gens, mais quel est le sens ? Quel est le contenu ?

Certains artistes ont ce désir d'aller au devant des gens. Nous connaissons tous des artistes qui sont inscrits dans la vie sociale ou dans des propos politiques et cela me paraît important. On pourrait parler ainsi du travail de Guy Allouche à Loos-en-Gohelle ; on peut parler de ce magnifique spectacle de Nasser Djemai, *Invisibles*, qui parle de l'immigration. Voilà des spectacles qui ont un projet, un propos assez fort qui peut concerner les gens. Il faut aussi se redonner cette responsabilité d'avoir des propos tranchés mais qui ont du sens.

Je pourrais aussi parler de l'expérience que j'ai eue avec Wajdi Mouawad, qui s'est intéressé à des ouvriers d'une usine qui a fermé, un travail plutôt secret dont personne n'a beaucoup entendu parler, mais travail essentiel dans la relation que l'on peut avoir avec des habitants et la population d'une ville. On ne parle pas là de spectateurs. Les spectateurs viendront, comme cela a été dit à un moment donné, dans un second temps.

Cela rejoint donc toute cette question et cette responsabilité que nous pouvons avoir, nous, organisateurs, mais aussi les artistes, d'avoir des propos sur la vie quotidienne, des propos politiques qui peuvent être polémiques, mais qui méritent de prendre ce risque. On n'est pas uniquement dans une phase de développement esthétique ou de développement technologique. La prise de parole, c'est aussi le sens et le contenu.

Antoine Conjard.- Puisque nous sommes à veille d'une grande élection et que les élus avec lesquels nous parlons ont dans la tête que nous avons échoué et qu'il y aurait un échec de la démocratisation culturelle, je n'oublie pas, moi, que l'idée de ce soi-disant échec est venue d'une forme d'analyse de la pratique culturelle des Français, de cette grande enquête.

Vous avez indiqué tout à l'heure que cette enquête avait quelques défauts, notamment qu'elle ne parlait pas des Corses, mais y a-t-il d'autres défauts que vous analysez vous-même et comment voyez-vous cette utilisation du pouvoir pour nous stigmatiser sur nos modes d'action, monsieur Fabiani ?

Jean-Louis Fabiani.- C'est une excellente question. Je crois d'abord qu'il faut distinguer l'enquête de ses usages politiques. Vous avez tout à fait raison de dire à cet égard que, bien que les résultats de cette enquête ne permettent pas de conclure à un échec de la démocratisation culturelle, ils ont été utilisés assez fréquemment, notamment dans les périodes les plus récentes, pour faire le constat de cet échec.

Il y a deux types de défauts relatifs à cette enquête.

Tout d'abord (j'ai écrit des articles là-dessus et je n'aurai même pas besoin de les résumer), les mailles sont trop grosses pour décrire la réalité des pratiques culturelles, puisque ce sont des fréquentations culturelles qui sont, comme je l'ai dit, consignées à base de déclarations. Il y a donc des limites à cet objet qui sont inhérentes au mode de constitution de l'information. Tout le travail que nous avons fait à partir d'Avignon et sur d'autres lieux depuis, dans des festivals moins légitimes, est parti de ce constat.

M. Gonçalves a dit à l'instant que les gens qui travaillent dans les structures culturelles sont aussi des ethnologues et des anthropologues qui font des observations plus ou moins flottantes et plus ou moins organisées et qu'ils sont aussi les connaisseurs de ces pratiques. C'est pourquoi l'idée que nous avions était d'enrichir notre savoir à partir de protocoles de recueil de données différents.

Ces enquêtes sont donc limitées et il est évident qu'on leur a fait jouer un rôle (en y faisant allusion plutôt qu'en les utilisant vraiment) de constat, qui me semble absurde, d'un échec de la démocratisation.

Tout d'abord, je ne vois pas la nécessité d'imputer aux opérateurs un prétendu échec qui incombe en fait à bien d'autres, à condition d'ailleurs d'accepter ce débat. En effet, la sociologie sert aussi à déconstruire ou à objectiver la manière dont les choses se sont cristallisées. Comme je l'ai dit, il y a eu un moment d'association entre la sociologie et la politique à l'époque de Malraux, qui s'est défait depuis, et il faut connaître toute cette histoire pour essayer de porter des jugements sérieux sur la question.

Cette question de la démocratisation culturelle est un objet politique utopique, comme vous le disiez vous-même. On ne peut pas faire de la magie sociale et dire : « On va mettre un médiateur et un autobus et quelque chose va se passer ». C'est évidemment idiot.

Quant à accuser d'échec les malheureux qui s'échinent à accueillir des publics différents, cela me paraît une absurdité. J'abonderai donc dans votre sens : il faudrait que les sociologues disent plus clairement (même si je l'ai fait à telle ou telle occasion, de même que certains de mes collègues) qu'ils ne sont pas des complices de cette utilisation que je trouve frauduleuse des statistiques culturelles.

Voilà ma réponse. Je pense que cette question de la démocratisation culturelle doit être reprise. Comme l'a dit Pierre-Michel Menger, plusieurs choses se croisent et c'est compliqué, mais en tout cas, on ne peut pas conclure de ces enquêtes l'échec des professionnels de la culture en France depuis quarante ans. Cela me paraît idiot. On ne fait pas de miracle dans la société et les choses ne changent que lentement. En tout cas, si on voulait qu'elles changent très fortement, il faudrait une volonté politique évidemment beaucoup plus forte que celle qui existe aujourd'hui. On ne peut pas faire payer le lampiste à ce niveau.

Il faut donc faire deux choses : à la fois expliquer la manière dont sont produites ces données et de quel résultat elles sont faites et, ensuite, s'interroger de manière extrêmement critique sur le rôle qu'on leur fait jouer dans les conversations et les débats politiques. Evidemment, la lettre de cadrage à la première ministre du quinquennat actuel était un exemple très clair de ce dévoiement et de cet usage frauduleux de résultats tout à fait partiels et limités.

Gérard Lefèvre.- Je dirige la scène nationale d'Angoulême. Vous venez de répondre, Monsieur Fabiani, et vous avez bien fait, mais si on prend les chiffres de votre enquête ou celle de Donnat, à laquelle j'ai participé, on s'aperçoit qu'entre 1973 et 2010, à pourcentage égal, la population a considérablement augmenté. En 1990, il y avait 56 millions d'habitants alors qu'en 2010, il y en a 62 millions. Or 10 ou 12 % de 62 millions, c'est déjà plus que le même pourcentage sur 56 millions. C'est une première chose importante à dire et Olivier Donnat le dit lui-même.

Je suis allé le voir en septembre, un peu énervé par ces questions que soulevait mon camarade, pour lui dire : « Olivier, il y en a marre d'entendre malmener cette enquête ou, du moins, d'entendre qu'elle est utilisée comme cela », ce à quoi, avec le calme qu'on lui connaît, il m'a répondu deux choses. Il m'a d'abord dit, comme je viens de le faire, que la population a augmenté et donc qu'à pourcentage égal, c'est beaucoup mieux.

Ensuite, il a expliqué que, quand on dit que ce sont toujours des diplômés, il faut savoir qu'il y a aujourd'hui trois fois plus de diplômés qu'il y a quarante ans, ce qui, là aussi, est déjà mieux qu'avant.

Par conséquent, sans même entrer dans des grands débats d'interprétation, vos chiffres démontrent, par ce référent démographique ou ce niveau d'étude, qu'il y a beaucoup plus de monde qui fréquente aujourd'hui le spectacle vivant et d'autres activités qu'il n'y en avait en 1973. Je pense que le débat est clos... (*Rires.*)

Catherine Pont-Humbert.- Peut-être pas tout à fait quand même...

Jean-Louis Fabiani.- Je précise que ce ne sont pas mes chiffres.

Gérard Lefèvre.- Mais je plaide pour vous.

José-Manuel Gonçalves.- La démonstration vaut ce qu'elle vaut mais c'est une démonstration. Sur la manière d'additionner les chiffres, je pense que c'est assez juste, mais il se trouve que l'enquête racontait aussi d'autres choses.

Je voulais revenir à cette idée que l'on se fait de ces enquêtes. Est-ce que, au fond, on disqualifie le droit de vote par le simple fait qu'aujourd'hui, on a 50 % des citoyens qui vont voter et qu'au final, le président de la République est élu avec à peine 20 % de la population ? Non. On ne disqualifie pas ce qui est le fondement et le pilier de notre République et de notre démocratie : le droit de vote. Pour autant, la représentativité, au final, est minoritaire, qu'on le veuille ou non, mais c'est le processus qui compte et c'est cela qui est validé.

Il faut donc effectivement que nous soyons attentifs à ces recherches et à ces enquêtes et en même temps, je crois que nous pouvons utiliser d'autres arguments. J'ai par exemple utilisé celui que je viens de vous présenter dans une assemblée assez importante, ce qui a évidemment un peu déstabilisé le personnel politique et ce qui ne m'a pas fait que des amis, mais au final, que peut-on dire d'autre ? Ce qui est important, dans une démocratie, c'est d'abord le processus et, ensuite, la valeur que l'on donne à cet acte.

C'est la question qui nous est posée, d'une certaine manière : quelle valeur donnent les politiques à la démocratisation culturelle ? Pour cela, il faudrait que, dans ce qui fait la valeur d'un pays, on donne une valeur à l'idée de civilisation d'un pays.

Stieglitz, dans ses trente recommandations, glisse deux ou trois mots là-dessus. Evidemment, il est difficile de lire son rapport qui fait 350 pages. Je l'ai lu en près de deux ans et j'ai surtout travaillé sur les recommandations en me reportant à chaque fois à ce qui était indiqué tout en me recentrant sur ce qui nous intéressait, bien sûr. Mais ce qu'il dit est extrêmement important et cela renvoie à l'objet de la discussion.

Effectivement, le processus est important dans la mesure où on considère que la question de la culture est un enjeu démocratique et qu'on lui donne une valeur constitutive de la République, mais il faut l'instituer et non pas simplement lui donner des chiffres et leur faire dire au fond ce qu'on veut selon le côté duquel on se trouve. Cet élément est extrêmement important.

Quand j'ai vu sortir le rapport Stieglitz, j'ai sauté tout de suite sur les recommandations parce que, comme tout document ministériel, il est assez bien fait, avec un résumé à la fin qui est très pratique. J'étais donc curieux de voir apparaître ce nouvel élément et je me suis réjoui à l'idée qu'ils allaient s'en saisir, mais finalement, il en a été fait ce que ce gouvernement fait de tous les rapports qui ne sont pas tous mauvais, loin de là. Le problème, c'est que, lorsqu'ils sont intéressants ou plus complexes que la raison, bonne ou mauvaise, pour laquelle ils ont été commandés, on ne les traite pas au final. Mais je vous assure que, là-dedans, il y avait des éléments extrêmement intéressants pour nous.

En fait, sans aller jusqu'à cas du Bhoutan, où la valeur du bonheur de la population est l'équivalent du PIB, tant qu'on ne donnera pas une valeur à ce que représente la démocratisation culturelle dans notre République, nous serons tous piégés par les statistiques. C'est l'une des batailles qu'il faut mener non pas, encore une fois, sur la question des résultats mais sur la question du processus. Voilà l'enjeu, finalement, et c'est la même chose — pardon de le répéter ici — que le vote, parce que si on se contente du résultat du vote, il faut changer de régime !

Denis Lafaurie.- Je suis directeur du Cratère, scène nationale d'Alès. Je fais un lien assez fort entre pratiques culturelles et volonté de les porter et je pense qu'il n'y aurait pas de pratiques culturelles, sociales et artistiques sans une volonté et sans des moyens pour le faire. C'est pourquoi je suis en décalage par rapport aux chiffres et aux informations que donnent les sociologues sur notre métier et sa pratique quotidienne.

A chaque fois qu'on m'a donné les moyens de réaliser des pratiques culturelles et artistiques dans des lycées, des villages et autres lieux, cela a marché partout de manière formidable. A partir du moment où on sait un peu s'y prendre via les professionnels, l'efficacité est redoutable.

Dans ma région, il y a dix ans, peu de théâtres fonctionnaient. Désormais, à Sète, Narbonne, Alès, etc., ils sont tous pleins et font un travail territorial absolument incroyable. Cela veut dire que les pratiques culturelles sont liées à des volontés politiques et à des moyens qui sont donnés. Sans moyens ni volonté politique, cela n'existerait plus et il n'y aurait plus de théâtre artistique en France.

La question du travail de l'éducation populaire et de l'éducation artistique est donc essentielle. C'est là que l'on doit porter le fer. Partout où je suis passé, dans les lycées ou les centres de formation d'apprentis, là où la culture n'existe pas en tant que telle, lorsqu'on arrive avec des artistes investis, cela fonctionne de manière remarquable, à 100 %, parce qu'il y a vraiment une soif et un intérêt. Je ne nie pas les nouveaux courants culturels, mais il faut avoir une permanence de travail et l'alimenter par des moyens. C'est ainsi que les choses peuvent fonctionner.

Jean-Louis Fabiani.- La plupart des sociologues que je connais sont des gens qui accompagnent et je ne suis pas le seul à être un citoyen engagé de ce côté. Je pense que vous avez de la sociologie une image un peu réductrice : celle d'une espèce de tribunal qui jugerait les professionnels de la culture. Certes, nous avons été, pour la plupart d'entre nous, dans cette humeur-là, mais il vaut mieux éviter de casser les thermomètres et essayer plutôt d'en améliorer la fiabilité, comme le souhaitait M. Gonçalves.

Michel Orier.- Je voudrais revenir sur ces histoires d'enquête. En fait, le problème vient probablement du fait que ces enquêtes — et Olivier Donnat reconnaît aujourd'hui qu'elles sont arrivées à un terme dans leur processus — sont des sortes de carottes en vase clos, c'est-à-dire qu'elles ne font pas le lien avec le reste des mouvements de la société.

Le nombre d'étudiants depuis le début jusqu'à la fin du XXème siècle a été multiplié par 70 et le nombre d'étudiants qui vont dans les très grandes écoles de la République a été multiplié par 2. On peut donc penser qu'il est 35 fois plus difficile aujourd'hui d'entrer dans une grande école qu'au début du siècle dernier, pour ne prendre que ce paramètre. On peut en prendre encore un autre : à Sciences-Po Paris, en 1968, il y avait 2,5 % de fils d'ouvriers et en 2005, il y en avait 5 %.

Dans la démocratie culturelle, avec le peu de moyens que nous avons, nous avons fait beaucoup, mais nous manquons d'éléments statistiques réels sur ce que sont nos publics. Quand Livchine parlait tout à l'heure de son public, c'est une formule rhétorique de mensonge absolu : nous savons tous très bien que les pharmaciens ne sont pas légions dans nos publics... (*Rires.*) Mais peu importe : le problème n'est pas là.

En fait, il faut regarder l'état de la démocratie. Mon sentiment, c'est qu'on manque d'enquêtes. Les enquêtes du DEP sont finalement des enquêtes déclaratives. Sur le même procédé, une enquête de l'Observatoire des politiques culturelles à Grenoble sur les publics a montré que 15 ou 20 % des gens qui faisaient partie du public du théâtre allaient au théâtre municipal, l'enquête ayant été faite l'année où le théâtre municipal était fermé ! Cela donne une idée de la valeur du déclaratif.

Comme nous en discutons souvent entre nous, il n'y a pas d'enquête à la fois qualitative ou quantitative sur la réalité de ce qu'est notre public. C'est cette phase qui serait importante pour avancer dans une meilleure connaissance et dans ce que nous pourrions développer par ailleurs.

Maxime Decocq.- Je suis circassien, cinéaste, et il m'arrive aussi de temps en temps d'organiser des festivals.

Comme il me semble important de recentrer le débat sur la campagne présidentielle, je souhaite demander à nos cinq intervenants quelles sont leurs propositions quant aux pratiques culturelles qu'ils auraient envie de soutenir vis-à-vis des candidats à l'élection présidentielle. S'ils n'en ont pas beaucoup, ils en ont bien un chacun. Cela nous permettra de savoir ce qu'ils ont envie de défendre. ... (*Rires.*)

José-Manuel Gonçalves.- Ma réponse : cinq propositions sinon rien !... (*Rires.*)

Nathalie Pernette.- Je me posais la question en même temps que j'entendais parler de chiffres : je voudrais savoir si ces enquêtes sur la décentralisation prennent en compte les équipes et les compagnies qui se sont installées en province et qui mènent un travail avec ou sans lieu, avec ou sans relations.

Pour ma part, en tout cas, j'aimerais beaucoup que le renforcement de cette décentralisation puisse s'exercer réellement avec les moyens qu'il faut, aussi bien au niveau des DRAC, des régions, des conseils généraux et des équipes diverses et variées que nous sommes et qui peuvent réellement, un, labourer, deux, semer, trois, récolter !

Romarc Daurier.- A Valenciennes, nous discutons aussi beaucoup avec les acteurs sociaux et politiques de la ville pour mener ces chantiers participatifs. Le sentiment général qui est partagé, c'est que ce rapport sur les pratiques culturelles est extrêmement long à construire et très rapide à détruire. Depuis cinq ans, le sentiment général qui est partagé est le constat d'une destruction extrêmement rapide, compliquée, soudaine et violente du rapport au public dans la société civile prise au sens large. Le secteur associatif et socio-éducatif, aujourd'hui, se retrouve dans une situation financière extrêmement complexe et dramatique où le fruit des efforts de construction qui ont été faits depuis l'après-guerre a été mis à bas de manière dramatique.

Catherine Pont-Humbert.- D'autres réponses ?

José-Manuel Gonçalves.- J'ajouterai une chose toute simple parce qu'elle est évidente : il nous faut des sous !... (*Rires.*) Personne n'ose le dire, mais tout le monde le pense et comme j'ai le micro, je le dis. Il nous faut donc des sous.

Dans la salle.- Il faut aussi des idées !

José-Manuel Gonçalves.- Beaucoup de choses ont déjà été dites et il faut effectivement des sous, mais il ne faut pas non plus nous faire d'illusions. Nous savons tous que nous sommes dans une situation de crise générale et qu'en même temps, cette situation ne peut pas être ni un alibi ou le seul argument qui nous est opposé par les politiques pour ne pas nous financer, ni un alibi pour nous qui nous éviterait d'imaginer de nouveaux pactes et de nouveaux protocoles de travail.

Encore une fois, je pense qu'aujourd'hui, nous sommes une profession très engagée et très à l'œuvre et que nous produisons énormément d'actions sur un territoire : on le voit dans tous nos théâtres et, comme Jacques l'a dit avec humour, il y a effectivement du public dans les salles.

La question qui se pose à nous aujourd'hui est en effet de nous donner les moyens et de savoir ce que nous sommes encore capables d'inventer comme autres protocoles intégrant tout ce que nous venons de dire à la fois sur cette question des pratiques générationnelles et du numérique, dont on sait qu'elles vont rester dans les sociétés, et sur la manière d'intégrer un peu plus la ville dans nos lieux, d'intégrer un peu plus que le spectateur du spectacle.

Je pense que ces deux questions sont fondamentales et que des choses sont déjà à l'œuvre sur ce sujet. Certes, elles peuvent prendre des modalités différentes, mais il ne faut pas avoir peur de considérer que l'on peut encore créer de l'espace et du temps public dans nos espaces publics. Evidemment, cela demande des moyens, ne serait-ce qu'en matière d'accueil et de visionnement, plus que de surveillance et d'accompagnement, mais nous pourrions nous engager sur un certain nombre de dispositions et de mesures si nous étions capables de mobiliser l'attention des politiques.

Si nous arrivions à faire en sorte que les candidats à la présidence de la République, surtout ceux qui nous intéressent (nous n'allons pas dire que nous nous intéressons à tous puisque certains sont déjà sur des valeurs très éloignées des nôtres), envisagent cette question de la valeur, cela nous permettrait d'établir une fonction induite de ce que nous produisons. On ne pourra jamais qualifier les choses de manière directe ou binaire dans ce que nous produisons, dans ce que nous fabriquons et

dans ce que cela provoque. Il y a des effets induits qui ont pu être mesurés par certains éléments, mais d'autres éléments restent à construire et je pense donc que c'est une bataille que nous devons mener.

Effectivement, il nous faut plus de moyens : nous sommes aujourd'hui étranglés, les structures coûtent et les coûts évoluent ; en même temps, nous devons être un peu plus imaginatifs.

Dans les présentations de ce matin, il a été dit qu'il fallait imaginer la manière de trouver des ressources au niveau local. Cela a été rapidement évoqué. Cela dépend évidemment de ce que recouvre le local, mais comme on est en train de construire des entités et de reconfigurer les territoires administratifs et économiques, il est évident que nous avons un rôle à jouer là-dedans, non seulement dans une spécialisation, mais aussi dans le fait que l'on intègre des éléments constitutifs du territoire dans lequel on se trouve.

Je pense que le territoire va évoluer par unités concentriques qui composent une multitude d'éléments et qui seront plus ou moins importantes. En gros, nous sommes une des unités, dans lesquelles nous serons non seulement le lieu du spectacle, mais aussi le lieu d'autres activités de service public et le territoire dans lequel nous allons nous retrouver et qui sera une autre entité intégrera d'autres éléments à une autre échelle.

L'idée serait alors de fonctionner non pas en silos mais de façon concentrique et c'est pourquoi nous sommes en train d'avancer dans ce monde. Il me semble donc que, là aussi, puisque nous pourrions assumer des responsabilités nouvelles, nous serions en droit de demander des moyens nouveaux.

Jacques Livchine. - José-Manuel, pourquoi as-tu envie d'être populaire ? Tu pourrais faire un lieu bien branché ici, où c'est super beau. Tu ne comprends pas ma question ? Pourquoi as-tu envie de mettre ton entrée rue Curial ? Tu dis que tu as envie de la mettre du côté de la cité, de toucher les gens du quartier, mais en fait, tout le monde a cette envie et, à chaque fois, je me dis : « Qu'est-ce qu'ils ont tous ? D'où vient cette maladie de vouloir être populaire ? »

Moi qui suis plus vieux ici et qui ai énormément d'expérience dans le théâtre, j'ai remarqué au cours des 10 000 représentations que j'ai données que les représentations étaient meilleures quand le public était mixte, c'est-à-dire avec mon docteur et Josette, la femme de ménage d'à côté ! J'ai remarqué que les représentations étaient meilleures quand la société entière était représentée dans le public.

Je le dis pour Denis Lafaurie, qui a sa belle scène nationale et qui éprouve le besoin de sortir en fin d'année et d'aller dans la rue : il fait un très beau festival de théâtre de rue et tout Alès est touché.

Sur l'art au lycée, je lui avais piqué l'idée (en fait, il me l'avait prêtée) et c'était formidable. Cela continue d'ailleurs : quand on rentre dans un lycée avec des artistes, c'est très intéressant. Le problème, c'est que le peuple peut se passer de théâtre, mais que le théâtre ne peut pas se passer du peuple ! Ça, c'est une conclusion !

Philippe Bachman. - Je souhaite revenir sur les enquêtes au sujet des pratiques culturelles. A mon avis, cela pose trois types de question.

Les premières sont des questions de définitions qui évoluent. Nous avons vu que nous sommes dans une période de transition et nous savons bien que les définitions sur les pratiques culturelles doivent évoluer.

Deux autres thématiques me paraissent fondamentales : le problème majeur de ces structures est leur instrumentalisation et cela pose, derrière, la question de l'évaluation, sachant que nous sommes confrontés de manière permanente à cette question de l'évaluation, aux critères utilisés et à la manière dont on va en conséquence interpréter ces études. Elles ont donc un intérêt considérable, dans la mesure où elles sont utilisées avec un certain nombre de critères d'évaluation qui sont essentiellement quantitatifs, comme Romaric l'a dit tout à l'heure.

Je pense donc que cette question d'évaluation, que nous n'avons quasiment pas évoquée, est centrale pour nous, parce que nous sommes aussi dans une période de transition des pratiques, que les populations avec lesquelles nous travaillons sont également confrontées à ce moment de transition de leurs pratiques et que les évaluations, elles, n'évoluent pas.

C'est à mon avis un élément fondamental sur l'utilisation de ces études et c'est pourquoi il est fondamental de disposer des bases de données statistiques auxquelles Michel Orier faisait allusion parce que, sans cela, nous ne pouvons pas avoir d'évaluation, de retour et d'analyse réelle de notre travail.

Catherine Pont-Humbert.- Ce sera la conclusion de la matinée. Je redonne le micro à Leyla Dakhly.

Leyla Dakhly.- Je voudrais simplement faire une toute petite incise dans le débat, parce que j'ai trouvé qu'il était intéressant de ne pas être simplement dans le discours des scènes nationales. Je suis venue ici à vélo et j'ai constaté que, dans toutes les cités, même dans les choses qui viennent d'être rénovées, il est indiqué : « Jeux interdits ». Je n'avais jamais vu autant de panneaux portant cette mention depuis longtemps.

Je me suis rendu compte qu'ici, on pouvait jouer, entre autres choses, ce qui est intéressant dans la circulation entre la politique urbaine et la politique culturelle.

Nous allons maintenant nous interrompre pour reprendre la suite de nos travaux à 14 heures.

La séance est suspendue à 12 h 35.