

Mémoires de formation

Dossier coordonné par Jean-Pierre Saez et Vincent Adelus

Tout au long d'un parcours de formation de deux années, et tout en continuant d'exercer leurs fonctions professionnelles, les participants de la promotion 2000-2001 de la formation des cadres culturels territoriaux / DESS "Direction de projets culturels" ont poursuivi un travail de réflexion et de recherche appliquée qui a abouti, notamment, à la production des mémoires présentés dans ce dossier par les universitaires et chercheurs qui les ont encadrés. On remarquera que chacun de ces travaux essaie systématiquement d'entrevoir comment une problématique artistique et culturelle résonne concrètement dans les pratiques sociales et les politiques publiques.

On constatera aussi que d'une promotion à l'autre les sujets traités reflètent l'évolution des questions qui traversent le champ culturel. Cette correspondance nous paraît être le signe d'une adaptation permanente et bien sûr nécessaire de la formation au temps culturel qu'elle traverse. Il serait juste et souhaitable que certains de ces travaux, par leur qualité et leur originalité, trouvent une seconde vie sous la forme de publications d'ouvrages ou d'articles. L'extension prochaine du site Internet de l'Observatoire devrait également permettre d'élargir leur audience.

Jean-Pierre Saez

Sommaire

- La promotion 2000-2001 de la formation p. 34
- Patrimoine et développement culturel en Sud-Est p. 35
- La lecture publique en milieu rural : les exemples d'Ille-et-Vilaine et de Mayenne p. 35
- Enjeux culturels dans l'agglomération lilloise p. 36
- Les dynamiques de décentralisation culturelle p. 36
- Les opéras et leur public p. 37
- Les artothèques, entre diffusion et médiation p. 38
- Les pratiques artistiques amateur p. 39
- La culture scientifique et technique (état des lieux) p. 40
- Les théâtres lyriques en région : l'exemple de l'Opéra national de Bordeaux p. 41
- L'action culturelle des écoles de musique p. 42
- La vie d'artiste en squat p. 43
- Parcs et jardins : lieux de médiation culturelle p. 44
- Le pari des résidences d'artistes p. 44
- Développer la photographie ? p. 45
- Les résidences chorégraphiques : un modèle d'action artistique ? p. 46
- Les arts de la rue : des constructions imaginaires pour des espaces utilitaires p. 47
- De l'écriture à la lecture, aller-retour p. 48
- La culture et l'art dans la cyberculture p. 49

La promotion 2000-2001

Françoise Autric, chef du service culturel, Conseil général de la Drôme

Catherine Auzoux, directrice de la Bibliothèque départementale de prêt, Conseil général de l'Eure

Laurence Blouin, attachée linguistique, Institut culturel français de Brême, Allemagne

Bernard Bones, directeur artistique, Association Arc-en-Ciel, Liévin

Didier Cervello, ancien administrateur de La Passerelle, Céret, nouvelle affectation en instance

Alice Champagnac, chargée de mission, ADIAM 67

Caroline Coll-Seror, chargée de mission arts-plastiques, responsable de l'Abbaye de Maubuisson, Conseil général du Val-d'Oise

Bernard Hennequin, adjoint de direction, Maison de la Danse, Istres

Gérard Lafargue, directeur des affaires culturelles, Ville de Saint-Ouen

Laurence Lamberger, chargée de mission Musique et Danse, ASSECARM, Lorraine

Isabelle Lazzarini, conseillère musique et danse, DRAC Champagne-Ardenne

Claude Lechat, directeur de l'action culturelle, Ville de Rouen

Fabienne Moreau, chargée de mission Développement, tourisme culturel, patrimoine, Conseil général de Charente Maritime

Gaëtan Pellan, directeur de la vie culturelle et associative, Ville de Magny-les-Hameaux

Roland Pousse, directeur du service culturel, Fédération Léo Lagrange, Colomiers

Philippe Reitz, directeur des affaires culturelles, Ville de Montpellier

Sylvie Robert, ancienne directrice de la communication du TNB de Rennes, adjointe aux affaires culturelles, Ville de Rennes

Élizabeth Saby, directrice du service animation, Ville de Saint-Etienne

Sylviane Sopta-Toribio, chargée de mission culture, Conseil général de Guadeloupe

Annie Stern-Lemoine, directrice de la Médiathèque, Albertville

Josée Teisseire, ancienne directrice du service Culture Animation Patrimoine, Ville de Saint-Raphaël ; nouvelle affectation en instance

Patrimoine et développement culturel en Sud-Est

Françoise Autric, Culture, patrimoines et recomposition territoriale. Les exemples du Vercors et des Baronnies drômoises, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 128 p. Directeur de recherche : Alain Faure, chargé de recherche CNRS, CERAT-IEP Grenoble. Tuteur : Pierre-Antoine Landel, maître de conférences IGA, Laboratoire TEO, Université Joseph Fourier, Grenoble.

À partir de l'étude comparative des politiques patrimoniales dans deux parcs naturels (l'un constitué de longue date et l'autre en cours de réalisation), Françoise Autric propose une réflexion approfondie et documentée sur les caractéristiques contemporaines du volontarisme public en matière de développement culturel. La réflexion, qui s'appuie sur un important travail de recueil d'informations (18 entretiens et une analyse poussée des procédures engagées), est aussi alimentée par la lecture de nombreux travaux de sociologie centrés sur les liens entre l'identité territoriale et le lien social. Les résultats font ressortir deux idées paradoxales : le patrimoine apparaît certes comme un élément constitutif du territoire étudié lorsque les élus locaux parviennent à en pérenniser les valeurs dans des projets publics concertés, mais la multitude des formules de contractualisation qui institutionnalisent les initiatives locales entraîne un manque croissant de lisibilité des opérations engagées... L'auteur souligne ainsi, à l'aide de nombreux exemples détaillés, comment la qualité des projets professionnels de promotion du patrimoine bute en permanence sur des conflits et des blocages qui reflètent l'impressionnante mosaïque des formules de financement en présence. À cet égard, l'étude du fonctionnement des deux parcs permet de souligner que cet échelon de gestion paraît certes bien placé pour concilier le respect de la diversité et la dynamique des projets d'ensemble, mais qu'il éprouve dans les faits de sérieuses difficultés qui semblent moins techniques que politiques. Dans le système actuel, ce sont en effet les communautés de communes qui donnent aux élus locaux leurs principales ressources de légitimité et de gestion. Le mémoire souligne ainsi que l'échelon plus large du "pays" tarde à trouver ses marques parce que le *meccano* territorial des lois Voynet et Chevènement favorise pour l'instant les enjeux électifs intercommunaux au détriment des logiques supracommunales de planification territoriale.

Alain Faure
Chargé de recherche CNRS, CERAT-IEP Grenoble

La lecture publique en milieu rural : les exemples d'Ille-et-Vilaine et de Mayenne

Catherine Auzoux, Les nouvelles dessertes des bibliothèques départementales : une nouvelle approche du territoire pour la lecture publique en milieu rural, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 129 p. Directeur de recherche : Alain Lefèbvre, professeur en sciences sociales, Université de Toulouse Le Mirail. Tuteur : Jeanne-Marie Rendu, conseiller livre-lecture, DRAC Haute-Normandie.

Les Bibliothèques départementales de prêt (BDP) ont-elles de l'avenir ? En professionnelle avisée, mais aussi avec la volonté d'adopter une vraie posture de recherche, Catherine Auzoux se garde bien d'apporter une réponse trop tranchée à cette question. Et pourtant l'interrogation est présente en filigrane tout au long de son mémoire. L'auteur a choisi de mettre en relation l'offre de lecture publique des BDP avec l'apparition et le développement de nouvelles formes de mobilité spatio-culturelle. Elle nous montre que l'adaptation des BDP à ce nouveau contexte n'est pas tâche aisée.

Les conditions de leur naissance (les premières bibliothèques itinérantes ont été créées au lendemain de la première guerre mondiale avec l'aide américaine dans des zones dévastées par la guerre) ne sont pas réellement en cause, même si l'origine importée du concept n'a guère facilité son adoption par les acteurs territoriaux.

Plus important, sans doute, est le fait que ces bibliothèques ont été conçues dès l'origine pour faciliter la desserte des ruraux dans un contexte de sédentarité. Par ailleurs, elles ont fait l'objet très tôt d'un encadrement typiquement jacobin. L'organisation à l'échelon départemental des Bibliothèques centrales de prêt (BCP) créées en 1944 ne constitue en rien un effort de décentralisation culturelle puisque le système alors mis en place ignore superbement les collectivités territoriales. Au milieu des années 1970, la desserte des BCP fera l'objet de diverses améliorations, mais il faudra attendre l'année 1982 pour que la tutelle des BCP (qui deviendront BDP en 1992) soit enfin confiée aux Conseils généraux.

En s'appuyant sur l'exemple de deux départements de l'Ouest (Ille-et-Vilaine et Mayenne), Catherine Auzoux montre que les BDP sont en mesure d'adapter leur offre aux nouvelles configurations administratives des territoires ("pays", intercommunalité) et à leurs systèmes d'acteurs. La

Alain Lefèbvre
(suite page 36)

prise en compte des nouvelles pratiques territoriales des usagers s'avère en revanche beaucoup plus difficile. Question d'organisation administrative peut-être, mais surtout question de culture des acteurs et des institutions concernées. Après des décennies de politiques culturelles centrées sur des équipements et des manifestations localisés, il n'est guère étonnant de constater la difficulté des responsables à intégrer dans leur programme d'action l'évolution des rapports que les usagers entretiennent vis-à-vis de leurs territoires de vie comme de leurs territoires vécus. La question dépasse largement le cadre des BDP puisqu'on la trouve clairement posée, par exemple, dans les schémas de services collectifs élaborés par la DATAR.

Le grand mérite de l'auteur est d'avoir posé avec beaucoup de clarté et de pertinence la problématique de la mobilité territoriale en s'appuyant sur les meilleures sources de la littérature en sciences humaines, en particulier de la géographie sociale, et en faisant un va-et-vient permanent avec l'observation du terrain. Il en ressort quelques éléments fondamentaux d'une approche anthropo-géographique qui pourrait s'appliquer à de nombreux domaines de l'action culturelle. Pour en rester à celui de la lecture publique, il serait particulièrement intéressant de prolonger l'analyse effectuée dans ce mémoire par une réflexion plus globale sur l'espace public de la lecture dans ses relations avec l'intimité particulière que le lecteur établit avec l'objet livre.

Alain Lefèbvre

Professeur en sciences sociales, Université de Toulouse Le Mirail

Enjeux culturels dans l'agglomération lilloise

Bernard Bones, Territoires urbains et politiques culturelles, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 125 p. Directeur de recherche : Fabrice Thuriot, enseignant-chercheur, Université de Reims. Tuteur : Cécile Martin, responsable des études, Observatoire des politiques culturelles.

Le travail de Bernard Bones, ancien directeur d'un centre culturel dans le Pas-de-Calais, confirme les études précédentes : les enjeux et les disparités sont tels dans la communauté urbaine de Lille Métropole que la compétence culturelle n'est pas encore complètement assumée institutionnellement. Les manifestations culturelles qui seront organisées par l'association Lille Horizon 2004 (capitale européenne de la culture) sur l'agglomération permettront peut-être de prendre la mesure de ce qui peut relever de la communauté urbaine et de ce qui doit rester aux communes ou aux acteurs culturels, peu associés au débat jusqu'à présent.

Fabrice Thuriot
Enseignant-chercheur
Université de Reims

Les dynamiques de décentralisation culturelle

Didier Cervello, Dynamique de décentralisation culturelle : processus et/ou procédures ? Recueil de témoignages sur le territoire lozérien, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 143 p. + annexes. Directeur de recherche : Alain Faure, chargé de recherche CNRS, CERAT-IEP Grenoble. Tuteur : Francis Luttau, directeur adjoint, DRAC Languedoc-Roussillon.

Prenant pour point de départ la signature en Lozère du premier protocole de décentralisation sur le patrimoine en juillet 2001, le mémoire ouvre un questionnement plus général sur l'évolution des formes de l'action publique avec la progression de la contractualisation. Une partie introductive présente la situation des politiques culturelles dans le département de la Lozère. L'auteur consacre ensuite 100 pages à la présentation de 24 entretiens inédits, avec d'une part, des témoignages d'acteurs impliqués dans le développement culturel en Lozère, et d'autre part, l'opinion de hauts fonctionnaires et d'experts sur les notions de "compétence", de "protocole" et de "chef de file". L'étude permet de mieux comprendre comment les milieux culturels interprètent l'évolution des formes de partenariat dans les départements ruraux qui sont *a priori* pénalisés par leur faible démographie et leur éloignement des centres urbains. L'auteur, qui insiste en conclusion sur la fin des formules standardisées de financement de la culture, propose en définitive un beau voyage au cœur des formules de développement culturel qui sont basées sur l'expérimentation locale. De façon parfois un peu idéalisée, il appelle de ses vœux la participation d'un État à la fois *modeste et éclairé*, et insiste sur la fonction de médiation que doivent dorénavant jouer les élus départementaux. Même si la présentation n'est pas toujours très académique, la réflexion constitue un éclairage précieux pour les professionnels de la culture qui s'interrogent sur les méandres des procédures contractuelles et le sinueux processus des partenariats tous azimuts.

Alain Faure

Chargé de recherche CNRS, CERAT-IEP Grenoble

Les opéras et leur public

Alice Champagnac, *Les relations avec le public des théâtres lyriques face à l'enjeu de la démocratisation. Déterminants et mise en œuvre des politiques de relations avec le public des opéras de Rouen et du Rhin*, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 113 p. Directeur de recherche : Vincent Dubois, maître de conférences de sciences politiques, IEP de Strasbourg. Tuteur : Sylvie Saint-Cyr, responsable du service communication, Opéra de Nantes.

L'analyse proposée ici présente d'autant plus d'intérêt que les opéras, leur fonctionnement et leur public sont nettement moins étudiés que les autres grandes institutions culturelles. À cela s'ajoutent les enjeux de la question soulevée par Alice Champagnac : celle du public. De tous les spectacles vivants, l'opéra est le plus socialement sélectif. Et la tendance s'est d'autant moins inversée que le nombre de représentations et, partant, le nombre de spectateurs d'art lyrique a eu nettement tendance à décroître au cours de ces dernières décennies. Le problème est d'autant plus sensible que ces institutions absorbent d'importants fonds culturels publics, censés être au moins en partie mis au service de la démocratisation de la culture.

Pour mener à bien sa réflexion, Alice Champagnac ne s'est pas lancée dans une étude des publics de l'opéra. Elle a plutôt choisi d'orienter le regard vers le rapport que ces institutions entretiennent avec leur public. À chaque étape de l'analyse, deux focales sont successivement adoptées : l'une, générale, sur la situation de l'ensemble des théâtres lyriques de province ; l'autre, plus détaillée, sur les cas des opéras de Rouen et du Rhin. En guise d'ouverture, un tableau synthétique des programmations actuelles nous est fourni, d'où il ressort une très grande diversité malgré la prégnance d'un certain classicisme, au détriment de la création contemporaine – classicisme avec lequel tranchent les deux cas étudiés, classés par l'auteure parmi les "modernes". Il est montré au passage que ce n'est nullement là un élément explicatif de la sélectivité du public, et même, au contraire, puisqu'à de rares exceptions, ce sont les "valeurs sûres" comme Mozart ou Verdi qui attirent le public le plus nombreux et diversifié. Après ce prologue, il s'agit de s'interroger sur les visions du public qui ont cours dans les théâtres lyriques. La faiblesse des données concernant la structure de la fréquentation, qui pourrait traduire un faible souci du public, tranche, de ce point de vue, avec l'optimisme parfois un peu forcé que permet l'appréciation intuitive de la composition des salles.

Quelles sont, alors, "les politiques de relation avec le public" des théâtres lyriques ? Pour répondre à cette question, Alice Champagnac revient tout d'abord sur l'espace des relations dans lequel ces politiques prennent place : en particulier, les relations des opéras avec le ministère de la Culture,

avec les collectivités locales et avec d'autres partenaires, notamment l'Éducation nationale. Sont ainsi éclairées les différentes logiques et les limites des incitations au "souci du public" dont peuvent faire l'objet les théâtres lyriques. Ensuite, dans la partie la plus fouillée et la plus novatrice de son travail, Alice Champagnac décline les différents volets de ce qu'elle place sous le terme générique de politiques de relation avec le public. On ne peut ici que les citer : la politique tarifaire, pour laquelle d'importantes réflexions et innovations sont intervenues ; la politique de communication, dont on voit qu'elle est loin d'être uniquement orientée vers la "conquête du public" ; les actions tournées vers des publics spécifiques enfin, avec en particulier des efforts à destination des publics "jeunes", et pas seulement scolaires, dont on attend qu'elles préparent la relève et éloigne l'image d'un opéra destiné aux "vieux".

Fondé sur une information précise, ce travail met au final bien en relief la place particulière occupée par l'opéra dans le champ du spectacle vivant. Il apporte plus généralement d'utiles éléments de réflexion sur la place du public dans les politiques des institutions culturelles.

Vincent Dubois

Maître de conférences de sciences politiques

Recrutement de la prochaine promotion

Un cycle de formation est actuellement en cours. Il a commencé en janvier 2002 et s'achèvera en novembre 2003. Les candidats intéressés peuvent consulter le livret de présentation de la formation sur le site Internet de l'OPC : www.observatoire-culture.net.

Le recrutement de la prochaine promotion se déroulera au printemps-été 2003. La formation débutera effectivement en janvier 2004.

Les artothèques, entre diffusion et médiation

Caroline Coll-Seror, Artothèques : le goût des autres. Interrogations sur l'efficacité du prêt d'œuvres d'art contemporain, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 122 p. Directeur de recherche : Xavier Dupuis, chargé de recherche CNRS, Laboratoire d'économie sociale, Paris I. Tuteur : Catherine Texier, directrice de l'Artothèque du Limousin.

Peu de choses ont été produites jusqu'à présent sur ces institutions culturelles, le plus souvent discrètes, que sont les artothèques. Il en existe pourtant une cinquantaine, souvent implantées dans des établissements culturels, parfois rattachées à des médiathèques et, dans quelques cas, autonomes. C'est en 1982 que la Délégation aux arts plastiques initia leur création pour constituer des fonds d'œuvres d'art contemporain destinées à être prêtées au public, essentiellement des estampes, des photographies et tous multiples réalisés par les artistes. Mais rapidement l'État céda la place aux collectivités territoriales et à la société civile et guère plus de dix artothèques créées à son initiative ont survécu.

Entre musée et bibliothèque, véritable institution hybride, l'artothèque voit sa mission mal définie, et si l'activité de prêt reste toujours centrale, elle joue – ou peut jouer – un rôle de soutien à la création, de diffusion, d'animation et plus encore, de médiation. Elle est ainsi conduite à travailler en relation avec des mondes très différents : le milieu de l'art contemporain, le public "cultivé" et celui qui l'est "moins", le monde de l'enseignement, celui du travail social, le monde de l'entreprise et du tourisme, les associations locales, les collectivités territoriales et... le ministère de la Culture. Objet complexe donc que l'artothèque qui œuvre dans un champ particulièrement difficile pour le public et qui est confrontée à une multiplicité d'intérêts révélés ou latents, avoués ou inavoués. Ce n'est pas le moindre mérite de Caroline Coll-Seror que d'avoir osé aborder ce sujet ardu et en grande partie vierge.

La démarche adoptée, très construite, est en deux parties. La première interroge le rôle même des artothèques : instruments de diffusion ou structures de médiation ? Caroline Coll-Seror met parfaitement en lumière toute l'ambiguïté de l'institution et nous donne une vision claire de la diversité des situations que ce soit à travers les différents types d'implantation, les projets culturels ou l'hétérogénéité des collections. L'analyse institutionnelle est précise, critique mais constructive et elle débouche naturellement sur une typologie pertinente qui se structure autour de quatre objectifs : la sensibilisation des publics (l'accent est alors mis sur le prêt, la relation avec les publics et la dimension didactique), le soutien à la création (avec la définition d'une politique d'achat "scientifique" et l'ambition de constituer une véritable collection), le développement local (avec un fonctionnement itinérant et la création régionale érigée au rang de "carte de visite" culturelle et économique) et la fonction

sociale (quand l'œuvre d'art est considérée comme un levier pour restructurer l'identité, combattre l'exclusion, redéfinir les conditions du "vivre ensemble"). Cette analyse fouillée est judicieusement complétée par une approche monographique avec les artothèques de Grenoble, de Caen et du Limousin. Mais, plus encore que cette première partie, la deuxième qui s'attache aux modalités de médiation, entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public, fait tout le prix de ce mémoire. En effet, à partir d'un travail minutieux d'entretiens réalisés sur le terrain auprès des publics, emprunteurs et destinataires des œuvres, Caroline Coll-Seror nous présente un éventail d'une très grande richesse. Les témoignages se succèdent et forment une mosaïque subtilement composée où se retrouvent toutes les dimensions de l'œuvre d'art et de sa réception-perception dans des contextes aussi différents que l'école, le travail ou le domicile. La restitution des propos est faite avec recul, beaucoup de finesse et de pudeur et sait transcrire les émotions comme, par exemple, ces propos d'un père de famille de milieu modeste qui nous dit : *"je vais à l'artothèque avec mon fils de 8 ans parce que l'art ça peut sauver la vie. Et puis j'essaie d'éduquer son goût, lui montrer qu'il existe des choses plus fines que les choses colorées qu'on voit à la télé. C'est un jeu. Quand on emprunte des œuvres, on en prend une pour moi, une pour mon fils, éventuellement une troisième pour se mettre d'accord."* On appréciera aussi le fait que, jamais, ne transparait le moindre jugement de valeur, ce qui n'est pas toujours facile en matière d'art... Une démarche sensible, donc, empreinte de modestie, et qui se révèle au fil des pages propre à percer les non-dits car pour les emprunteurs, témoigner n'était pas neutre. Parler de leur expérience, évoquer sa singularité et tout ce qu'elle met en jeu en termes de relations à l'art, aux autres, à eux-mêmes et au monde, revenait inévitablement à la prolonger.

Comme le note parfaitement l'auteur en conclusion, toute cette analyse permet, d'une part, de prendre la mesure des tensions, voire des contradictions auxquelles sont confrontées les artothèques, tiraillées entre théorie et pratique, à la croisée de plusieurs mondes ayant chacun leurs langages, leurs critères et leurs objectifs et montre, d'autre part, les acquis incontestables mais aussi les défis d'un projet qui se situe dans l'espace intermédiaire, fragile et exigeant, de la médiation. Ajoutons, enfin, aux qualités de fond de ce mémoire, celle du style, brillant et alerte : on l'aura compris, le travail réalisé par Caroline Coll-Seror est incontestablement précieux et devrait constituer le socle d'une réflexion élargie sur l'avenir des artothèques, une réflexion aujourd'hui nécessaire.

Xavier Dupuis

Chargé de recherche CNRS, Laboratoire d'économie sociale, Paris I

Les pratiques artistiques amateur

Bernard Hennequin, *Les pratiques artistiques amateur : histoires et stratégies*, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 147 p. Directeur de recherche : Jean Caune, professeur d'université en sciences de la communication, Institut de la communication et des médias, Université Stendhal, Grenoble II. Tuteur : Jean-Yves Befort, directeur MJC Louis Aragon, Bron.

La question de l'éducation artistique est sans aucun doute le continent inconnu des politiques culturelles. Bien souvent, lorsqu'elle a été l'objet d'actions des pouvoirs publics, l'éducation artistique a été abordée à partir de la sensibilisation à l'art, de l'organisation de la rencontre avec l'œuvre, ou encore par la recherche d'une articulation entre la diffusion artistique et les lieux de la transmission du savoir.

La catégorie des pratiquants des langages artistiques, ceux qu'on qualifie de ce nom d'"amateur" qui renvoie au désir et au goût, a largement figuré dans le chapitre des "impensés" des politiques culturelles publiques. Sans aucun doute, l'image figée et jaunie de ces pratiques enfermées dans le cliché du théâtre de patronage ou de la chorale de fin d'année, chère à mademoiselle Le Lombec, popularisée par Fernand Raynaud, a contribué à reléguer ces activités dans le champ du loisir.

Le mérite de Bernard Hennequin est de s'emparer de cette catégorie des pratiques amateur et de la traiter pour ce qu'elle est : un pont tendu entre des besoins sociaux et des aspirations esthétiques. Comment faire autrement que de saisir le destin sacrifié des pratiques amateur dans les politiques culturelles à partir de ce que l'auteur appelle "l'introuvable démocratisation culturelle" ? Il était, en effet, nécessaire de marquer la coupure avec l'Éducation populaire que fonde la politique de Malraux. Celle-ci trouve son identité, comme l'a montré Philippe Urfalino, en se purifiant des impuretés véhiculées par les pratiques non légitimes vis-à-vis de l'œuvre considérée comme objet magique et sacré. Dès lors, la question de la médiation entre les hommes et les œuvres ne se pose plus : la rencontre avec l'art suffit à ouvrir l'accès aux biens culturels.

Une fois cette situation historique et institutionnelle dessinée, Bernard Hennequin peut dresser l'état des lieux actuels des pratiques amateur. On pourrait discuter la définition choisie par Bernard Hennequin pour circonscrire la pratique amateur : l'expérience artistique de l'amateur "donne lieu à la production d'une œuvre". Sans aucun doute, cette détermination est par trop réductrice en ce qu'elle ne retient pas les pratiques d'expression qu'elles s'adressent aux adultes ou qu'elles se réalisent dans un cadre extra-scolaire. De plus, la notion d'œuvre est par trop ambiguë pour ce qui relève de pratique théâtrale ou musicale. Quoi qu'il en soit, c'est à partir de cette définition que s'élabore une problématique des pratiques. Celle-ci se dégage à partir d'une

analyse de discours d'acteurs impliqués dans l'encadrement ou l'organisation des pratiques. Ainsi sont mis en évidence, les caractères d'engagement de la personne dans l'activité – on aurait pu également parler de construction de soi – et la dimension socioéconomique de ces activités.

Le travail de Bernard Hennequin ne se contente pas de relever la dimension du lien social qui permet à la personne de forger une relation aux autres. Dans sa seconde partie, il aborde les stratégies des acteurs publics, en particulier dans les rapports entre l'État, les fédérations d'éducation populaire et les collectivités territoriales. C'est sans aucun doute, avec le ministère dirigé par Catherine Trautman qu'a émergé un nouvel état d'esprit. Comme le relève l'auteur, il reste beaucoup à faire pour que ces nouvelles ambitions fondées sur la socialisation que réalisent les pratiques amateur s'inscrivent dans les priorités des Directions régionales d'action culturelle. Il n'en reste pas moins qu'un certain nombre de collectivités territoriales ont pris conscience de la nécessité d'articuler pratiques amateur et pratiques des publics. C'est à partir d'une enquête très précise sur trois études de cas, celui de l'Alsace avec la musique d'harmonie, celui du Syndicat de l'agglomération nouvelle de l'étang de Berre, avec la danse et de la Ville de Bron avec l'Espace musical *Free-Sons* que Bernard Hennequin montre comment cette articulation peut se nouer à partir d'un partenariat entre les collectivités publiques et les structures d'éducation populaire à condition que soit partagée une définition claire des objectifs.

Jean Caune

Professeur d'université en sciences de la communication
Institut de la communication et des médias,
Université Stendhal, Grenoble II

La culture scientifique et technique (état des lieux)

Gérard Lafargue, *Le partage du savoir, un enjeu de pouvoir. 1981-2001 Les politiques publiques de diffusion de la culture scientifique, technique et industrielle au sein des CCSTI*, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 162 p. Directeur de recherche : Jean-Paul Bozonnet, maître de conférences de sociologie, IEP Grenoble. Tuteur : Thierry Méot, président de l'association Sciences Technologie et Société, Paris.

Loin des champs encombrés du théâtre de la musique ou des arts plastiques, Gérard Lafargue explore les allées moins fréquentées de la culture scientifique et technique.

Ce beau travail, très complet, retrace d'abord l'indispensable fresque historique. L'aventure commence dans l'effervescence de Mai 68 : des physiciens, des chimistes, des biologistes, des mathématiciens contestent l'édifice poussiéreux de la science instituée, hors de la vie ; ils veulent la réintégrer dans la société civile, la faire exister comme démarche culturelle. C'est ainsi que la Maison de la Culture de Grenoble entrouvre ses portes à une association de scientifiques, laquelle accouche quelques années plus tard du premier CCSTI de France.

L'initiative serait sans doute restée marginale si la science n'avait connu un étonnant retour en grâce après l'alternance de 1981 ; face à la crise, nombre de politiques voient le salut dans l'innovation et la culture technique. Une impulsion majeure est alors donnée par l'apport de moyens considérables et la mobilisation des acteurs scientifiques et industriels. Équipement phare, la Cité des Sciences, en gestation depuis 1977, est mise en chantier et ouverte en 1986, cependant que la DATAR essaie de compenser l'énormité de l'investissement par l'essaimage de petits CCSTI en province. Mais l'euphorie de l'époque ne suffit pas à tout expliquer, ces décisions ont un nom : Hubert Curien, nommé ministre de la Recherche et de la Technologie en 1984 et qui le restera jusqu'en 1993, sauf l'interruption de la première cohabitation. Après cet âge d'or toutefois, la politique s'essouffle : en 1998, le ministère de la Recherche abandonne la culture scientifique à celui de la Culture, et les projets s'étiolent. Le malaise s'installe à la Cité des Sciences critiquée aujourd'hui par la Cour des Comptes pour sa gestion, la stagnation de la fréquentation et surtout l'absence de projet global : pour Gérard Lafargue le mal est plus profond puisqu'il tient au statut de plus en plus problématique de la science dans la société.

Ce rappel du contexte global était nécessaire pour comprendre la genèse et la situation actuelle des cinq CCSTI de province que l'auteur se propose d'analyser. Celui de Grenoble a grandi dans le terreau de quelques milliers de chercheurs et universitaires locaux ; il se trouve désormais à

l'étroit dans des locaux inadaptés, en attente de la future "Cité de l'Innovation et de la Découverte", qui devrait être intégrée dans le réseau de villes Rhône-Alpes, soutenu par la Région. À l'inverse le CCSTI de Rennes est créé d'abord sous l'impulsion d'un homme, Bernard Besret, qui a su convaincre les élus et accompagner l'essor de l'institution, laquelle devrait muer progressivement en plate-forme régionale à l'intérieur du "Nouvel équipement culturel" de la capitale bretonne. Quant au Forum des Sciences de Villeneuve-d'Asq, c'est d'emblée un équipement imposant d'une cinquantaine d'employés et de 2000 m² ouverts au public qui voit le jour en 1996, après une gestation longue et laborieuse ; sans doute le projet est-il trop ambitieux, pas suffisamment intégré aux politiques locales, et les financeurs trop pusillanimes, si bien que l'établissement se trouve rapidement dans une situation plus qu'inconfortable. Le cas de Poitiers est singulier : la ville soutient le CCSTI, se distinguant du département qui lui-même investit dans le *Futuroscope*, et qui plus est, tous deux sont privés des forces vives de l'université ; pourtant, ces deux structures sont plus complémentaires qu'antagonistes, car elles visent des objectifs, des publics, et des territoires différents. Enfin, la Fondation 93, créée et financée par le département de la Seine-Saint-Denis, ne possède pas de lieu propre, mais agit comme un centre de ressources au service des demandes diverses ; ses principales difficultés proviennent de l'absence de scientifiques sur le département, et... de la présence encombrante de la Cité des Sciences à quelques encablures.

Notre auteur raconte donc cinq histoires originales, dont l'intrigue est nouée par un jeu d'acteurs propres, dans le décor d'un territoire singulier. Certaines se nourrissent d'un milieu scientifique proche, d'autres sont créées de toutes pièces par le miracle d'une décision politique ; certaines sont l'aboutissement d'une militance associative, d'autres la consécration d'un leader charismatique, mais toutes présentent quelques constantes : d'abord la montée en puissance des collectivités dans le financement peu à peu abandonné par l'État, ensuite l'insertion souvent chaotique dans le territoire départemental ou régional, enfin la difficulté de compréhension entre scientifiques et "cultureux", deux milieux entre lesquels l'union reste un combat. Et Gérard Lafargue de conclure sur cette citation d'Edgar Morin : "La science est une affaire trop sérieuse pour être laissée uniquement entre les mains des scientifiques, [...] trop dangereuse pour être laissée aux mains des hommes d'État."

Jean-Paul Bozonnet
Maître de conférences de sociologie, IEP Grenoble

Les théâtres lyriques en région : l'exemple de l'Opéra national de Bordeaux

Laurence Lamberger, Les théâtres lyriques en région : de la cour au service public culturel. L'exemple de l'Opéra national de Bordeaux, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 103 p. + bibliographie et annexes. Directeur de recherche : Guy Saez, directeur de recherche CNRS, CERAT-IEP de Grenoble. Tuteur : Laurent Spielmann, directeur de l'Opéra de Nancy et de Lorraine.

Si le théâtre est régulièrement ausculté par les travaux des stagiaires du DESS, la situation des théâtres lyriques l'est beaucoup moins. Si on ajoute "en région", on est alors en terrain quasiment vierge. Laurence Lamberger s'est donc employée, dans ce mémoire, à relever la dimension de décentralisation lyrique et le délaissement de l'opéra. Elle le fait avec bonheur, une connaissance poussée de son sujet, et une double volonté : celle de défendre cet art en déconstruisant les images contradictoires qu'on s'en fait, celle d'affirmer qu'il n'est pas "à part" mais qu'il doit être l'objet d'une politique publique démocratique.

Il n'en a certes pas été toujours ainsi. Le mémoire s'ouvre sur une ample partie historique qui montre que l'essence du théâtre grec est la profonde liaison qu'il trame entre la tragédie et l'esprit de la démocratie athénienne. Renouvelé par la Renaissance, l'opéra se développe rapidement en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles, dans certaines cours princières bien sûr, mais aussi comme un élément d'une culture civique et d'une architecture civile dans la plupart des villes de la péninsule. En France, ce sont des Italiens qui l'acclimatent (Mazarin et Lully), mais c'est Louis XIV qui en fait, comme d'autres arts d'ailleurs, un emblème de son pouvoir et de sa souveraineté. Ce caractère, et la centralisation qui le sous-entend explique que le théâtre lyrique ait connu un développement "sous influence" pendant plusieurs siècles. Cependant, L. Lamberger montre qu'il y a eu à la fin des XVIII^e et XIX^e siècles des vagues de construction de maisons d'opéra dans les villes françaises. Mais celles-ci ne disposent pas de troupes permanentes, elles se contentent le plus souvent d'accueillir des tournées. En 1939, à la veille de la guerre, la création de la Réunion des théâtres lyriques nationaux est une première tentative pour ranimer un genre mal en point et rationaliser son organisation. Par la suite les Trente Glorieuses ne le furent pas pour l'opéra, les goûts du public se portant ailleurs et la politique de démocratisation culturelle a laissé l'opéra à sa marginalité sociale, fut-elle celle d'une élite sociale.

Le renouveau est donc récent. Il a à combattre bien des préjugés. Les diatribes d'un P. Boulez pour qui il fallait "brûler" les opéras (p. 38) n'ont pas aidé la cause. Pas plus,

selon L. Lamberger que l'influence du wagnérisme qui aboutit à diffuser une idéologie politique suspecte et une idéologie artistique (l'art pour l'art) dont même l'Opéra Bastille serait encore prisonnier. Ces fortes prises de position de l'auteure auraient mérité des développements plus précis et plus argumentés pour emporter totalement la conviction. En revanche, ce qu'elle nous dit du déséquilibre de la répartition territoriale des opéras et de leur hiérarchie explicite (opéras nationaux, opéras de taille moyenne, petits opéras) ne souffre pas de contestation. Ici L. Lamberger souligne un paradoxe de taille. Dans la plupart des villes, le théâtre d'opéra est considéré comme un service public, géré comme tel, le plus souvent en régie, et pourtant les efforts de démocratisation réalisés dans d'autres disciplines artistiques ne l'ont pas réellement modernisé. Cela s'explique par un faisceau de caractéristiques. C'est un établissement fort coûteux quand il dispose de la plénitude des moyens nécessaires pour produire de bons spectacles. Il est donc l'objet d'un soin un peu trop jaloux des élus et des fonctionnaires municipaux en ce qui concerne son fonctionnement. Du coup, il est souvent isolé des autres aspects de la vie artistique locale et sa mission de service public n'est plus interrogée (p. 47). Les pages consacrées à l'examen de leurs financements, à la gestion des budgets, à leurs procédures de fonctionnement, à leurs personnels établissent un diagnostic très juste des "insuffisances" de la politique lyrique.

À quelles conditions l'art lyrique peut-il enfin sortir de son "purgatoire" (p. 60) ? En réalité cette sortie, commencée après 1968, est lente car pour l'État la situation du théâtre lyrique en province est presque désespérée. Le ministère de la Culture engage, à travers la réunion des théâtres lyriques, une entreprise de renouvellement qui s'inscrit après 1982 dans le nouveau contexte de la décentralisation. La RTLIF qui est réformée en 1991 fédère une vingtaine de théâtres, encourage les rapprochements. Plusieurs études proposent de mieux utiliser le potentiel régional (Marseille-Avignon, Metz-Nancy, Nantes-Angers) pour mettre fin aux concurrences. Tentatives infructueuses car l'État, sans vision politique et sans financements nouveaux (p. 69), a finalement peu d'autorité sur le champ lyrique hors de Paris. Il faut donc se pencher sur le fonctionnement actuel des opéras pour cerner les dynamiques à l'œuvre.

Le choix de L. Lamberger s'est porté sur l'Opéra national de Bordeaux. Cet établissement qui est, depuis sa création, un symbole culturel, participe au renom de la ville et il reçoit le premier budget culturel (28,2 % du budget total). C'est dire que l'outil de production artistique est complet avec 363 salariés permanents : orchestre symphonique, chœur, ballet, ateliers. Le directeur nommé en 1996, T. Fouquet a fait monter en puissance cet outil en diversifiant la programmation artistique d'une part, et en recherchant d'autre part des partenariats institutionnels sur tout le territoire aquitain. Ce partenariat a été particulièrement soigné car il était une condition nécessaire mise par l'État pour obtenir le label

d'opéra national. Depuis janvier 2001, Bordeaux a rejoint Lyon et l'Opéra du Rhin dans la courte liste des établissements lyriques "nationaux" en région. L. Lamberger semble estimer que les conséquences financières de l'octroi de ce label sont marginales pour rééquilibrer le budget de l'opéra, (la part de l'État est quand même passée de 7% au début de la décennie à 12% en 2000), ce qui pose une nouvelle fois la question du rapport entre label et subvention.

Mais ce qui intéresse le plus L. Lamberger dans l'Opéra de Bordeaux, c'est la façon dont il s'est engagé pour exploiter les ressources de talents qu'il compte en son sein, pour s'ouvrir davantage sur la ville. Plusieurs programmes ont été mis en place avec de jeunes artistes bordelais, un projet d'éducation artistique autour de la musique de la danse et de l'opéra se développe avec les écoles et les collèges de la région. L'Office Artistique de la Région Aquitaine (OARA) va donner une nouvelle impulsion à cette politique de présence dans l'espace social en organisant une véritable médiation entre l'Opéra et ses nombreux partenaires forcément dispersés. Cette ouverture artistique et sociale démontre, à partir du cas singulier de Bordeaux, que l'opéra a pleinement sa place dans une politique de développement culturel au service d'enjeux d'aménagement du territoire et d'éducation artistique. Loin de l'affaiblir, cette présence au cœur de la vie sociale est ce qui renoue le dialogue entre la société et son art, et libère de nouvelles forces de création

Guy Saez

Directeur de recherche CNRS, CERAT-IEP de Grenoble

L'action culturelle des écoles de musique

Isabelle Lazzarini, Établissements d'enseignement artistique : "Du côté de l'action culturelle", Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 165 p. + volume d'annexes. Directeur de recherche : Xavier Dupuis, chargé de recherche CNRS, Laboratoire d'économie sociale, Paris I. Tuteur : Claire Paris-Messler, directrice adjointe, ENMDT de Mulhouse.

Vaste sujet que l'enseignement musical spécialisé. Mais aussi, sujet complexe, difficile et délicat tant l'école de musique est souvent perçue par les élus comme un enjeu électoral et une institution coûteuse pour les finances locales. Un sujet, dans de nombreux cas, tabou. Pour Isabelle Lazzarini, il s'agit cependant d'un sujet qui, à n'en pas douter, lui tient à cœur, comme en témoigne le copieux mémoire qu'elle lui consacre. Face à l'ampleur du champ, elle a décidé de se pencher sur l'action culturelle, renonçant notamment à l'examen de l'organisation pédagogique et des cursus, ou encore aux problèmes de gestion des ressources humaines et de mise en place de la filière territoriale concernant les personnels des écoles. De même, l'analyse institutionnelle et politique des relations entre l'école et les collectivités n'est abordée qu'en toile de fond. Il est cependant vrai que si la problématique de l'action culturelle dans l'enseignement musical constitue un sujet à part entière, il est difficile de l'isoler de son contexte pédagogique, politique et organisationnel et l'auteur, dans ce travail fouillé, très documenté et fort riche, n'échappe pas à la tentation de vouloir évoquer – à défaut de saisir – l'ensemble des paramètres qui s'imposent aux écoles, quitte à dériver au détour de quelques pages vers l'analyse critique du dispositif global d'enseignement artistique. Au-delà du caractère parfois touffu du propos, se dégage néanmoins une vue aiguisée du secteur et les questions posées sont les bonnes questions : quelles missions de service public pour ces établissements et, au confluent de la volonté plus ou moins explicite manifestée par les collectivités territoriales et la responsabilité de l'équipe de chaque école, quel projet d'établissement et quel projet pédagogique ?

L'analyse développée par Isabelle Lazzarini repose sur une connaissance intime du milieu musical, une documentation abondante mais aussi – et surtout – sur un impressionnant travail d'enquête sur le terrain auprès des écoles nationales de Montreuil, Dieppe et Mulhouse. Recueil de documents et entretiens approfondis lui fournissent matière pour nourrir et argumenter sa réflexion. En l'occurrence, le choix de ces trois exemples est judicieux car ils illustrent très bien des situations fort contrastées qu'elle sait mettre en perspective après avoir présenté le contexte de chacun avec des données de cadrage régionale et communal. On s'en rend vite compte, les différences de mission confiées localement varient selon les personnalités des directeurs et de la structuration interne de l'établissement qu'ils sont parvenus à développer en ayant remporté l'adhésion – avec de nom-

breuses nuances – de leurs personnels, des élus mais aussi des services administratifs qui sont leurs interlocuteurs directs dans les collectivités territoriales. Évidemment, les clivages sont d'ordre pédagogique et artistique et s'ordonnent autour de la place dévolue aux pratiques des amateurs, à celle des musiques actuelles, à l'articulation de ces lieux d'enseignement avec la vie artistique locale. La notion de partenariat est la pierre angulaire de tout projet d'établissement : partenariat avec l'Éducation nationale, partenariat avec le monde associatif et les acteurs de la politique de la ville... Pour Isabelle Lazzarini, l'école de musique doit certes être un lieu d'excellence, mais elle doit représenter aussi pour tous ceux qui veulent approcher la musique ou faire de la musique en amateur, un pôle de ressources. Toutefois, comme elle l'affirme avec force, l'école ne doit pas être une "béquille" en cherchant à se substituer aux autres agents défaillants : "Le conservatoire ne doit pas tout faire et son action ne doit pas être construite pour pallier les carences de politiques culturelles ou de projets d'autres partenaires responsables d'action culturelle ou d'éducation artistique. Il ne doit pas tout faire pour justifier son existence ou sa pertinence. Il ne doit pas tout faire afin de continuer l'accumulation et la juxtaposition de missions laissées à ceux qui ont "envie" ou "pas envie" de faire... L'établissement d'enseignement artistique devrait devenir le centre de pratiques et d'activité de toutes les musiques, en relation avec un vaste réseau inscrit dans son territoire... Il peut proposer un itinéraire musical, répondant aux besoins, aux capacités des élèves jeunes, adultes, ou au quatrième âge, sans y perdre son âme."

Avec détermination et un engagement personnel évident, Isabelle Lazzarini en appelle en conclusion à la responsabilité publique pour mettre en synergie les structures locales de formation, création et diffusion pour aider à faire éclore une nouvelle forme d'économie de projet. L'intercommunalité est souvent une condition nécessaire et les dispositions prises en faveur du regroupement de collectivités jusqu'à la communauté d'agglomération (lois Voynet et Chevènement) devraient se traduire par des prises de conscience et la mise en œuvre de projets innovants. Mais en attendant la concrétisation de ces réformes administratives majeures, l'auteur place de grands espoirs dans les protocoles de décentralisation initiés en 2001 et la politique de la ville... Cet imposant travail s'achève donc par une réflexion prospective et des pistes de réflexion qui seront à coup sûr au cœur des futurs débats sur l'avenir de l'enseignement musical spécialisé.

Xavier Dupuis

Chargé de recherche CNRS, Laboratoire d'économie sociale, Paris I

La vie d'artiste en squat

Claude Lechat, La vie d'artiste, mythes et réalités, une exploration des squats d'artistes, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 101 p. + annexes. Directeur de recherche : Jean-Olivier Majastre, sociologue. Tutrice : Fazette Bordage, présidente de Main d'œuvre, Saint-Ouen.

Il n'y a pas de coïncidence. Si le travail de Claude Lechat sur les squats d'artistes rencontre le rapport que Fabrice Lextrait a produit en mai 2001 sur "Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires", c'est que le sujet, en ce début de millénaire, se révèle d'une criante actualité. C'est à la marge souvent que se dessinent les nouvelles expressions de l'art et de la culture, et dans un pays comme la France, si bien doté en structures, équipements, textes, procédures et études de tout poil, il est nécessaire qu'à un moment donné, la culture instituée, pour se revivifier, interroge ses marges, et leur ménage un accueil. Le travail de Claude Lechat fait donc écho au rapport Lextrait, le cite et l'utilise à l'occasion, mais s'en distingue par son approche, ses méthodes, et son interrogation.

La première partie du mémoire développe une approche historique qui remonte au XIX^e siècle, aux premières lois sur le logement social, aux utopies de Cabet et de Fourier, et débouche sur un ensemble de luttes, d'occupations illégales de logements vacants, qui se sont développées après la seconde guerre mondiale en Italie et en Hollande particulièrement. Tout historique se justifie par un point de vue, et n'est jamais exhaustif. On serait fondé cependant de faire grief à l'auteur d'avoir passé sous silence les expériences emblématiques de Berlin et de Copenhague.

De ce survol historique on passe à une description des enjeux de la vie des squats artistiques, appréhendés par un mode d'enquête original, pleinement justifié par l'objet (le sujet) du mémoire, une expérience d'observation participante, d'immersion dans le milieu, qui a conduit Claude Lechat à partager pendant 8 jours (et 8 nuits) la vie du Brise-Glace, squat artistique de Grenoble, et de fréquenter assidument, partiellement mais sur une plus longue période, le collectif Label-Grange 21 à Paris. Ces observations, ces entretiens approfondis, dont un est reproduit en annexe, permettent à Claude Lechat de brosser un tableau de "la vie d'artiste" sans complaisance, écartelée entre création individuelle et exigences collectives, entre conditions matérielles d'existence et style de vie, entre marge et intégration, entre mythe et réalité enfin, sans que l'un de ses termes ne l'emporte définitivement sur l'autre. En bref, un parcours vivant, informé, bien écrit, exigeant, qui essaie de concilier données empiriques et interprétation théorique, trajectoires singulières et destin collectif.

Jean-Olivier Majastre
Sociologue

Parcs et jardins : lieux de médiation culturelle

Gaëtan Pellan, *Les parcs et jardins : de nouveaux lieux de médiation culturelle*, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 128 p. + annexes. Directeur de recherche : Jean-Olivier Majastre, sociologue. Tuteur : Rachid Koraichi, artiste plasticien.

L'heure est au jardin. Aux jardins. Quand Gaëtan Pellan étudie les parcs et jardins comme nouveaux lieux de médiation culturelle, il n'a que l'embarras du choix, tant fleurissent en France, ces dernières années, les manifestations qui investissent artistiquement les espaces de plein air, jouent avec le végétal, et drainent un public de plus en plus nombreux. On est passé d'une culture potagère à une culture ornementale, du jardinier amateur à l'amateur de jardin pour reprendre une expression de l'auteur, d'une pratique populaire utilitaire à une pratique artistique distractive. Dans son mémoire, Gaëtan Pellan enregistre cette évolution et tente d'en évaluer la portée, de comprendre quelles significations peuvent lui être rattachées.

Une première partie déroule une histoire du jardin, considéré d'un point de vue anthropologique, du jardin d'Eden aux jardins de Babylone, de Versailles à nos jours. On pourrait reprocher à cette fresque d'être trop ethnocentrique, d'ignorer par exemple l'art traditionnel d'Extrême-Orient.

Une seconde partie envisage les caractéristiques et les modalités d'exercice de trois manifestations contrastées dans leur forme, leur conception et leur fonctionnement : le Festival international des Jardins de Chaumont-sur-Loire, le Vent des Forêts dans la Meuse, et Art Grandeur Nature au parc de La Courneuve ; trois exemples dont l'analyse comparée permet de mettre en évidence que des investissements sociaux et individuels semblables peuvent être servis par des formes très différentes.

Le travail entrepris par Gaëtan Pellan est sérieux, renseigné, précis, agréablement illustré, ponctué d'extraits d'entretiens réalisés auprès d'une dizaine d'artistes et de trois responsables de projet, entretiens menés selon les occasions au café, au restaurant, par téléphone, ou au domicile des intéressés. Le guide d'entretien est édité en annexe, où deux entretiens sont reproduits intégralement. Une bibliographie d'une quarantaine d'ouvrages et d'articles complète utilement un travail solide qui pourra servir d'ouvrage de référence.

Jean-Olivier Majastre
Sociologue

Le pari des résidences d'artistes

Roland Pousse, *Les résidences d'artistes : enjeux territoriaux et culturels*, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 84 p. Directeur de recherche : Alain Lefèbre, professeur en sciences sociales, Université de Toulouse Le Mirail. Tuteur : Marie-Claire Riou, conseiller théâtre, DRAC Midi-Pyrénées.

Le thème de ce mémoire constitue un vrai "beau sujet". La question des résidences d'artistes est en effet, depuis quelques années, située au cœur des initiatives culturelles territoriales, alors même qu'elle n'avait jusqu'à présent fait l'objet d'aucun travail sérieux d'évaluation qualitative ou quantitative. Un beau sujet qui n'est pas sans provoquer quelques turbulences dans le monde des acteurs culturels territoriaux : d'une part, les élus (mais aussi les administrateurs culturels) ont certainement plus l'habitude de gérer des équipements ou des manifestations ponctuelles que cette "matière vivante et peu stable" que constituent les artistes en résidence ; d'autre part, les références territoriales de ces artistes sont loin de recouper spontanément les frontières de l'action politique et administrative des élus locaux.

Un beau sujet donc, mais qui n'est guère facile à appréhender. Pour ce faire, Roland Pousse nous propose une entrée en matière contextuelle assez complète. Il décrit, pour commencer, l'émergence de la question des résidences dans le développement des politiques culturelles territoriales depuis l'époque Malraux. La mise en avant de la figure emblématique du créateur par Jack Lang et son corollaire - la remise en question de l'action culturelle - sont rappelées, comme il se doit, l'auteur reprenant à son compte nombre de critiques proférées par Jean Caune dans son essai *La Culture en action*. Il en profite pour tenter de préciser, de manière parfois hasardeuse, la distinction entre médiation artistique et médiation culturelle.

L'objet de l'étude, situé à trois échelons territoriaux (région, département et commune) est ensuite précisé par Roland Pousse qui nous offre une utile et claire mise au point sur les dispositifs d'accompagnement réglementaire et financier des résidences. Plus que par la description - un peu trop sèche - des 7 sites étudiés, le lecteur sera séduit par les témoignages des acteurs impliqués. Il s'en dégage beaucoup de chaleur et de générosité sans le moindre angélisme. Ce "déplacement des mondes de l'art", selon l'heureuse formule de l'auteur, constitue sans doute une voie très prometteuse pour le renouvellement des politiques territoriales.

À condition, toutefois, que les enjeux de l'action soient bien identifiés. À cet égard, la grille d'analyse proposée par Roland Pousse pour étudier les trois dimensions du "pari" que constitue toute résidence d'artiste et fondée sur la trilogie publics/proximité/identité, semble tout à fait pertinente. Il

faudrait sans doute y ajouter une dimension supplémentaire autour des enjeux artistiques de la résidence et de la responsabilité sociale de l'artiste. Dans quelle mesure le créateur en résidence peut-il faire l'objet de sollicitations allant au-delà du "droit commun" des artistes en général ? Dans quelle mesure la demande sociale dont il est l'objet constitue une forme de mécénat public ? Sans qu'il pût apporter de réponses complètes à ces questions, il faut savoir gré à Roland Pousse d'avoir contribué à les poser à travers un regard bienveillant et informé sur des expériences récentes en Midi-Pyrénées.

Alain Lefèbvre

Professeur en sciences sociales, Université de Toulouse Le Mirail

Développer la photographie ?

Philippe Reitz, Développer la photographie ?, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 91 p. Directeur de recherche : Jean-Paul Bozonnet, maître de conférences de sociologie, IEP Grenoble. Tuteur : Pascal Beausse, critique d'art, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon.

Le projet de Philippe Reitz est double : analyser l'émergence de ce "nouveau" champ artistique qu'est la photographie et ses relations difficiles avec les arts plastiques.

En réalité, le champ est moins nouveau qu'il y paraît. Philippe Reitz se plaît à remonter à Platon qui qualifiait l'acte artistique de l'humble vocable de *technê*, comme la production du vrai dans le beau. À la Renaissance déjà, on use de techniques optiques élaborées : les peintres copient sans vergogne ce qu'ils voient dans l'orifice de la *camera obscura*. Arts et techniques reproductrices semblent alors faire bon ménage. On a peine à comprendre pourquoi les artistes du XIX^e ont tant fulminé contre le daguerréotype ! On le conçoit bien de la part des portraitistes, à qui il ôtait le pain de la bouche, mais que dire du méprisant Baudelaire qui somme la photographie de "rentrer dans son véritable devoir d'humble servante des arts", comme le chien à la niche. Sans doute la rancune était plus profonde, et tout l'académisme se liguaient pour interdire à l'*ars photographica* l'accès au rang des arts majeurs. La réaction corporatiste se doublait d'une révolte romantique contre le grand Satan de l'industrie et de la technologie. Ce regard sur l'histoire dévoile au passage les racines d'un argumentaire technophobe très actuel.

Le XX^e siècle cependant ne peut contenir l'irrésistible émancipation de la photographie. Sans faire jeu égal avec la peinture, toute une part de la pratique se détache peu à peu de la simple volonté reproductrice et de la prétention à la vérité. Pratiques codées de la classe moyenne étudiées par Bourdieu dans les années soixante, mais justement, les codes

ont été préalablement fixés par de grands artistes reconnus. Le système d'interaction entre amateurs et artistes professionnels crée les conditions suffisantes pour le développement d'un marché de l'art, lequel est mûr à la fin du siècle : Philippe Reitz cite des chiffres impressionnants, dont une œuvre vendue plus de 700 000 euros à Londres en 1999. Un nouveau champ artistique autonome est donc institué avec ses amateurs, ses grands noms, son marché.

L'institutionnalisation pourtant ne met pas fin aux relations tumultueuses avec les arts plastiques. D'un côté, les photographes devenus eux-mêmes plasticiens se multiplient, s'exposent et se vendent d'autant mieux que les photos, images figuratives, dérangent moins le public que l'art contemporain. De l'autre, la photo se prête bien comme matériau travaillé dans les œuvres plastiques : elle s'insinue donc au cœur même de la démarche des plasticiens. Plus encore qu'au siècle dernier, ceux-ci auraient eu de quoi être inquiets avec cette concurrence doublée d'une intrusion. Philippe Reitz montre qu'il n'en est rien, au contraire ; il semble que c'est l'art photographique, qui dans cette hybridation risque d'être phagocyté et de perdre une autonomie à peine reconnue. Il est vrai que le champ des arts plastiques a été tellement contesté et chambardé que la photographie paraît s'y fondre, comme une technique parmi d'autres dans le maelström de la création contemporaine.

Ce mémoire ne prend pas en considération toutes les difficultés de la profession d'artiste photographe, mais son objet est ailleurs, davantage dans la reconnaissance des œuvres. Il ouvre des pistes de réflexion stimulantes sur l'institutionnalisation imparfaite d'une activité artistique dite mineure.

Et l'État dans tout cela ? Philippe Reitz montre bien qu'il arrive avec une guerre de retard et peu de moyens. Quelques manifestations nationales émergent : Arles, Toulouse, ... On pourra reprocher à l'auteur de ne pas développer suffisamment la politique culturelle en matière de photographie. Il est vrai que celle-ci, comparée aux grosses enveloppes budgétaires des disciplines "majeures", reste lacunaire et marginale.

Jean-Paul Bozonnet

Maître de conférences de sociologie, IEP Grenoble

Les résidences chorégraphiques : un modèle d'action artistique ?

Sylvie Robert, Les résidences chorégraphiques, entre ancrage et passage sur un territoire : quelles modalités pour quelles attentes ? Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 82 p. + bibliographie et annexes. Directeur de recherche : Guy Saez, directeur de recherche CNRS, CERAT-IEP de Grenoble. Tuteur : Jean-Yves Langlais, directeur du Centre chorégraphique national de Grenoble.

Dans l'actualité de l'année 2001, on aura noté la colère d'artistes chorégraphes qui ont mis en cause la politique de la danse suivie depuis quelques années par le ministère de la Culture et dénoncé son absence de perspective. C'est à ce sujet brûlant que Sylvie Robert, qui avait bien saisi les prémices de cette crise, a choisi de consacrer son mémoire. En effet, une des revendications centrales des protagonistes de la danse contemporaine concerne la manière dont la politique chorégraphique pense le rapport de la danse aux "lieux". Selon S. Robert, ce rapport est envisagé à partir d'un dualisme très fort entre les institutions stables – c'est-à-dire localisables dans un équipement, le centre chorégraphique national – et les établissements précaires, les résidences d'artistes. Son travail consiste à montrer le caractère subordonné et instable de ces résidences en tant que modalité du fonctionnement du champ chorégraphique. Il est fondé sur une recherche auprès des artistes qui vivent leur vie professionnelle autour de la notion de résidence et des acteurs publics, collectivités territoriales, administration de la culture, qui tentent de les organiser.

Dans la première des trois parties qui composent ce mémoire bien équilibré et agréablement écrit, S. Robert montre qu'en raison de l'apparition tardive de la danse contemporaine dans les arts du spectacle, de son institutionnalisation encore plus tardive comme politique publique, la danse n'a pu bénéficier d'un modèle d'action publique qui lui soit spécifique. Les réponses qui ont été données au formidable mouvement d'innovation artistique des années 70 et 80 sont d'abord puisées dans les registres existants. Il y a là un premier paradoxe dont la danse n'est jamais sortie : les artistes chorégraphiques souhaitent être reconnus pour eux-mêmes et pour les apports nouveaux qu'ils proposent mais les réponses qui leur sont faites sont "calquées sur le modèle de la décentralisation dramatique" (p. 16). Les danseurs s'installent d'abord dans les maisons de la culture (le Ballet-théâtre contemporain à Amiens, Félix Blaska à Grenoble, Brigitte Lefèvre à La Rochelle) en fonction de la place que le théâtre consent à faire à ces aventuriers, ou bien, là où le théâtre et son public consentent à s'ouvrir à de nouveaux langages (le festival d'Avignon). Il y a donc une "théâtralité de la danse" renforcée par l'action de

la nouvelle délégation à la danse créée en 1987, rappelée explicitement en 1999 par C. Trautman quand elle évoque "les missions des CCN, appelés à jouer un rôle semblable au contrat-type de décentralisation dramatique" (citation p. 30). Dans ces conditions, les CCN ne sont pas pensables en dehors du modèle de la décentralisation dramatique d'avant 1982 pas plus qu'ils ne sont pensables en dehors des dispositifs de la décentralisation culturelle depuis 1982.

Cette politique reproduit l'empreinte institutionnelle propre au ministère de la Culture, mais ne répond ni aux nécessités des nombreuses compagnies qui voient le jour et qui ne peuvent être accueillies dans les 19 CCN que compte le pays en 2000, ni aux réalités de la professionnalisation des 176 compagnies soutenues par l'État, et encore moins au nombre inconnu, mais sans doute très élevé des prétendants. D'où l'idée de développer, par contrat entre les collectivités territoriales et l'État, des lieux d'accueil temporaires et de faire des danseurs "les missionnaires de l'art chorégraphique" (p. 33). C'est là que réside un deuxième paradoxe car les résidences proposées sont particulièrement adaptées à certaines représentations que les danseurs eux-mêmes véhiculent dans une sorte de romantisme de la précarité et de la fluidité. Art du corps en mouvement, la danse serait forcément liée à la mobilité, elle "passerait" sur les territoires pour mieux en relever les ressorts cachés, elle en ordonnance la mise en scène spectaculaire non pas parce qu'elle s'y établit mais parce qu'elle les traverse, en jouant sans cesse de la dialectique de l'ici et de l'ailleurs. Les analyses fines que fait S. Robert à ce sujet sont précieuses. Le lecteur se demande toutefois si l'auteure n'en est pas un peu prisonnière car il lui est difficile de déterminer s'il s'agit là d'une représentation idéalisée, d'une norme acceptée ou d'une spécificité revendiquée. Quoi qu'il en soit cela légitime la procédure de la résidence et S. Robert va s'attacher à explorer les dimensions de ce "vagabondage institutionnel" (p. 44).

La troisième partie est consacrée à dresser les typologies de résidence et à décrire leurs effets. Les contrats de résidence s'organisent selon une hiérarchie : la résidence de création dans une institution culturelle assure le gîte (sinon le couvert) pour six mois environ, le statut de créateur associé permet un établissement de deux à quatre ans, avec en point de mire la création ou la direction d'un CCN ; le contrat-mission envoie les hardis explorateurs dans des contrées chorégraphiquement vierges. En 1998, le dispositif est révisé par D. Wallon au moment de la création de la nouvelle Direction de la Musique de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS). La refonte des structures de soutien au spectacle vivant est mal vécue par une large partie des danseurs qui y voient la perte du lien étroit constitué avec la délégation à la danse. Par ailleurs, ils n'apprécient guère l'obligation de composer davantage avec les services déconcentrés du ministère. Au terme de cette réforme, il semble, dit S. Robert, que la reconnaissance des compagnies se mesure à leur degré de mobilité (p. 51). Les compagnies doivent "démarcher" auprès des collectivités pour les convaincre de mettre un lieu à leur disposition, attirer l'attention des DRAC sur leur projet. Une esquisse de coordination nationale est prévue avec le réseau "les plateaux

pour la danse” pour encourager les engagements des collectivités et créer un circuit de diffusion. Les CCN sont également mis à contribution en s’offrant eux-mêmes comme lieux de résidence avec la procédure de “l’accueil-studio”. Il s’agit d’une forme de cooptation d’un directeur de CCN qui choisit dans son environnement artistique une jeune compagnie qui bénéficiera de meilleures conditions de travail. C’est un pari risqué, porteur d’enjeux contradictoires : une situation de quasi-hiérarchie peut s’installer entre accueillant et accueilli, des conflits esthétiques peuvent surgir. Mais on peut aussi espérer qu’un véritable compagnonnage s’instaure avec, au bout du compte, une socialisation et une légitimation souples.

Les artistes-résidents expriment, dans les propos que rapporte S. Robert, toutes les ambivalences que l’on vient de noter. L’histoire des trajectoires d’artistes en résidence montre que derrière les pérégrinations et le nomadisme, dont le contenu symbolique fort est un soutien appréciable dans l’imaginaire des artistes, se cachent parfois des expériences pénibles, comme celle de F. Verret à Châteauevallon. Une résidence est certes une aventure humaine et artistique (p. 75) mais qui laisse de mauvais souvenirs quand les termes du contrat initial sont trop flous ou quand l’engagement des partenaires est trop évanescent. À ce titre on peut lire les analyses conclusives de S. Robert comme une contribution tout à fait utile pour améliorer les conditions du travail en résidence. Mais, au-delà de ces recommandations reste posée la question des traces de ce travail artistique sur un territoire et ses publics et celle, toujours en débat, de la nécessité des équipements pour la pérennité de l’action culturelle.

Guy Saez

Directeur de recherche CNRS, CERAT-IEP de Grenoble

Mémoire de formation

Les arts de la rue : des constructions imaginaires pour des espaces utilitaires

Élisabeth Saby, Quand les lieux publics sont investis par les arts de la rue : innovation artistique, construction collective et identité des villes, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, OPC, 2001, 114 p. + annexes. Directeur de recherche : Jean Caune, professeur d’université en sciences de la communication, Institut de la communication et des médias, Université Stendhal, Grenoble II. Tuteur : Philippe Chaudoir, chercheur, Institut d’urbanisme de Lyon.

La ville comme espace du vivre ensemble et de production symbolique a été soumise, dans le phénomène d’urbanisation des Trente Glorieuses, à un double mouvement : exode des populations ouvrières des centre-villes et prolifération à la périphérie des villes de quartiers construits dans la seule perspective de l’habitat collectif. La crise de la ville, terme générique pour qualifier la dégénérescence de l’espace de pratiques socioculturelles garantes du lien social, est devenue un thème que peu de politiques ont abordé dans sa complexité et sa globalité. Les politiques de réparation se sont accumulées sans que soient réellement traitées les questions au centre de cette crise.

Le travail d’Élisabeth Saby saisit le phénomène qui se développe depuis une vingtaine d’années et qui voit l’espace public de la rue investi par des actions artistiques qui se réalisent dans la création d’événement. Bien que construit à partir d’une série de descriptions et d’interviews d’acteurs, ce travail présente la “trame” des problématiques essentielles de cette production d’événements spectaculaires qui associent des acteurs, des publics et des politiques. Dans ce jeu à trois, Élisabeth Saby, indique comment se tisse un nouvel imaginaire urbain qui s’appuie sur l’innovation artistique et sur une autre approche de la politique culturelle.

La démarche pragmatique d’Élisabeth Saby s’organise dans sa présentation autour de trois thèmes : les actions artistiques nouvelles dans le territoire des villes, les motivations des acteurs et enfin, à partir d’une description fine de deux expériences majeures – la *Biennale de la danse* et l’opération *l’Art sur la place* – la stratégie conduite par la Ville de Lyon. Ces trois directions illustrées par des exemples précis mettent en évidence les conditions pour que s’opère une alchimie particulière. Celle-ci détourne des espaces soumis à des logiques utilitaires pour faire naître une autre appropriation qui se situe dans l’imaginaire. Cette alchimie relève bien de la production artistique dans la mesure où

Jean Caune
(suite page 48)

s'élabore un travail sur les formes qui résulte d'une expérience sensible.

L'espace public, cher à Habermas, dans lequel celui-ci voyait le lieu de la délibération livrée à la *Raison publique*, devient le lieu d'une expression collective qui produit un partage de formes urbaines fondé sur un autre rapport particulier entre la manifestation et le public. La participation devient alors une modalité du partage qui ne se satisfait pas du simple rapport sensible entre l'espace de la scène et l'espace de la salle : l'événement produit s'ancre dans la symbolique de la ville et celle-ci retrouve alors sa fonction de rencontre, de relation festive et spectaculaire, de cadre de la mémoire construit dans des pratiques. Comme le montre Élisabeth Saby, ce ne sont pas seulement les comportements du public qui sont modifiés, ce sont aussi les motivations et les modes de production des acteurs qui trouvent une autre raison d'être.

Ce travail, caractérisé par sa rigueur, ne vise pas à théoriser sur ces pratiques nouvelles ; pourtant, il ouvre les principaux thèmes qui justifient le qualificatif d'innovation artistique qui caractérise ces productions. Un espace-temps produit par le spectacle, une jouissance nouvelle du lieu public, une forme renouvelée du rapport entre les artisans de la manifestation dans lequel la séparation entre le monde des vivants (les acteurs) et le monde des morts (les spectateurs) dont parlait Walter Benjamin est comblée non plus en recouvrant la fosse d'orchestre mais en réalisant un espace par l'effet produit par des opérations et des mouvements. Cette distinction entre le lieu et l'espace, établie par Michel de Certeau, est le fait de la pratique culturelle ; elle est ici réalisée par l'implication du spectateur qui devient acteur et elle réalise une mise en signification nouvelle de l'espace social. Comme le montre un article magistral de Louis Marin, à propos du cortège, du défilé et de la procession, auquel, je voudrais renvoyer le lecteur, ces productions permettent de transformer des relations sociales en *communitas*¹. Ce n'est pas le moindre intérêt du travail d'Élisabeth Saby que d'indiquer comment à travers les expériences dont elle rend compte peuvent se construire de nouvelles identités.

Jean Caune

Professeur d'université en sciences de la communication
Institut de la communication et des médias
Université Stendhal, Grenoble II

¹ Cf. Louis Marin, "Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession", in *De la représentation*, p.-p. 46-61.

De l'écriture à la lecture, aller-retour

Annie Stern-Lemoine, Lire et écrire, des bastions à prendre, Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 102 p. + annexes. Directeur de recherche : Jean-Olivier Majastre, sociologue. Tuteur : Laurent Flieder, maître de conférences en littérature, Université Paris X-Nanterre.

Comme tous les médiateurs culturels, Annie Stern-Lemoine, qui est directrice de médiathèque, sait combien le défaut de maîtrise de la lecture constitue le principal obstacle à la participation à la culture et à la connaissance du monde. Non que l'écrit soit le seul moyen d'accéder à la connaissance, mais il en est un instrument indispensable. D'où la question : quelles armes, quelle stratégie utiliser pour conquérir les bastions de la lecture et de l'écriture, (le vocabulaire est volontairement guerrier), en cas d'échec de l'apprentissage et de la transmission par l'institution scolaire ?

Annie Stern-Lemoine introduit sa réflexion par un vaste panorama historique sur l'invention et la portée de l'écriture, mais, faute d'être orienté par une problématique précise, cet historique flotte un peu, et de vaste devient vague. L'hypothèse au cœur du travail est que l'écriture peut amener à la lecture, y inciter, la faciliter. Annie Stern-Lemoine se fonde sur l'expérience du Festival du premier roman qui se tient à Chambéry depuis plus de dix ans, et auquel sont associés des élèves de lycée qui engagent une correspondance avec un auteur dont ils ont lu le premier roman, et qu'ils sont amenés à rencontrer.

Malheureusement le corpus de correspondances échangées qui devait servir de base empirique à la thèse ici développée a été retenu au dernier moment par le professeur qui l'avait en sa possession. Des quelques matériaux malgré tout rassemblés, on peut mesurer l'écart entre les intentions des écrivains, de style et de composition, par exemple, et les attitudes des jeunes scolarisés qui apprécient les récits linéaires, les thèses sans ambiguïté, et qui font souvent grief à la fiction de s'éloigner de la réalité, telle qu'ils la perçoivent. Garçons et filles ont, dans le domaine de la lecture et de l'écriture, des pratiques différentes, sans que les raisons aient pu en être analysées. La principale leçon à retenir de ce parcours est la mise en évidence de l'importance des médiateurs extra ou para-institutionnels, qu'il faudrait plutôt appeler initiateurs, ou passeurs, qui inscrivent l'apprentissage de la lecture et de l'écriture dans un donné relationnel et existentiel signifiant.

La bibliographie figurant en annexe est abondante, à jour, et peut servir utilement de guide sur le sujet abordé.

Jean-Olivier Majastre
Sociologue

La culture et l'art dans la cyberculture

Josée Teisseire, Comment la cyberculture, en s'appropriant Internet, va bouleverser le monde de l'art. Université Pierre Mendès France, IEP Grenoble, OPC, 2001, 87 p. + annexes. Directeur de recherche : Jean-Olivier Majastre, sociologue. Tuteur : Christian Viillard, web artiste .

Le mémoire de Josée Teisseire vient à point. L'action culturelle repose le plus souvent sur des postulats classiques, où populations, territoires, équipements, procédures et institutions s'efforcent de s'articuler harmonieusement dans des projets finalisés engageant des acteurs clairement identifiés. Et si l'essentiel de l'innovation culturelle était en passe d'échapper à ce schéma d'action en investissant un nouveau monde, le monde de la toile, en subvertissant toutes nos catégories de pensée, et en ouvrant des perspectives bouleversantes dans la culture en train de se faire et de se vivre ?

À juste distance de l'enthousiasme technologique, ou de la méfiance "internetophobe", Josée Teisseire a choisi d'analyser l'histoire de la mise en place de la cyberculture, de ses modalités, de ses conséquences. Son travail est principalement un parcours historique, très dense, très finement informé, où elle se plaît à repérer les pratiques d'un grand nombre d'artistes plasticiens, à partir d'une érudition confondante. Josée Teisseire réussit son pari de nous convier à visiter, à travers un ouvrage abondamment illustré, un monde qui n'est pas seulement un monde de plus, mais un monde autre. On sort de cette avalanche de faits et d'analyses durablement sonné par toutes les perspectives entrevues. On reste forcément avec plus de questions que de réponses. Quel peut-être le rôle d'un médiateur culturel dans ce monde auto-régulé, qui voit l'individualisme le plus exacerbé se couler dans les réseaux les plus centralisés et les plus technicisés. De quelle manière l'œuvre d'art en réseau peut-elle être appropriée par son auteur, par des acheteurs éventuels ? Josée Teisseire dresse un tableau extrêmement vivant d'un monde où le statut, le temps et l'espace de l'œuvre d'art sont considérablement modifiés par le médium où il se produit.

Au terme de la lecture, on a beaucoup appris d'un travail qui n'exempte pas d'un effort de recomposition des savoirs et des réflexions rassemblés par l'auteur. Pour nous permettre d'appareiller pour ce nouveau monde, des annexes comprenant une bibliographie bien renseignée et une liste des principaux sites artistiques présents sur le web nous permet d'amorcer une navigation qui n'est pas sans péril.

Jean-Olivier Majastre
Sociologue