



HAL
open science

Participation citoyenne et développement culturel : référentiels d'action à Bordeaux et à Québec

Sarah Montero

► **To cite this version:**

Sarah Montero. Participation citoyenne et développement culturel : référentiels d'action à Bordeaux et à Québec. Géographie. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30003 . tel-00876115

HAL Id: tel-00876115

<https://theses.hal.science/tel-00876115v1>

Submitted on 23 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

Thèse de doctorat en Géographie

**Participation citoyenne et développement culturel :
Référentiels d'action à Bordeaux et à Québec**

Présentée et soutenue publiquement le 21 mai 2013 par

Sarah MONTERO

Sous la direction de Jean-Pierre AUGUSTIN

Membres du Jury :

Denis RÉTAILLÉ, Professeur à l'Université de Bordeaux 3, Directeur de l'UMR ADES 5185 du CNRS (*Président du jury*)

Jean-Paul CALLÈDE, Chargé de recherches, CNRS (HDR), MSH Paris (*Rapporteur*)

François HULBERT, Professeur émérite de l'Université de Metz, Professeur à l'Université Laval de Québec de 1972 à 1999 (*Rapporteur*)

Françoise LIOT, Maître de conférences à l'IUT Michel de Montaigne Université de Bordeaux 3, chercheur au centre Émile Durkheim Université de Bordeaux 2 UMR 5116

Alain JEANNEL, Professeur émérite à l'Université de Bordeaux 2

Jean-Pierre AUGUSTIN, Professeur émérite à l'Université de Bordeaux 3 (*Directeur de thèse*)

Remerciements

En premier lieu, je remercie chaleureusement mon directeur de recherche, dont le soutien indéfectible et les encouragements constants, ont fait qu'en dépit du doute, je suis parvenue au bout de cette aventure. Si Jean-Pierre Augustin m'a permis de terminer la thèse, rien n'aurait jamais commencé sans mon heureuse rencontre avec Françoise Liot. Elle mérite toute ma reconnaissance, car c'est grâce à elle que j'ai pris goût pour la recherche. Je la remercie pour la richesse de nos échanges, l'intérêt qu'elle a toujours porté à mon travail, et je fais le vœu que notre collaboration dure encore longtemps. Merci à tous les deux pour m'avoir accompagnée durant ces longs mois.

La thèse est une épreuve pour soi mais aussi pour ses proches.

Un grand merci à ma famille, en particulier mes enfants qui, sans jamais se plaindre, ont accepté de partager leur maman avec la recherche. Leur tendresse et leur amour m'ont été très précieux.

Je réserve une pensée toute particulière pour Hélène et Céline, mes complices. Merci à toutes les deux pour leur indispensable présence.

Enfin, je n'oublie pas toutes celles et ceux qui ont témoigné de l'intérêt pour mon travail et m'ont encouragée à le poursuivre.

Résumé

MOTS CLÉS : Bordeaux, Québec, politique/action culturelles, développement, participation, gouvernance, médiation

La complexité croissante des territoires interroge les modalités de leur gouvernance alors que le processus de subjectivation de la société moderne s'accompagne d'une forte demande sociale de participation. Face à ces défis, les villes apparaissent comme l'échelon gouvernemental le plus pertinent pour, à la fois, mettre en œuvre une politique publique cohérente, adaptée aux réalités du territoire local, et opérer le rapprochement des citoyens avec les centres de décision. C'est à partir de cette hypothèse que nous avons cherché à déterminer la capacité de Bordeaux et de Québec à incarner ce renouveau démocratique dans le champ culturel. Alors que de nombreuses études se penchent sur la question de la participation des habitants, notamment dans les domaines de l'aménagement ou de l'environnement, il nous apparaît nécessaire de porter un regard nouveau sur les problématiques de développement culturel local au prisme du rapport entre acteurs.

Pour ce faire, nous proposons une approche à la fois réflexive et compréhensive du phénomène participatif, appréhendé autant du point de vue des acteurs institutionnels que de celui des acteurs sociaux. Nous étudions tour à tour, le cadre référentiel qui motive l'intervention culturelle des villes, les valeurs et objectifs qui fondent la norme participative et déterminent la place des acteurs dans le processus décisionnel, les canaux et modes d'expression privilégiés par les citoyens et leur impact en termes de transformation de l'action publique. Nous montrons, d'une part, la tension qui perdure entre légitimités constitutives à l'intérieur de la sphère culturelle ainsi que le déficit de dialogue et de coopération entre responsables institutionnels et acteurs culturels ; et, d'autre part, la difficulté pour l'autorité publique d'intégrer de façon formelle, quelque soit le degré d'institutionnalisation de la norme participative, la contribution des habitants dans le projet culturel, alors même que ces derniers se montrent capables de se saisir des enjeux culturels et enclins à coopérer avec l'institution administrative.

L'enjeu du développement culturel renvoie à l'enjeu politique d'un partage de la décision et de la sphère publiques avec l'ensemble des citoyens. Dans cette perspective, la médiation, en particulier celle de l'association culturelle, s'avère essentielle pour faciliter la jonction entre participation et représentation, et assurer ainsi la transition vers un mieux démocratique.

Abstract

Keywords : Bordeaux, Quebec City, cultural policies, cultural development, participation, governance, mediation

While the increasing complexity of territories implies a change in their governance, the process of subjectification of modern society is accompanied by a strong social demand for participation. Faced with these challenges, cities appear as the most appropriate level of government for both implementing a coherent public policy adapted to local needs, and bringing the citizens closer to the decision-making process. With this assumption, we sought to determine the ability of Bordeaux and Quebec City to embody the democratic renewal in the cultural field.

While many studies focus on the issue of local residents' participation, particularly in the areas of urban development or the environment, we think it is necessary to take a fresh look at local cultural development through the prism of the relationship between stakeholders.

In this regard, we propose a comprehensive and reflexive approach to understand the participatory phenomenon, from the point of view of both the institutional actors and social actors. We study in turn the referential framework that motivates the cultural intervention of cities, the values and goals which underlie the participatory standard and determine the role ascribed to stakeholders in the decision-making process, the channels and means of expression favored by citizens and their impact on public action. We show, on the one hand, the tension prevailing between constituent legitimacies within the cultural sphere as well as the lack of dialogue and cooperation between institutional leaders and cultural actors, and on the other, the difficulty for the public authority to formally integrate, regardless the degree of institutionalization of the participatory standard, the contribution of people in the cultural project.

The issue of cultural development is to share the political decision and the public sphere with all citizens. In this perspective, mediation, in particular that of the cultural association, is essential to facilitate the connection between participation and representation, and thus to ensure the transition towards a better democratic system.

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé	4
Abstract.....	5
Table des matières.....	6
Table des illustrations	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	11
1. Le développement des politiques culturelles municipales	14
2. Les villes s'affirment mais sont-elles émancipées idéologiquement ?	20
3. La participation s'impose aux villes.....	24
4. Cadre opératoire et méthodologie de recherche	29
4.1. Le choix des terrains d'étude.....	30
4.2. La méthodologie d'enquête	32
4.3. L'organisation de la thèse.....	34
PARTIE 1 La ville culturelle : les formes et le sens de l'action.....	39
Chapitre 1 - Le référentiel culturel des villes	40
1.1. Permanence culturelle de la ville	40
1.2. Patrimoine et modernité : représentations des villes.....	42
1.3. Le service de la culture : spécificités des villes.....	46
1.4. Valeurs et finalités de la politique culturelle.....	49
1.4.1. Assurer le bien être du citoyen.....	50
1.4.2. Une finalité d'accessibilité fortement revendiquée	51
1.4.3. Développer et faire rayonner la ville	52
1.4.3.1. Approche multiscalair à Bordeaux.....	53
1.4.3.2. Créer un sentiment d'appartenance à Québec	54
1.4.3.3. Québec mise sur la « relève ».....	56
1.4.3.4. Les villes se donnent à voir	58
1.5. Spatialisation des politiques culturelles	61
1.5.1. Bordeaux ré-invente ses centralités	62
1.5.2. Québec renforce la ville-centre	65
1.6. Transversalité de la politique culturelle	67
1.6.1. Processus de légitimation de la politique culturelle.....	67
1.6.2. Bordeaux : encastrement du référentiel culturel dans le projet de ville.....	69
1.6.3. Québec : une approche transversale en construction	72
Conclusion : la culture pour quel développement ?	77
Chapitre 2 : Participation des publics : de la représentation à l'action.....	79

II.1. Enjeux de la participation culturelle.....	79
II.2. Perception et représentations des publics.....	81
II.2.1. À Bordeaux : un citoyen à éduquer	83
II.2.2. À Québec : des usagers à convaincre	84
II.3. La politique des publics de la ville	87
II.3.1. L'institution culturelle comme levier de la politique bordelaise	87
II.3.2. Programme incitatif et de soutien aux organismes culturels de Québec.....	89
II.4. Pratiques de médiation de l'institution culturelle	93
II.4.1. La médiation artistique : enjeux et limites	94
II.4.2. La médiation discutée : un espace d'expression citoyenne	98
II.4.3. La médiation élargie : l'Opéra <i>blouse</i> à Bergonié.....	102
II.5. Action culturelle de proximité ou la culture en périphérie	106
II.5.1. L'action culturelle dans les quartiers prioritaires de la ville	107
II.5.2. Animer un quartier populaire: le rôle du centre d'animation de Saint-Michel.....	111
II.5.3. Le mandat de proximité des arrondissements de Québec.....	118
II.5.4. La politique d'animation de la bibliothèque Gabrielle Roy	123
II.6. L'événement participatif ou l'urbanité mise en scène.....	128
II.6.1. <i>Evento</i> : Interroger la ville ou la pacifier.....	128
II.6.2. Opération de séduction artistique et urbaine à St-Roch	130
II.6.3. La participation événementielle	134
II.6.3.1. « Le grand déballage de la vie associative » à la halle des Douves.....	136
II.6.3.2. « Théâtre évolutif » sur la place André Meunier	139
Conclusion	147

PARTIE 2 La ville inclusive : la place et le rôle des acteurs dans le référentiel d'action

..... **149**

Chapitre 3 – Fondements de l'impératif participatif des villes..... 150

III.1. Brève histoire de la participation à Bordeaux et à Québec	151
III.1.1. Rupture politique et processus législatif à Bordeaux	151
III.1.2. Une histoire sociale et populaire québécoise	154
III.2. Rhétorique de proximité et idéalisation du « local »	159
III.3. De la transformation sociale à la modernisation de l'action publique	166
III.4. Modalités de mise en œuvre des processus de concertation.....	171
III.4.1. L'adoption de la politique culturelle de Québec de 2002 et son contre-exemple	172
III.4.2. La concertation mise en récit : « Quelle place pour la culture à Saint-Michel en 2030 ? »	181
Conclusion	192

Chapitre 4 - Modes de gouvernance et représentativité des acteurs..... 194

IV.1. Définitions et enjeux de la gouvernance.....	194
--	-----

IV.2. Processus de différenciation et de légitimation des acteurs	197
IV.3. Les relations entre acteurs politiques et acteurs culturels	200
IV.4. Instances participatives institutionnelles : vers une nouvelle gouvernance ?.....	208
IV.4.1. La parole des citoyens « ordinaires » dans le CODES.....	208
IV.4.2. Le Conseil de la diversité ou gouverner dans un monde pluriel	215
IV.5. Auto-organisation du milieu culturel : d'autres modes de coopération possibles..	225
IV.5.1. Conseil des arts : les raisons d'une absence.....	226
IV.5.2. La concertation avec les organismes culturels beauportois.....	231
IV.5.3. Le conseil régional de la culture : représentation et appui au milieu professionnel	235
IV.5.4. Des espaces pour reterritorialiser l'action culturelle : les exemples de Pola et Méduse	238
Conclusion	244
PARTIE 3 Tactiques citoyennes et action culturelle collective dans la ville	248
Chapitre 5 Pragmatique de l'engagement citoyen	249
V.1. Réappropriation et transformation de l'espace public.....	249
V.1.1. Le jardin de ta sœur : de l'urbanisme utopique devenu réalité.....	253
V.1.2. Mobilisation autour de la création d'un équipement culturel	260
V.2. La voie alternative à la participation instituée : refuser l'outil de l'autre.....	271
V.2.1. La contre-participation des comités de citoyens québécois	273
V.2.2. <i>Empowerment</i> des acteurs dans un « espace libre » à Québec.....	277
V.3. L'œuvre artistique collective ou l'art comme projet politique	284
V.3.1. <i>Exodo</i> : l'art pour retrouver un « sens de ville »	286
V.3.2. « Portraits d'artistes » et histoires d'habitants : œuvrer ensemble dans la cité	292
V.3.2.1. « Juste avant de partir » avec Isabelle Kraiser.....	293
V.3.2.2. L'atelier Ropa de Rustha.....	296
V.4. Médiation culturelle et identité collective dans un quartier populaire bordelais....	302
Conclusion :	309
Chapitre 6 : Œuvrer la ville ensemble	313
VI.1. Le sens de l'engagement.....	313
VI.1.1. La dialectique du je et du nous dans la participation sociale	314
VI.1.2. Le rôle du mouvement associatif dans l'engagement citoyen	327
VI.1.2.1. De nouvelles formes de mobilisation	328
VI.1.2.2. Permanence de la forme associative.....	332
VI.1.2.3. De l'expérience démocratique au sein de l'association	334
VI.1.3. L'action culturelle comme mise en œuvre de la citoyenneté urbaine.....	337
VI.1.3.1. L'action culturelle comme vecteur d'inclusion sociale	341
VI.1.3.2. L'action culturelle est action politique	343
VI.1.3.3. La créativité comme ressort social territorial.....	346

VI.2. L'impact social et politique de l'action citoyenne.....	349
VI.2.1. Les effets de la participation sur les acteurs	350
VI.2.2. La transformation de l'action publique	353
VI.3. La coopération entre l'institution et le citoyen	360
VI.3.1. Les fonctions et le rôle de l'institution	361
VI.3.2. Reconnaître et valoriser les compétences citoyennes et citadines	363
VI.3.3. Le partage des pouvoirs et des savoirs.....	365
VI.3.4. La condition de la confiance.....	368
VI.4. La médiation de l'association entre l'institution et le citoyen.....	370
Conclusion	379
CONCLUSION GÉNÉRALE	382
1. Les apports de la recherche	382
1.1. Identifier les spécificités du projet culturel des villes.....	382
1.2. Les modalités du dialogue social	385
1.3. Intégrer l'initiative citoyenne dans l'action publique.....	388
2. Les conditions d'un développement culturel concerté.....	391
3. Éléments pour une politique culturelle « autrement ».....	395
3.1. Ce que prendre en compte les droits culturels veut dire	396
3.2. Promouvoir la durabilité culturelle.....	399
3.3. Un outil de planification culturelle	402
BIBLIOGRAPHIE	407
ANNEXE 1 : Liste des entretiens.....	428
ANNEXE 2 : Organigramme du Service de la culture de Québec	431

Table des illustrations

<i>Figure 1 Les quartiers de Bordeaux</i>	<i>63</i>
<i>Figure 2 Projet Blouses, exposition à l'OARA, Bordeaux.....</i>	<i>104</i>
<i>Figure 3 Les arrondissements de Québec</i>	<i>118</i>
<i>Figure 4 Parcours déambulatoire "Où tu vas quand tu dors en marchant ?".....</i>	<i>131</i>
<i>Figure 5 « Théâtre évolutif », Place André Meunier, Bordeaux.....</i>	<i>143</i>
<i>Figure 6 Le centre-ville de Québec</i>	<i>156</i>
<i>Figure 7 Schéma général de la procédure de consultation à Québec</i>	<i>175</i>
<i>Figure 8 Les actions citoyennes à Bordeaux.....</i>	<i>253</i>
<i>Figure 9 Le jardin de ta sœur, Bordeaux.....</i>	<i>254</i>
<i>Figure 10 Manifestation pour la réouverture de la salle des fêtes</i>	<i>261</i>

<i>Figure 11 Tam Tam café, CCJC, Québec.....</i>	<i>282</i>
<i>Figure 12 La carte exodique.....</i>	<i>289</i>
<i>Figure 13 « La chambre de madame Salvadori », Juste avant de partir.....</i>	<i>294</i>
<i>Figure 14 L'atelier de Ropa, cours de l'Argonne, Bordeaux</i>	<i>296</i>
<i>Figure 15 Création collective d'une sculpture-vêtement</i>	<i>298</i>
<i>Figure 16 Refuge péri-urbain Les Guetteurs, Bègles.....</i>	<i>376</i>

« L'approche de la culture commence quand l'homme ordinaire devient le narrateur, quand il définit le lieu (commun) du discours et l'espace (anonyme) de son développement. » (Michel de Certeau)

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Depuis sa résurgence dans les années 1990, la démocratie participative est devenue une notion incontournable, voire « consensuelle », plébiscitée dans la société civile comme au sein de la sphère politique. La participation des habitants renvoie autant à leur implication dans des dispositifs de concertation institués par l'autorité publique qu'à l'engagement des personnes dans la vie de la cité, sous des formes multiples : défense et protection du cadre de vie, animation et dynamisation du quartier, entraide sociale, élaboration de projets artistiques et culturels, etc. Terme polysémique, ses définitions et ses finalités diffèrent selon les acteurs et le lieu de la mise en œuvre.

De manière générale, la participation, telle qu'elle s'exprime aujourd'hui dans la société civile, correspond à une demande croissante de démocratie de la part des citoyens qui veulent être associés aux décisions qui les concernent et suivre librement, aux travers de pratiques culturelles, associatives, politiques, diverses, le mode de vie qu'ils ont choisi. Confrontée à cette exigence démocratique, l'autorité publique y répond par une institutionnalisation croissante de la norme participative ainsi qu'une généralisation du débat public au travers de divers dispositifs de concertation visant, du moins dans les discours, à favoriser l'expression des aspirations et intérêts de chacun. En dépit des résistances, l'« impératif participatif » s'impose peu à peu aux responsables politiques et questionne la manière traditionnelle, fondée sur la légitimité électorale, de concevoir l'action publique.

Mais alors que des domaines d'activités comme l'environnement ou l'aménagement du territoire s'efforcent, depuis plusieurs années, d'intégrer la participation citoyenne au processus décisionnel, le secteur culturel reste significativement à la traîne du changement sociétal, préférant au débat public, l'entre-soi de rares moments d'échange entre professionnels et initiés. La politique culturelle, et là réside le postulat de départ de notre questionnement, nous semble pâtir d'un handicap certain concernant la question participative. Aujourd'hui remis en cause, l'idéal de démocratisation culturelle qui légitime, depuis la création du ministère, l'intervention publique en matière culturelle, structure les représentations des professionnels du secteur et induit un

processus de hiérarchisation très prégnant entre les différentes parties prenantes : élus, acteurs culturels, citoyens, – au détriment de ces derniers. La sphère culturelle opère, en effet, selon un modèle normatif fondé sur la diffusion et l’accessibilité d’une offre culturelle légitime et institutionnalisée ; la norme informe et oriente alors les représentations et les pratiques des professionnels rendant difficile l’émergence d’un nouveau référentiel d’action.

Or, à l’instar des autres politiques publiques, la politique culturelle se trouve confrontée à la question de la participation des citoyens à l’élaboration de l’action publique. Plus précisément, la participation interroge la sphère culturelle dans sa capacité à considérer l’individu non plus comme entité composante d’un public indifférencié, mais en tant que citoyen détenteur d’une parole politique dans la cité. Les notions de démocratie culturelle et plus récemment celles de diversité et de droits culturels, sont venues ainsi affirmer la légitimité des personnes à contribuer de façon effective à la définition du projet culturel commun, mais si le milieu culturel n’ignore pas ces nouveaux principes d’intervention, il achoppe sur la manière de les mettre en œuvre.

Toutefois, des évolutions récentes nous apparaissent susceptibles de redéfinir les catégories actionnelles ainsi que les modes de légitimation.

Certes, la question de la transversalité des politiques culturelles est au cœur des négociations et des enjeux qui agitent le milieu de la culture, mais nous formulons ici l’hypothèse que la mise en œuvre de ce principe ainsi que la prise en compte de la demande de participation viendra des territoires. Les processus de décentralisation et de territorialisation de l’action publique ont fait des municipalités des producteurs majeurs de politique culturelle. La culture s’est peu à peu imposée au cœur des territoires comme un facteur essentiel de développement, visant tout autant à accroître l’attractivité qu’à garantir la cohésion sociale, et favorisant l’acceptation des finalités hétérogènes de l’action culturelle. Au sein des institutions culturelles sur lesquelles les villes s’appuient pour mettre en œuvre leur politique, la médiation culturelle, entendue comme un ensemble d’outils et de pratiques visant à accompagner les citoyens dans leur démarche culturelle et artistique, pourrait annoncer une modification substantielle du rapport entre professionnels et profanes de la culture.

En outre, confrontées à la nécessité de mieux prendre en compte les besoins et les réalités spécifiques au territoire, les villes ont induit un rapprochement des centres de décision vers le citoyen. Elles se sont ainsi emparées des notions de proximité et de gouvernance, qu’elles s’efforcent de mettre en œuvre avec plus ou moins de cohérence au travers de dispositifs participatifs variés.

Si la décentralisation et les formes d'autogestion constituent des facteurs d'accélération du changement comme l'affirment Crozier et Friedberg (1977), l'autonomie des gouvernements locaux présente donc un avantage dans l'adaptabilité et l'intégration du changement sociétal ; la proximité avec les problèmes rencontrés par les personnes augmentant d'autre part leur réactivité. À l'appui de ces facteurs, les collectivités locales semblent mieux à même que l'État de reconfigurer les modalités de la gouvernance culturelle et ainsi favoriser un processus d'égalisation des légitimités. Dans un mouvement inverse dit *bottom-up*, les citoyens, eux aussi acteurs du développement culturel local, sont susceptibles de proposer des formes originales de co-construction de l'action publique et de contraindre les gouvernements locaux à répondre à la demande sociale. Il nous appartiendra alors d'interroger le rapport ainsi que les modes d'influence et de coopération possibles entre l'institution, désignant ici le pouvoir politique municipal et l'organisation administrative qui s'y rattache, et les citoyens.

En tout état de cause, le territoire local nous apparaît comme un terrain d'étude pertinent pour interroger les configurations participatives dans le champ culturel et apprécier leur portée en termes de transformation sociale et politique. La perspective comparative entre Bordeaux et Québec, villes situées dans des contextes culturels et politiques différenciés, devrait nous permettre d'éclairer et d'approfondir davantage l'analyse. Au cœur des territoires, logiques culturelles, sociales et politiques s'articulent dans une dynamique complexe et soulèvent de nombreuses questions que nous proposons d'aborder au cours de notre recherche, à savoir :

- Quelle place et quel rôle les villes accordent-elles à la culture dans leur développement socio-économique ?
Comment la participation artistique et culturelle des publics est-elle envisagée par la ville ? Quels moyens sont mis en place pour la susciter, notamment en termes de médiation culturelle, et dans quels objectifs ?
- Quelle place et quel rôle les villes réservent-elles aux habitants dans l'élaboration de leur politique et de leur action culturelles ? Quels sont les processus et les instances de concertation privilégiés par la ville ? Quelle signification la participation revêt-elle pour les municipalités de l'étude ? Quels modes de gouvernance les municipalités ont-elles expérimenté pour répondre à la complexité croissante de l'organisation sociale et du processus décisionnel ? Les conditions préalables à la mise en œuvre d'une gouvernance multipartenariale sont-elles réunies ? Quelle est la nature du rapport entre acteurs institutionnels et acteurs sociaux et culturels ?
- À l'inverse quels sont les canaux et relais privilégiés par les citoyens et la société civile pour participer à la vie culturelle locale ? Quelles formes d'expressions et d'échanges participent du potentiel identitaire et culturel du territoire et dans

quelle mesure ces pratiques sont-elles facteurs de transformation sociale et politique ? L'engagement citoyen est-il en mesure d'infléchir les orientations de la politique culturelle municipale ? Quelles seraient alors les modalités de la coopération entre l'institution et les citoyens ?

1. Le développement des politiques culturelles municipales

Pensée, façonnée et artialisée par les hommes, la ville est en soi un artefact qui résulte du geste et de l'esprit humain (Marchal et Stébé, 2009, introduction). Elle renvoie, d'une part, au rapport de l'homme et de la nature au sens où elle est « cultivée », aménagée en vue de la rendre propre à l'habitation humaine (Arendt, 1972 : 271), et d'autre part, elle rappelle que l'homme est aussi cet « esprit cultivé », au sens que lui donnait Cicéron, qui marque de son empreinte culturelle, le bâti et l'humeur de la cité. Ainsi, la ville est, selon les termes de Claude Lévi-Strauss, « *à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence* ».

Ces mêmes villes ont de tout temps constitué la scène d'une certaine activité artistique et culturelle alors que la culture incarne, déjà pour les princes mécènes et plus tard pour les révolutionnaires, un instrument de prestige et de rayonnement du territoire. Au XIX^e siècle, les grands musées des Beaux-arts mais aussi le théâtre lyrique, haut lieu de l'« *expression d'un idéal politique bourgeois* » (Lamizet, 1999 : 22), servent ce dessein à l'envi.

Dans l'entre-deux guerres, nous conte Philippe Poirrier (2010), le thème de la démocratisation culturelle imprègne peu à peu le référentiel d'action de la gauche surtout communiste. Il s'agit pour ces militants de « populariser » la culture et de permettre au plus grand nombre de français de s'approprier l'héritage culturel du pays. L'action culturelle est alors fortement marquée par les idéologies partisans, et les élus locaux manifestent un intérêt croissant pour la culture.

À la sortie du second conflit mondial, les grandes institutions culturelles sont remises en route ; l'importance sociale et politique du fait culturel s'impose et le paradigme de la démocratisation est affirmé comme fondement des politiques publiques de la culture (*ibid*).

La période des années 1960-70 témoigne d'une politique équipementielle étatique volontariste dont les communes se font les relais sur les territoires. Avec l'aval des municipalités, le mouvement de l'éducation populaire prend en charge cette « *fièvre*

animationniste » (G. Saez, 1996) et se voit confier la tâche d'accompagner la création des équipements socioculturels tels les Maisons des jeunes et de la culture (MJC), ainsi que le recrutement et la formation du personnel d'animation. Durant cette période, les villes, selon les termes de Guy Saez (1996), «*font l'apprentissage d'une politique territoriale* ».

La décennie est également marquée par l'action de la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC) qui joue un rôle de sensibilisation auprès des élus, contribuant ainsi à construire et à légitimer l'existence de politiques locales de la culture, tout en proposant un modèle alternatif à celui des Maisons de la culture imposées aux villes par le Ministère. La bataille entre les deux entités politiques sur la définition et la gestion de ces nouveaux centres culturels débute dès la création du Ministère (Urfalino, 2004 : 144) et s'achève par la victoire de ce dernier qui parvient à imposer le concept d'un lieu régi par les créateurs, à l'opposé de l'espace rassembleur et associatif souhaité par les élus communaux. Le rapport local-national illustre alors la tension entre deux conceptions de l'action culturelle, l'une « populaire », favorable au pluralisme et à une participation culturelle plus active des populations, l'autre « élitiste » axée sur la diffusion des œuvres artistiques majeures et l'exigence de qualité. À la suite de la déferlante rose de 1977, les municipalités socialistes s'efforceront de mettre en œuvre un projet culturel attaché à l'idéologie associative. Rennes et Grenoble se démarquent ainsi par une action en faveur d'un maillage culturel des quartiers avec l'appui des associations. Mais l'idylle sera de courte durée, conflits de gestion autour des équipements, professionnalisation et municipalisation du secteur culturel entraîneront la mise à l'écart des animateurs socioculturels, au profit des artistes et des agents institutionnels dédiés. À Bordeaux, ville de droite, le maire fait pourtant le choix de l'avant-garde artistique pour servir son idéal moderniste (Taliano-des Garets, 2007). L'action de l'édile illustre le volontarisme culturel en faveur du développement local ainsi que l'usage de la culture comme moyen de «*signifier la souveraineté de celui qui la met en œuvre* » (Lamizet, 1999 : 22).

Si, durant la période, les villes se transforment en «*laboratoire des politiques culturelles* » (Taliano-des Garets, 2007 : 97), l'État conserve néanmoins un rôle d'initiateur des politiques publiques, confinant les collectivités locales à celui de pourvoyeurs de fonds (*ibid* : 89). Dans les années 1970, le projet de développement culturel promu par le ministre Duhamel et axé sur la nécessaire adaptation de l'action culturelle à la réalité sociale, fait écho sur les territoires à la préoccupation des maires de répondre aux attentes multiples des acteurs culturels et des populations. Parallèlement, les projets de décentralisation et de déconcentration instillent les discours

de l'époque (*ibid* : 132), alors que les chartes culturelles signées entre l'État et les collectivités locales marquent le début d'une politique culturelle partenariale. Les collectivités voient dans ces contrats d'un nouveau type une garantie de financement des grands équipements et apprennent par leur biais à mieux coordonner leurs politiques culturelles (Poirrier, 2010).

Durant les années 1980, la culture se dépolitise. Son usage au service d'une stratégie de notoriété et d'image est partagé par l'ensemble de élus locaux, par-delà les appartenances partisans. Alors que les villes endossent une mission d'aménagement culturel du territoire, la culture devient un élément indispensable pour affirmer leur spécificité et attirer les investissements dans un contexte de concurrence globalisée. L'impact économique supposé ainsi que le prestige culturel sont clairement revendiqués par les villes dans la valorisation du développement local (*ibid*) ; la construction d'institutions prestigieuses constitue ainsi l'opportunité pour les élus locaux de démontrer leur volontarisme culturel.

Les villes n'ont donc pas attendu les premières lois de décentralisation pour intervenir dans les domaines artistiques et culturels et se doter de politiques culturelles autonomes. La loi du 7 janvier 1983 affirme le rôle des collectivités territoriales, aux côtés de l'État, dans l'administration et l'aménagement du territoire, son développement économique, social, sanitaire, culturel et scientifique, ainsi qu'à la protection de l'environnement et à l'amélioration du cadre de vie ; elle assure également que « les communes, les départements et les régions constituent le cadre institutionnel de la participation des citoyens à la vie locale et garantissent l'expression de sa diversité. » (art. 1).

Pour autant, les villes ne sont pas les grands bénéficiaires du processus de décentralisation en matière culturelle. En effet, la loi ne leur accorde guère de prérogatives ; les transferts de compétences désignent les départements et les régions comme les principaux destinataires : les archives départementales et les bibliothèques centrales de prêt sont confiées aux premiers, alors que les secondes se voient dotées de nouveaux outils tels les fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) et les centres régionaux du livre (CRL). En revanche, le processus de décentralisation change la donne culturelle en cela qu'il oblige les villes à s'affirmer, aux côtés de ces nouveaux acteurs, comme des partenaires incontournables dans l'élaboration des politiques publiques de la culture. Les villes ont désormais légitimité à assumer ce rôle. En professionnalisant leur secteur culturel, elles ont rompu avec les contraintes et archaïsmes locaux (Urfalino, 2004 : 318) et ainsi acquis la reconnaissance de leur

expertise. Dans la même période, les villes sont devenues les premiers financeurs de la culture, loin devant les départements et les régions, et surtout l'État. L'acquisition de l'autonomie, si l'on entend celle-ci comme « *une intervention des pouvoirs publics dans le champ culturel de manière volontariste, cohérente et soutenue par un appareil administratif approprié* » (Taliano-des Garets, 2007 : 24), permet d'affirmer qu'aujourd'hui les décisions importantes en matière de politique culturelle se prennent à l'échelle des municipalités (Lucchini, 2002 : 91). Néanmoins, la généralisation n'est pas de mise, note Philippe Poirrier (2010), car ce sont les grandes villes qui ont particulièrement bénéficié du processus d'émancipation ; elles déclinent ainsi des politiques culturelles ambitieuses qui s'appuient sur les grandes institutions, les événements culturels d'envergure ainsi que sur un panel fourni de services et activités culturels.

De nos jours, les relations entre l'État français et les collectivités territoriales témoignent d'une nouvelle gouvernance culturelle caractérisée par la mise en commun de la manne financière selon un modèle de coopération, au sein duquel, l'État ne dicte plus mais accompagne l'essor du pouvoir culturel métropolitain (*ibid*).

L'histoire des politiques culturelles municipales au Québec est plus récente. Les spécialistes québécois datent les prémises de leur développement aux années 1960 (de La Durantaye, 2002).

L'état intervient alors selon un schéma centralisateur et l'action des villes est principalement axée sur les domaines du patrimoine et des bibliothèques (de La Durantaye, 2002 ; Saint-Pierre, 2007). Entre 1967 et 1977, les municipalités mettent en place un service de loisirs qui cumule les mandats des secteurs du loisir, de la culture, du sociocommunitaire et parfois du tourisme (Saint-Pierre et Thuriot, 2007).

Au cours des années 1970, l'État amorce une politique de décentralisation et de déconcentration avec, d'une part, la création de Bureaux d'aménagement culturel en région suivis, en 1977-1978, des Conseils régionaux de la culture ; et d'autre part, la mise en place de la Direction du développement culturel, qui va favoriser les liens entre le gouvernement et les collectivités locales.

Durant la décennie suivante, les villes québécoises augmentent leurs investissements dans les secteurs des bibliothèques, des équipements d'éducation au patrimoine, des lieux d'exposition, des musées, des centres d'interprétation et d'archivage (de La Durantaye, 2002). Le soutien aux événements et aux organismes culturels croît également durant la période.

Dans les faits, notent Saint-Pierre et Béliveau-Paquin (2009), la stratégie du

gouvernement québécois laisse peu de latitude aux municipalités qui demeurent, jusqu'aux années 1990, des acteurs secondaires dans le développement des politiques publiques de la culture.

Le changement est impulsé par l'adoption de la politique culturelle du Québec en 1992. Dans ce texte, où pour la première fois le ministère formalise un projet de développement culturel, le gouvernement reconnaît que « *les municipalités locales constituent la structure de regroupement la plus proche de la population et la plus apte à déterminer ses besoins et à y répondre, et qu'à ce titre, elles sont désignées comme la première instance responsable de la planification et du développement culturel* » (MCCCF, 1992). Dans cette perspective, les municipalités sont incitées à élaborer leur propre politique culturelle et sont promues au rang de partenaires de premier plan. En 1992, l'adoption d'une politique culturelle par les villes n'est pas une obligation, – elle le deviendra par la suite –, mais constitue néanmoins une sorte de « préalable obligé » (Béliveau-Paquin, 2008), à la signature d'une Entente de développement culturel avec le ministère, laquelle permet un financement partagé État-collectivités, à la hauteur des possibilités des contractants, de priorités d'intervention définies par les municipalités elles-mêmes. L'entente constitue un outil pour planifier la gestion, faciliter le processus de concertation et susciter la coopération entre l'État et les collectivités locales (de La Durantaye, 2010). Depuis 1992, 46 ententes ont été signées tandis que 174 municipalités se sont dotées d'un cadre d'intervention culturelle. Michel de La Durantaye qualifie ce boom des politiques culturelles de « *révolution culturelle tranquille dans les municipalités* » (2002).

L'intervention des villes priorise des secteurs déjà investis tels ceux des bibliothèques et du patrimoine local, toutefois l'importance relative de la bibliothèque dans les dépenses culturelles tend à diminuer tandis que celle des arts et lettres augmente (Bernier et Provençal, 2012).

Breux et Collin (2007) observent eux aussi un dynamisme au plan du développement culturel local depuis 1992, et s'interrogent parallèlement sur l'effet de la loi de 2002 portant sur les fusions municipales, qui pourrait avoir favorisé l'essor de la culture comme domaine d'intervention privilégiée. Cette loi rend obligatoire les restructurations municipales dans l'objectif majeur de moderniser le système de gestion publique et de l'adapter à de nouvelles stratégies économiques. Il s'agit de réduire le nombre de municipalités sur le territoire national dans une logique de cohérence politique et territoriale afin, comme l'intitulé du livre blanc de la ministre des Affaires

municipales et de la Métropole l'annonce, « de mieux servir les citoyens ». La loi, expliquent les chercheurs, est venue « *simplifier et rassembler l'ensemble des dispositions sur les compétences des municipalités, notamment en matière culturelle* » (*ibid*).

Si les textes législatifs n'apportent pas de changement notable quant à la nature et à l'étendue des compétences culturelles des villes (*ibid*), ils stipulent l'obligation pour les nouvelles villes de se doter d'un plan de développement économique, social et culturel, destiné à encadrer l'action sur le nouveau territoire. Les auteurs observent une certaine corrélation entre la date des fusions et l'adoption localement d'une politique culturelle. Il faut toutefois souligner le fait que les grandes municipalités n'ont pas attendu la réorganisation municipale pour penser et planifier leur politique culturelle ; aussi, il semblerait que ces nouvelles politiques résultent « *d'un effet de seuil plus que d'une modification institutionnelle* » (*ibid*).

La fusion aura tout de même induit une véritable réflexion sur la culture et favorisé une harmonisation de la politique sur la base d'une préservation des acquis et d'une généralisation des actions. À Québec, l'adoption de la politique culturelle à la suite de la fusion de la ville-centre avec les municipalités de banlieue, sert le double objectif d'homogénéiser des pratiques et de légitimer la restructuration municipale par un projet culturel fédérateur.

Dans le paysage culturel québécois, les villes de Montréal et de Québec font figure d'exception par leur poids démographique et par le nombre d'institutions culturelles majeures qu'elles abritent ; elles ont ainsi tendance à occulter l'élan culturel de villes plus modestes alors que ces dernières ont considérablement augmenté leurs dépenses, affirmant une progression de + 12% pour les villes de 200 à 399 999 hab. (Gatineau, Laval et Longueuil) et + 17%, pour celles de 100 000 à 199 999 hab. (Lévis, Saguenay, Sherbrooke, Terrebonne et Trois-Rivières).

Néanmoins, les villes québécoises se différencient nettement des villes françaises en termes financiers. Les dépenses des villes françaises représentent en moyenne 10 % du budget municipal et totalisent plus de 4 milliards d'euros¹, tandis que les municipalités québécoises consacrent un peu moins de 5% de leur budget à la culture, pour une

¹ Source Ministère de la culture et des communications, Département des études, de la prospective et des statistiques, « Financement de la culture. Chiffres clés 2012 », La documentation française, 2012, disponible sur www.culturecommunication.gouv.fr, consulté le 20 décembre 2012

somme totale d'environ 560 millions d'euros (739,2 M\$²). Alors que les villes françaises sont les premiers financeurs de la culture, les villes québécoises restent derrière les gouvernements fédéral et provincial qui assument respectivement 43% et 30% du financement de la culture au Québec.

2. Les villes s'affirment mais sont-elles émancipées idéologiquement ?

Comme le fait remarquer Philippe Urfalino (2004), les municipalités ont acquis une triple expertise à l'égard des milieux culturels, du ministère de la Culture et des conditions financières et techniques de réalisation des projets ; ce qui leur permet d'accroître leur capacité de décision par rapport à l'État (Taliano-des Garets, 2007 : 201)

Mais si les collectivités locales s'affirment comme des partenaires majeurs aux côtés de l'État dans le développement culturel territorial, se sont-elles pour autant émancipées de la tutelle idéologique de celui-ci ?

Sur ce point deux analyses s'opposent.

Selon Guy Saez (2004), les villes françaises ont traditionnellement eu un rôle de relais au niveau local des références nationales, tout en assurant la représentation des particularismes territoriaux ; à leur niveau se réalisait la mise en œuvre des valeurs sociétales nécessaires à la cohésion sociale. Aujourd'hui, la donne politique a changé. L'État a perdu sa « centralité normative » et les villes sont amenées à définir par elles-mêmes le référentiel cognitif et normatif qui fonde leur action. On ne peut, dit-il, parler de politiques culturelles, locales ou municipales, sans que cela ne suppose une certaine autonomie et une exemplarité des villes, qui ne soient pas la duplication à l'échelle locale de normes culturelles nationales. D'une part, la coopération avec l'État a, selon le sociologue, permis une véritable transition territoriale et, d'autre part, la culture, telle qu'envisagée par les villes, rompt avec les schémas d'action nationaux, en cela qu'elle se définit comme facteur de cohésion économique et sociale.

Les villes auraient légitimé leur intervention dans le champ culturel par la notion de développement culturel. Ce concept, élaboré par le ministre Duhamel, contient l'idée

² Source BERNIER Serge et PROVENÇAL Marie-Hélène (2012). « Les dépenses culturelles des municipalités en 2010 », *Optique culture*, no 18, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, mai, disponible en ligne : www.stat.gouv.qc.ca/observatoire, consulté le 23 janvier 2013

d'élargissement de l'offre culturelle en direction des populations qui en sont les plus éloignées, et peut être mis en œuvre de deux façons : l'une consiste, dans un rapport descendant, à diffuser l'offre au plus près des populations, l'autre, à l'inverse, envisage de faire remonter l'expression culturelle des quartiers vers la ville-centre. L'intervention culturelle des villes illustre cette tension permanente entre démocratisation et démocratie culturelles ; la ville cherche à la fois « à élargir la base sociale du public à partir d'une offre "conventionnelle" et à élargir le contenu de la notion de culture » (G. Saez, 2003).

À l'inverse de cette thèse, plusieurs auteurs soutiennent que l'autonomie ou l'exclusivité effective des compétences entre politiques locales et nationales est illusoire (Balme et *al.*, 1999 introduction). Aussi, selon Emmanuel Négrier et Philippe Teillet (2008), on ne peut parler de décentralisation ni même de territorialisation des politiques culturelles, car l'action des villes reproduit en réalité un modèle national, sans pour autant que celui-ci ne leur soit imposé par l'État. En l'absence d'outils de diagnostics territoriaux et de concertation avec le tissu culturel local, expliquent les auteurs, les villes ont adopté l'idéal de démocratisation culturelle et calqué l'organisation de leur secteur culturel sur celui du ministère.

De même, Dubois et Laborier (1999) notent que l'institutionnalisation de la culture par différenciation, – le ministère de la culture se démarquant des politiques connexes de l'éducation et du loisir –, s'observe également au niveau local. Ainsi, le processus de municipalisation de la culture amorcé dans les années 1970, à travers la professionnalisation et la structuration du secteur culturel, s'est accompagné d'un phénomène de relégation du secteur socioculturel alors même que celui-ci bénéficiait jusque là du soutien des responsables politiques et pouvait se prévaloir d'avoir été à l'origine du développement des politiques culturelles locales. Devenus illégitimes, ces agents ont pour la plupart été intégrés à la machine municipale et ont dû renoncer au traitement social de la culture. Dépolitisée et déterritorialisée, la politique culturelle des villes émule l'idéologie nationale basée sur la diffusion d'une culture légitime et institutionnalisée. Dans ce contexte, nous notons que l'action de la FNCCC, dans les années 1960, n'aura été qu'une tentative avortée et de courte durée par les élus d'imposer une politique culturelle locale autonome et de mettre en œuvre ce que Philippe Urfalino appelle la « *vocation culturelle de la cité* » (2004 : 169). Aussi, Dubois et Laborier, observent-ils une tendance à la standardisation des politiques culturelles municipales, résultant directement de ce double renoncement aux particularismes locaux et aux références hétéronomes.

Pour autant cela signifie-t-il que les élus n'ont fait qu'appliquer aveuglément les politiques et directives du ministère ? L'élus Martial Gabillard, dans son livre témoignage sur la politique culturelle de Rennes (2008), affirme que le « *surgissement territorial* » a bien eu lieu. Une politique culturelle s'est inventée localement à travers une démarche et une réflexion singulières, ancrées dans le tissu social et spatial. Selon lui, plus sûrement que l'inverse, c'est le local qui affronte, bouleverse le national et le conduit au changement (2008 : 672). Ainsi, les élus locaux, conscients de la place de la culture dans le développement urbain, ont dû inventer leur propre modèle culturel, adaptant l'idéologie nationale à la réalité et aux particularismes locaux.

Aujourd'hui, l'État semble bien peu en mesure de repenser le référentiel d'action, aussi les élus locaux pourraient-ils être à l'initiative de nouvelles orientations.

La Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) propose plusieurs pistes de travail³ dans le sens d'une action culturelle locale plus autonome. D'une part, afin d'améliorer la relation avec l'État, la Fédération préconise de développer une nouvelle gouvernance partenariale, au sein de laquelle, l'État renoncerait à son rôle de prescripteur et respecterait l'équité territoriale ; d'autre part, il reviendrait aux collectivités territoriales de mettre en oeuvre le dialogue avec les citoyens, en inscrivant dans les missions des élus la promotion de la participation des citoyens dans la prise de décision ainsi que « *la mise en œuvre de la Charte de l'Unesco pour la diversité culturelle, la prise en compte de la déclaration de Fribourg [sur les droits culturels] et des exigences du développement durable* ».

La nature du rapport entre l'État et les collectivités a-t-elle évolué différemment de l'autre côté de l'Atlantique ?

À sa création, le ministère québécois des affaires culturelles est fortement inspiré par l'idéal malrusien, privilégiant l'accessibilité aux œuvres légitimes pour tous, mais il se démarque de son équivalent français, par l'accent mis sur les questions nationales et identitaires. Le ministère québécois est avant tout conçu comme « l'instrument de grandeur » qui doit devenir selon le ministre Lesage « *le premier, le plus grand et le plus fidèle serviteur du "fait français" en Amérique* » (cité par Bellefleur, 1997 : 177). La culture est donc d'abord un enjeu pour la souveraineté culturelle du Québec qui s'oppose par conséquent à la volonté du gouvernement fédéral (Breux et Collin, 2007).

³ Contribution de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture pour les états généraux de la démocratie territoriale du Sénat, *La lettre d'échanges*, n°91, mi juillet 2012, FNCC

Plusieurs études vont se succéder, destinées à définir une politique culturelle cohérente, qui dessineront des orientations parfois dissonantes, tour à tour axées sur la valorisation de l'expression humaine sous toutes ses formes et sur la promotion de la création professionnelle comme vecteur de croissance économique, jusqu'aux rapports Coupet (1990) et Arpin (1991), commandités dans un contexte de rationalisation budgétaire, qui réalisent l'articulation des différentes visions du développement culturel. Ces textes proposent de reconnaître la culture comme un enjeu de société et préconisent une décentralisation des compétences en matière de culture vers les municipalités. La politique de 1992 qui s'en inspire, reconfigure l'action du gouvernement autour de trois axes principaux : l'affirmation de l'identité québécoise, le soutien aux créateurs et aux industries culturelles, l'accès et la participation des citoyens à la culture ; sur ce dernier point, la pratique culturelle en amateur ainsi que l'engagement bénévole sont considérés comme les signes du dynamisme et de la pénétration de la culture dans la société. Dans la mise en œuvre de sa politique, le MAC envisage de mobiliser différents leviers dont la création d'un Conseil des arts et des lettres, l'harmonisation de l'action interministérielle ainsi qu'un partenariat privilégié avec les municipalités. À cet effet, il intensifie la décentralisation : les Ententes de développement, conçues comme des outils de planification concertés et adaptés aux réalités et priorités locales, permettront d'accroître les pouvoirs des collectivités locales en matière d'animation, de sensibilisation et de diffusion des arts et de la culture. Mais si les villes sont de plus en plus encouragées à intervenir dans le domaine culturel, leur intervention, soulignent Saint-Pierre et Thuriot (2006), demeure cependant intimement liée aux grandes orientations nationales.

En 2011, un nouveau cadre de référence pour les Ententes de développement, élaboré en collaboration avec les municipalités et les régions, vient renforcer la valorisation des spécificités culturelles locales. L'accent est désormais mis sur la vitalité culturelle des collectivités, la participation de la citoyenne et du citoyen au développement culturel des collectivités, l'identité et l'appartenance, le dynamisme économique, social et démocratique.

Depuis 1992, le ministère de la culture du Québec a élargi son action à de nouveaux domaines englobant le cadre de vie, la culture scientifique et technique, le loisir et le tourisme culturels ; il s'est progressivement écarté d'une définition de la démocratisation culturelle réduite à la seule notion d'accessibilité, en incluant de nouvelles approches basées sur la médiation culturelle et la reconnaissance des expressions et des identités culturelles ; il a récemment inclus dans ses orientations

l'élaboration d'un Agenda 21 pour la culture. En promouvant le rôle de la culture au sein d'un développement intégré, l'État rencontre ainsi les préoccupations et les attentes des collectivités locales. On pourrait alors lire le projet culturel de la province comme un outil qui s'est, au cours du temps, adapté à une culture nécessairement liée au territoire de vie et envisagée comme un vecteur d'épanouissement individuel et de dynamisme territorial.

Les pouvoirs publics ont toujours dû conjuguer des finalités culturelles intrinsèques (diffusion des arts) et extrinsèques (hétérogénéité et transversalité de l'action), le développement culturel local est ainsi envisagé comme un ensemble d'activités à visée identitaire, légitimiste, de paix sociale, d'aménagement territorial ou bien encore de création d'emploi (Teillet, 2008).

En France et au Québec, l'histoire des politiques culturelles municipales montre que « *tandis que l'État devient modeste, la ville prend du poids dans le territoire et les institutions* » (Hulbert, 2009). Aussi, les villes, qui aspirent à devenir des acteurs à part entière dans le développement culturel, seraient parvenues à peser sur les définitions et les orientations culturelles nationales et à imposer un modèle basé sur une approche systémique de la culture. C'est un point que nous chercherons à vérifier dans la première partie de cette étude concernant nos deux terrains d'investigation, Bordeaux et Québec.

3. La participation s'impose aux villes

La référence à la participation des citoyens imprègne aujourd'hui l'ensemble des discours sociaux et politiques. La participation à la définition des valeurs collectives et à la construction du changement social constitue, en effet, un enjeu de taille pour la démocratie car cette dernière est « *de plus en plus vécue comme un horizon de sens où autonomie et reconnaissance doivent être assurées pour tous les individus* » (Cefaï, 2007 : 457).

L'impératif participatif serait également le symptôme « *d'un progrès irrésistible du sentiment d'égalité* » (Blondiaux, 2008 : 6) et de l'exigence d'authenticité de soi (Taylor, 1994).

La subjectivité et la réflexivité de l'acteur ne sont pourtant pas spécifiques aux temps modernes. Selon Danilo Martuccelli, la capacité à se prendre soi-même pour objet est inhérente à la nature humaine (cité par Molénat, 2006). Aussi, la conduite de nos

ancêtres n'étaient pas moins orientée par des motivations subjectives que la nôtre aujourd'hui. Ce qui serait nouveau, c'est le fait que l'individu moderne subisse une sorte d'injonction à la réflexivité et à l'autonomie. L'institution exige de chacun de porter un regard autocritique et permanent sur son action qui confine, nous dit Martucelli, au bavardage stérile (*ibid*). Selon Anthony Giddens (1994), toutes les sciences sociales participent au développement de cette réflexivité systématique et en particulier la sociologie, qui en vulgarisant la connaissance, induit un effet de rétroaction sur son objet d'étude ; l'individu a appris à penser en termes sociologiques et adapte ses pratiques en fonction des informations qu'il reçoit, contribuant par là, note l'auteur, au caractère instable du monde social (1994 : 51).

En contrepartie, le transfert de responsabilité vers l'individu s'avère source d'incertitude et d'angoisse pour le sujet « *sans cesse tendu entre ses désirs de conformité, ses stratégies utilitaires et ses dilemmes éthiques* » (Cefaï, 2007 : 449).

Ce processus de subjectivation ne marque pas seulement les comportements et les normes des acteurs, il influe également sur leurs choix culturels. Les individus ne veulent plus se laisser imposer des projets qui ont un impact sur leur vie ni « *être les réceptacles passifs d'une offre culturelle décidée et construite en dehors d'eux* » (Galland, 2003). Ils s'opposent aux codes culturels et s'efforcent de contrôler la production du sens de leurs actions à travers, notamment, l'élaboration de formes esthétiques car ces dernières sont sources d'épanouissement et d'accomplissement de soi. Si la condition du spectateur, c'est la capacité de chacun de traduire pour soi ce qu'il voit et ressent (Rancière, 2008), la condition du sujet, c'est selon Alain Touraine, « *le désir de l'individu d'être acteur* » (2000 : 78).

Confrontée à cette exigence démocratique, l'autorité publique y répond par une institutionnalisation croissante de la norme participative. En conséquence, de « *nouveaux paramètres d'appréciation des principes de légitimité politique, d'expertise technocratique et d'efficacité administrative* » (Bherer, 2003 : 2) émergent de l'articulation entre action publique et demande sociale.

Deux courants théoriques, l'un de démocratie participative et l'autre de démocratie délibérative, fondent la prise en charge de cet « impératif participatif » par l'autorité publique, bien que, précise Laurence Bherer, l'argumentaire public ne cite pas explicitement ces courants normatifs. En France, on parle plus volontiers de démocratie locale ou de proximité car celle-ci apparaît moins radicale aux yeux des responsables politiques en cela qu'elle demeure le plus souvent consultative (Sintomer, 2011).

L'émergence du concept de démocratie participative date du début des années 1970 avec l'impact de *Participation and Democratic Theory* de Carole Pateman. Dans son ouvrage, l'auteur s'oppose à la théorie de Schumpeter exposée dans *Capitalisme, Socialisme et Démocratie* (1942), selon laquelle la démocratie ne saurait être l'expression directe du peuple car « *le citoyen typique, dès qu'il se mêle de politique, régresse à un niveau inférieur de rendement mental* » (cité par Hayat, 2011). La démocratie participative rejette l'idée que la légitimité de la décision publique soit fondée sur l'agrégation des préférences individuelles, seulement entérinée par le vote, et reconnaît aux citoyens la compétence à s'exprimer sur le projet politique. Les participationnistes ne considèrent pas le citoyen comme un individu sans ressource ou limité dans sa compréhension du politique (Bherer, 2003) et préconisent, dans le sillage du philosophe pragmatiste américain John Dewey, « *la formation d'un "public actif" capable de déployer une capacité d'"enquête" et de rechercher lui-même une solution adaptée à ses problèmes* » (Blondiaux, 2008 : 39-40).

La démocratie participative s'appuie sur le postulat selon lequel la participation est la condition préalable à l'auto-gouvernement démocratique (Sintomer, 2011). Elle est envisagée par ses théoriciens à la fois comme un outil d'éducation civique et un vecteur d'émancipation individuelle et collective. Elle doit permettre, d'une part, de faire l'apprentissage des rouages du système et de l'intérêt général : « *plus on participe, et plus on est en mesure de participer efficacement, car l'horizon des interlocuteurs s'élargit, leurs connaissances sur le monde en général et sur l'univers politique s'accroît, leur confiance en eux s'accroît* » (Pateman, citée par Sintomer, 2011) ; d'autre part, l'engagement de chacun dans les affaires de la cité est une condition de la liberté et de l'épanouissement individuel (Blondiaux, 2008 : 39-40).

Le courant de la démocratie délibérative tel que théorisé par Jürgen Habermas propose une troisième voie, entre démocratie participative et démocratie représentative.

Tout comme la DP, le courant délibératif s'oppose, à la fois, à la théorie élitiste d'une construction de l'intérêt général par addition des intérêts particuliers et à la conception républicaine traditionnelle qui postule le monopole des élus sur la définition du bien commun (Blondiaux et Sintomer, 2002).

Le courant délibératif se fonde sur une conception procédurale de la légitimité politique : le processus décisionnel doit s'accompagner d'une formation communicationnelle de la volonté politique (Suraud, 2007). L'espace de l'échange public est caractérisé par l'activité critique d'individus éclairés, supposée conduire, au moyen de la discussion et de l'argumentation, à la formation des opinions. Le principe

dialogique doit ainsi permettre de concilier les intérêts particuliers et faire reposer la décision finale sur « la force du meilleur argument ». Pour les délibérationnistes, la décision publique n'est légitime que parce qu'elle résulte d'un processus de délibération « *inclusif et équitable, auxquels tous les citoyens peuvent participer et dans lesquels ils sont amenés à coopérer librement* » (Blondiaux et Sintomer, 2002). Habermas définit la communication comme une discussion libre, égalitaire et solidaire tendue vers la recherche d'un consensus.

Si les deux courants ont en commun de promouvoir l'inclusion des citoyens dans le débat public, sur « *les grandes questions de société, et dans le but d'y renforcer la prédominance de l'intérêt général* » (Hayat, 2011), ils se distinguent sur le plan des finalités car la démocratie participative recherche avant tout la formation de communautés citoyennes actives, en mettant l'accent sur l'engagement et la politisation des participants, alors que la démocratie délibérative vise à légitimer la décision publique en fondant celle-ci sur un processus d'argumentation rationnelle impliquant des points de vue contradictoires (Blondiaux, 2008 : 44). Ainsi, pour les participationnistes, la question cruciale demeure l'émancipation des individus alors que pour les penseurs de la délibération, c'est la légitimation des processus de décision publique qui importe.

La norme participative instituée emprunte de façon plus ou moins cohérente et explicite à l'une ou l'autre des théories normatives participatives (Bherer, 2003). Toutefois, prédomine dans le débat actuel, une configuration plus proche des modes de discussion préconisés par la démocratie délibérative bien qu'il faille admettre que l'idéal procédural est dans la réalité rarement atteint (Blondiaux et Sintomer, 2002). En effet, l'objectif consiste moins à impliquer les citoyens dans la décision publique qu'à les convier à la délibération et à la formation de l'opinion générale.

Si dans les années 1970, l'exigence de la démocratie participative était le fait de mouvements associatifs, depuis les années 1990, le thème de la participation résulte d'un mouvement « descendant » (Blondiaux, 2008 : 16) qui s'inscrit au cœur des villes où la proximité est « *censée concourir à l'édification d'un véritable espace public local* » (R. Lefebvre, 2005).

On assiste néanmoins, dans le contexte de la globalisation, à un retour d'un mouvement de contestation des mécanismes de délégation et de revendication d'un contre-pouvoir, proche des courants des années 1960. Les « nouveaux mouvements sociaux » et collectifs altermondialistes proposent une autre vision du développement et placent le

citoyen au centre de la vie démocratique, politique et économique des sociétés. Ainsi, le Forum social de Porto Alegre a donné naissance au budget participatif qui vise la mobilisation des couches populaires en vue d'une transformation profonde de la société, au travers d'un instrument de justice sociale, porteur d'une gestion plus efficace (Sintomer, 2011).

Il apparaît que la prise en charge de la question participative soit principalement du ressort des territoires locaux car « *l'espace de la ville est un espace beaucoup plus concret pour la politique que celui du système politique national* » (Saskien citée par Hulbert, 2009). L'État ne semble plus, en effet, l'échelon territorial approprié pour adresser les problématiques sociales et répondre à la demande citoyenne de participation ; il est devenu selon la formule « *trop petit pour les grands problèmes de la vie et trop grand pour les petits problèmes de la vie* ». Les collectivités territoriales, parce qu'elles promettent une meilleure prise en compte des besoins et réalités spécifiques aux territoires, sont donc convoquées pour parer aux limites de la démocratie représentative. Les territoires locaux sont de plus en plus complexes et subissent des transformations majeures, dont l'étalement urbain et l'inégalité sociale et spatiale sont les plus patentes, qui les rendent de moins en moins lisibles pour les habitants eux-mêmes. Engagement social et participation au projet de développement du territoire s'imposent alors comme des réponses possibles à la désaffiliation sociale et partisane ainsi qu'au sentiment de désinscription spatiale généré par la mondialisation. Dans cette perspective, la culture s'affirme autant comme un facteur de développement économique et social, qu'un enjeu démocratique majeur, car vecteur d'identité et d'appartenance. La course au sens et à la production de symboles posent alors la question de l'asymétrie entre émetteurs et récepteurs, et devient un problème politique de contrôle des espaces d'émission/réception et d'affirmation de l'individu en tant qu'interlocuteur visible et audible (Hopenhayn, 2008).

Alors que la démocratie participative opère un retour dans un contexte de désunion entre le système de représentation politique et les citoyens, la médiation culturelle émerge dans celui d'une remise en cause de l'idéal de démocratisation, du renouvellement du rapport à la culture et de la territorialisation des politiques culturelles. Partant du constat désormais admis qu'il ne suffit pas d'améliorer ou d'augmenter l'offre culturelle pour que celle-ci rencontre une demande, la médiation culturelle vise à favoriser et accompagner le rapport à l'art et à la culture des personnes, en particulier les publics les plus éloignés de l'offre et des pratiques culturelles, par le

biais de nouvelles formes de transmission et d'appropriation. Mais à l'inverse d'une conception de l'action culturelle principalement axée sur la rencontre entre des œuvres d'art et un ou des publics, la médiation a vocation à instaurer un espace d'expression et de reconnaissance des identités dans le sens d'un partage de la légitimité culturelle et du respect des modes d'accès privilégié par chacun, contribuant ainsi à la construction symbolique d'un monde commun. Visant à « *améliorer les conditions sociales d'une participation culturelle élargie à tous* » (Lafortune, 2012 : 67), la médiation culturelle s'inscrit ainsi dans le cadre de la demande sociale d'un plus et d'un mieux démocratique.

Plus largement, nous aborderons la médiation culturelle comme moyen de relier entre eux les trois domaines du social, du culturel et du politique. Parce qu'elle assure la dialectique des formes collectives et des représentations singulières dans l'espace public, la médiation fonde notre appartenance et notre sociabilité et au-delà, notre citoyenneté (Lamizet, 1999).

4. Cadre opératoire et méthodologie de recherche

Dans une double perspective territoriale et sociale, notre étude vise à proposer une analyse comparée de la participation des habitants au développement culturel des villes de Bordeaux et de Québec.

En faisant ce choix de démarche de recherche, nous ne visons pas une généralisation de nos conclusions mais plus sûrement la compréhension d'un phénomène attaché à une situation. Nous souhaitons contribuer à améliorer la connaissance du phénomène participatif à travers l'analyse de sa prise en charge au niveau local et des effets qu'il peut induire sur l'expérience démocratique, sans pour autant chercher à élaborer un modèle de bonnes pratiques applicable à toutes situations. Howard Becker ne soulignait-il pas, à ce propos, que « *la sociologie bien comprise vise plutôt à approfondir la compréhension de phénomènes que beaucoup connaissent déjà* » (1988: 22).

L'étude de cas va donc nous permettre de déterminer les éléments et les processus les plus pertinents du phénomène qui nous intéresse et d'analyser l'interprétation que font de celui-ci les acteurs, tandis que le point de vue comparatif induira la décentration nécessaire vis-à-vis de nos représentations mentales et culturelles et facilitera l'éclairage par la mise en perspective du cas pratique. Il s'agit ainsi d'approfondir l'étude d'une situation par l'observation d'une autre qui ne soit pas trop éloignée et puisse ainsi justifier l'exercice comparatif. La démarche comparatiste doit, en effet, offrir les

moyens empiriques, à travers le choix des unités de comparaison, de déceler ce qu'il y a à la fois d' « invariant » et de « spécifique » dans chacune des situations (Paugam et Van de Velde, 2010).

4.1. Le choix des terrains d'étude

Le choix des terrains d'étude s'avère alors crucial. Même s'il faut convenir que ce choix contient souvent une part de contingence et peut aussi être motivé par une inclination personnelle, il doit pouvoir se justifier.

Dans cette perspective, le choix de Bordeaux et de Québec nous semble répondre favorablement aux exigences de l'épreuve comparative.

Jumelées depuis 1962, ce sont deux villes moyennes, aux poids démographiques comparables et présentant un certain nombre de similarités. Bordeaux recense 230 000 habitants, au sein d'une communauté urbaine de 830 000 habitants, alors que Québec, est passée d'une population de 175 000 habitants avant la fusion des villes de l'agglomération, à une population de 510 000 personnes en 2011 ; toutes deux présentent, après une période de déclin, les signes d'un essor démographique et constituent malgré l'étalement urbain, des villes-centres dynamiques.

Bordeaux et Québec accueillent une population composée d'une majorité de classes sociales moyennes et supérieures⁴, fortement diplômées et employées, à plus de 80%, dans le secteur des services. Villes portuaires, une partie de leur bâti est classé au patrimoine mondial de l'UNESCO. Sans posséder le statut et l'envergure d'une grande métropole, les deux villes sont connues dans le monde entier, l'une pour son vignoble, l'autre comme berceau de l'Amérique française.

En outre, la taille de nos villes suggérait l'existence d'interactions sociales que l'anonymat de la très grande ville ne permettait pas, ce qui nous semblait faciliter l'enquête sociologique ainsi que le contact avec les acteurs.

Nous connaissions, par nos lectures, l'avancée de Québec en termes d'institutionnalisation de la norme participative, – dont nous développerons les principales étapes dans la seconde partie de cette thèse –, et nous supposons que celle-ci du fait de la jeunesse du processus en France était moins développée à Bordeaux. Pour autant, rien ne laissait présager d'une configuration similaire dans le champ culturel. La formalisation plus récente de la question culturelle par les municipalités

⁴ Source pour Bordeaux : Insee - Bordeaux 2010 Chiffres clés

Source pour Québec : Statistique Canada - Recensement 2006

québécoises nous incitait à croire que notre projet s'avérerait une démarche heuristique féconde, qui nous permettrait de vérifier sur le terrain concret des pratiques, si la culture faisait l'objet d'un investissement et de représentations similaires de la part des villes, dans des contextes nationaux sensiblement différents comme nous venons de le voir dans les points précédents. En outre, les politiques culturelles municipales québécoises, Québec comprise, sont relativement peu étudiées par les spécialistes, ce qui rendait la perspective d'une recherche empirique plus pertinente encore.

Nous avons privilégié une étude circonscrite pour l'essentiel à la commune. Il nous semble, en effet, que le champ local, pour les raisons explicitées plus haut (affirmation des villes dans le champ culturel), apparaît comme un terrain de recherche approprié pour appréhender une approche globale du phénomène de la participation culturelle. Aussi, nous sommes nous peu intéressés aux échelons supérieurs ou autres collectivités territoriales, dont les compétences et les stratégies culturelles, ou leur absence, influent sans nul doute sur la définition de la politique culturelle municipale, car ceux-ci ne nous apparaissaient pas essentiels à la compréhension du processus participatif à l'échelle locale. Nous y avons fait allusion quand cela nous a paru nécessaire et pertinent pour notre problématique, notamment en abordant le rôle de la région québécoise dans la structuration des acteurs culturels ou pour penser le futur du développement culturel communal en lien avec la logique communautaire, à Bordeaux. De même, avons-nous choisi d'ajouter quelques exemples étrangers à nos villes d'étude afin d'approfondir certaines observations relatives à la question de la gouvernance culturelle, sans pour autant les traiter comme des cas pratiques documentés et analysés à la même hauteur que nos territoires d'investigation. Nous avions à l'origine prévu d'inclure dans l'analyse comparative le cas de Bristol, ville européenne à la dynamique culturelle tout à fait intéressante, mais il ne nous a pas été possible matériellement de conduire une troisième étude de terrain.

Si nous convenons que la multiplication des études de cas ne peut qu'enrichir la compréhension du lien entre développement culturel et participation citoyenne, cette recherche que nous considérons correspondre à une première étape d'investigation, – il serait notamment pertinent de placer cette étude dans une perspective diachronique qui permettrait d'apprécier l'évolution de la politique municipale dans le temps –, nous aura néanmoins permis de dégager les perspectives d'analyse propre à la démarche comparative et d'approfondir ainsi les connaissances sur la dynamique participative dans le champ culturel à Bordeaux et à Québec.

4.2. La méthodologie d'enquête

D'un point de vue épistémologique, notre étude s'appuie sur la mobilisation d'un corpus bibliographique large issu du champ des sciences sociales. Nous convoquons ainsi les travaux et analyses d'un ensemble de chercheurs : géographes spécialistes des questions urbaines, sociologues du champ de la culture et politologues experts des questions participatives et de l'action publique. Néanmoins, cette thèse s'inscrit pleinement dans la discipline de la géographie sociale car elle cherche à éclairer la connaissance des rapports sociaux et se focalise, dans cette perspective, sur le lien entre les individus et l'espace. Dans le contexte d'une étude urbaine, elle rejoint la démarche de la sociologie urbaine qui envisage la ville comme un laboratoire social et culturel et un lieu de production de nouvelles relations sociales.

L'entrée par l'acteur, à travers l'analyse de ses pratiques et de ses discours, nous a permis, comme le souligne Guy Di Méo (1998), de saisir les dynamiques de production de l'action publique en lien avec le territoire urbain.

S'agissant toujours de l'acteur, la posture que nous avons décidé d'adopter se situe entre approche structuraliste et approche systémique. Nous refusons, en effet, d'enfermer la recherche dans une seule catégorie, et de subir l'« alternative classique entre la liberté et le déterminisme ». Nous nous sommes efforcés d'observer et de déterminer les contraintes que l'institution pose à l'acteur, sans pour autant les considérer comme imprescriptibles et indépassables, ceci afin d'appréhender l'individu dans sa liberté d'action, en mesure d'infléchir par son action la structure elle-même. L'acteur est le produit de la structure autant qu'il concourt à construire et modifier cette dernière.

La méthodologie d'enquête que nous avons privilégiée est essentiellement qualitative.

En premier lieu, nous avons abordé notre terrain par le biais de l'entretien semi-directif auprès d'élus, d'agents institutionnels, d'acteurs sociaux et culturels, de citoyens et usagers de la ville, bénéficiaires ou initiateurs de projets culturels participatifs.

Le choix d'entendre le sujet et de confronter les différents points de vue des acteurs afin de saisir les logiques de sens qui sont à l'œuvre, nous a semblé parfaitement adapté à notre démarche. 40 entretiens ont été réalisés à Bordeaux au cours de nos trois années de recherche et 17 à Québec lors d'un séjour prolongé en juin 2011 (cf. annexe 1 pour une liste complète).

Comme deuxième méthode de recherche, nous avons utilisé l'observation *in situ* de conseils de quartier, réunions de concertation, forums citoyens, portant sur la

thématique culturelle qui nous intéresse mais touchant également aux champs voisins du social et de l'urbain ; nous avons également assisté aux travaux du Conseil de la diversité et du CODES commission Culture, à Bordeaux. Pour chacun des dispositifs et actions participantes analysés, nous avons assisté à une, ou plusieurs réunions.

Nous avons également été présente le plus souvent possible lors de manifestations culturelles organisées par les villes (*Evento* ; Grands événements estivaux à Québec), ou par les acteurs culturels, afin de saisir la réalité de la vitalité culturelle du territoire.

L'observation participante a aussi été mise à profit concernant les collectifs citoyens dont nous avons suivi la démarche de participation (*Jardin de ta sœur* et SDF analysés dans la troisième partie de cette étude). Cette source méthodologique nous a permis, d'une part, d'identifier le rôle des acteurs et de saisir les enjeux sous-jacents à l'action, d'autre part, nous avons pu appréhender la teneur et la forme des échanges ainsi que le jeu relationnel entre les protagonistes.

Lors de nos interventions, s'est inévitablement posé le problème du dedans/dehors autrement dit la question de la neutralité et celle en creux de la subjectivité du chercheur. Pour y pallier ou pour déplacer la question, nous avons admis l'impossible objectivité du celui-ci qui par, son regard même, modifie la situation qu'il observe. Si l'implication du chercheur apparaît inévitable dès lors qu'il se propose d'étudier les rapports sociaux, nous nous sommes cependant efforcés de garder une distance nécessaire à l'analyse et de ne pas prendre pour des vérités absolues les révélations des acteurs, dont nous avons cherché à retranscrire la subjectivité dans l'étude de leur discours.

Concernant l'observation des acteurs, nous notons qu'il manque sans doute à notre démarche scientifique une dimension microsociologique qui requiert une analyse minutieuse des interactions ; nous avons, en effet, privilégié une approche globale qui ne peut totalement rendre compte de la complexité de la dynamique relationnelle.

Enfin, une troisième méthode de recherche a consisté en la mobilisation d'un important corpus documentaire : quotidiens, hebdomadaires, revues, documents administratifs, procès-verbaux des réunions, etc., que nous avons mis à profit dans l'analyse des situations et des discours des acteurs.

Nous devons néanmoins admettre, dans la mise en œuvre de notre méthodologie d'enquête, l'asymétrie de nos terrains. Il nous a, en effet, été plus facile à Bordeaux qu'à Québec de rencontrer un nombre important d'acteurs, du fait de notre qualité de résidente permanente. Il est également indéniable que notre connaissance du terrain

bordelais est plus approfondie pour ces mêmes raisons. En revanche, la collecte documentaire a été plus fructueuse à Québec qu'à Bordeaux car la formalisation des procédures, qu'elles soient culturelles ou participatives, y est entérinée et génère quantité de documents : comptes-rendus de réunion, règlements, contenus et objectifs de politiques, programmes de médiation, etc., qui nous ont permis de pallier à l'insuffisance de rencontre directe avec les acteurs.

En outre, de nombreux articles de presse nous ont également permis de garder le lien avec l'actualité québécoise, malgré la distance.

4.3. L'organisation de la thèse

Partie 1 - La ville culturelle : les formes et le sens de l'action

Cette première partie consiste en une analyse réflexive des modes d'intervention culturelle privilégiés par les villes de l'étude, de leur politique des publics et du traitement qu'elles réservent à la participation culturelle.

Le premier chapitre sera dédié à la description de la politique culturelle de Bordeaux et à celle de Québec. À partir du territoire des villes, entendu comme « portion de l'espace délimitée pour exercer un pouvoir », nous nous attacherons à décrire le référentiel culturel des villes, c'est-à-dire le cadre cognitif et normatif qui conditionne les orientations de la politique culturelle municipale. Il nous faudra alors repérer les enjeux, les valeurs et les logiques qui sous-tendent l'intervention municipale en matière culturelle.

Ce premier chapitre vise également à dégager la spécificité et les modalités d'action propres à chaque ville et à mettre en perspective les observations réalisées, afin de dégager les similarités et les divergences entre les situations.

Dans le chapitre 2, nous aborderons la question de la participation culturelle. Après avoir souligné les enjeux posés par celle-ci et identifié les représentations des responsables institutionnels concernant les publics, nous analyserons les modalités pratiques de l'intervention culturelle en matière de politique des publics. Ceci nous permettra de déterminer la place et le rôle des habitants dans le référentiel culturel.

Un sous-chapitre sera consacré à la médiation culturelle que nous traiterons par le biais d'une approche théorique mais aussi au travers de cas pratiques emblématiques des usages différenciés de la notion. La question de la transversalité fera également l'objet

d'une réflexion, à cet effet, nous nous attarderons à décrire l'action culturelle territorialisée ou de proximité, afin de révéler les accointances ou, à l'inverse, les tensions prévalant entre les politiques publiques culturelle, urbaine et sociale.

Nous concluons cette première partie par un questionnement sur le rapport entre événement et participation : des exemples dans les deux villes illustreront le rôle dévolu à l'art dans la rencontre sociale et artistique en contexte urbain.

Partie 2 – La ville inclusive : la place et le rôle des acteurs dans le référentiel d'action

L'attractivité d'une ville, et *a fortiori* son développement économique et culturel, dépend de sa capacité à assurer un cadre de vie de qualité à ses populations. Consciente du rapport de proximité qui la lie à ses usagers, la ville « inclusive » poursuit un objectif de cohésion sociale garant de relations apaisées et de perspectives d'évolution attractives. Afin de répondre à cet enjeu majeur, la ville s'est emparée de la question participative et développe instances et processus visant à intégrer la contribution des habitants à la définition des politiques publiques.

Dans le chapitre 3, à la suite d'un rappel historique de l'évolution de la question participative dans les deux contextes d'étude, nous poursuivrons notre réflexion sur les fondements de cette norme participative qui se constitue et s'institutionnalise peu à peu. Il s'agira essentiellement d'en qualifier la nature et de déterminer le sens politique qui la fonde, à travers l'analyse de dispositifs et démarches participatives mis en œuvre par les municipalités, en particulier dans le champ culturel. Ceci, afin de mettre au jour la manière dont les autorités politiques prennent en compte la participation citoyenne et l'intègre dans les processus décisionnels.

Dans le chapitre 4, après avoir défini la notion de gouvernance en lien avec celle de participation, nous chercherons à décrire et à qualifier le jeu relationnel entre acteurs politiques, acteurs culturels et citoyens, afin d'apprécier les conditions nécessaires à l'instauration d'un dialogue et d'une démarche culturelle commune. Puis, nous analyserons différents modes d'organisation et de structuration initiés et expérimentés par les responsables de politiques publiques ou les acteurs culturels eux-mêmes, afin d'en dégager les apports et les limites pour la mise en œuvre d'une nouvelle gouvernance culturelle.

Partie 3 – Tactiques citoyennes et action culturelle collective dans la ville

À l’instar de l’action politique, les habitants agissent sur le territoire, alors entendu comme lieu de vie, d’expression et de mémoire. Les logiques identitaires et les processus de territorialisation opérant au cœur des quartiers façonnent l’image de la ville, alors que les projets collectifs la réinventent au quotidien et réinterrogent dans le même temps les contours et modalités de l’action culturelle. Les habitants, eux-mêmes porteurs d’une offre culturelle singulière, développent des formes d’expression et d’action qui participent du potentiel identitaire et culturel des villes. Dans cette troisième partie, nous privilégierons une démarche plus compréhensive pour appréhender les modes d’engagement individuels et collectifs adoptés par les acteurs sociaux et interroger ainsi les rapports entre culture, citoyenneté et citoyenneté.

Dans le chapitre 5, nous déterminerons, au travers d’exemples variés, les modalités de l’engagement des habitants dans la vie culturelle locale. Ces cas pratiques nous fourniront l’opportunité de montrer comment l’espace public peut être investi de différentes manières, à la fois comme un lieu de revendication et de délibération démocratique, un espace de construction des identités, ainsi qu’un lieu d’expression et de rencontre sensibles entre artistes et habitants.

Il conviendra également d’interroger ces modes d’engagement à l’aune des dispositifs participatifs institués, afin de déterminer dans quelle mesure la demande des habitants reste conditionnée par l’offre qui leur est faite d’intervention publique ou si ces derniers ont la possibilité de modifier cette offre et de la faire évoluer.

Nous montrerons comment ces initiatives citoyennes et associatives peuvent être porteuses de transformations sociales et politiques, – les formes et les pratiques de la participation posent de fait la question de la citoyenneté, de sa réalité, de ses limites et de son usage sur le territoire local –, et susceptibles de contribuer à la fois à la fabrique urbaine et à l’élaboration d’un projet culturel commun.

Dans le dernier chapitre de cette étude, nous explorerons, en premier lieu, la complexité des motivations et des formes à la fois individuelles et collectives de l’engagement citoyen. La question sera également abordée sous un angle politique, au sens d’expression citoyenne dans la cité, à cet effet, l’action culturelle sera analysée dans son rapport avec la citoyenneté culturelle et urbaine.

Puis, nous analyserons les effets de l’engagement sur les personnes elles-mêmes ainsi qu’en termes d’impact sur la production de la décision et de l’action publiques : peut-on

envisager, pour reprendre le questionnement de Catherine Neveu (2011), les relations entre la démocratie participative « officielle » et les mobilisations sociales comme complémentaires, mutuellement enrichissantes ou bien à l'inverse comme incompatibles ?

Dans un dernier point, nous traiterons du rapport et des modalités de coopération entre l'institution et les citoyens, et préciserons le rôle que doit jouer l'institution municipale dans la qualification de la parole et des compétences de ces derniers ainsi que dans l'accompagnement de leurs initiatives. Puis, nous décrirons en illustrant notre propos par l'étude d'un cas concret, la fonction médiatrice de l'association entre les systèmes d'action et les différentes parties prenantes du développement culturel.

Ainsi, à partir des modes d'intervention culturelle des villes, du rôle des acteurs dans le référentiel d'action et des tactiques citoyennes, il est possible de saisir les enjeux autour de l'impératif participatif des citoyens dans le développement culturel des villes et d'ouvrir la réflexion sur la capacité de changement de l'institution municipale.

PARTIE 1

La ville culturelle : les formes et le sens de l'action

Chapitre 1 - Le référentiel culturel des villes

Les politiques se sont emparés de la question culturelle.

La culture constitue aujourd'hui un domaine d'intervention privilégié du politique parce qu'il est communément admis qu'elle représente une dimension essentielle du développement. Les villes se veulent créatives, attractives, dynamiques et se cherchent un projet culturel qui répondent à ces attentes : des espaces et des lieux sont investis, des personnes et des moyens mobilisés, des plans et des programmes sont élaborés pour transformer, régénérer et promouvoir la ville par la culture.

Pour autant, ne faut-il voir dans l'action des responsables qu'un pragmatisme de gestionnaires uniquement intéressés à mobiliser la culture à des fins utilitaires ? Est-il possible de déceler dans l'usage hétérogène qu'ils font de celle-ci, un décloisonnement des pratiques qui annoncerait une approche globale et inclusive de l'action culturelle en faveur d'un développement durable et respectueux des identités culturelles, sociales et territoriales ?

Dans cette première partie, nous proposons, moins d'établir une typologie de la culture organisée, que de dresser une sorte de portrait culturel de Bordeaux et de Québec, dans lequel nous décrirons les formes que l'action municipale revêt et déterminerons les valeurs et les finalités qui la fondent.

I.1. Permanence culturelle de la ville

À l'ère de l'« urbain généralisé », la ville subirait des mutations inédites qui menaceraient jusqu'à son existence.

L'entité urbaine que nous connaissons aujourd'hui n'a, en effet, plus grand chose à voir avec le modèle de la cité qui a dominé de l'antiquité à la fin de l'époque classique. Michel Lussault (2009) décrit celle-ci comme une entité discrète, entourée d'un monde agraire et « *caractérisée par la prégnance de la coprésence* ». Même si la ville contemporaine incorpore des sites traditionnels, ces formes urbaines appartiennent bien à la modernité (Giddens, 1994 : 16).

La croissance urbaine qui a accompagné le développement industriel a eu pour conséquence de déstabiliser les configurations organisationnelles et les rapports sociaux, tout en engendrant les problèmes économiques, sociaux, urbains que nous connaissons aujourd'hui (Lussault, 2009). Les villes sont ainsi devenues des globalités inquiétantes qui repoussent et attirent à la fois (Joseph, 1998 : 80), et représentent des sources de tension autant que de créativité.

Si, comme le note Philippe Teillet, les villes européennes de plusieurs millions sont peu nombreuses et se caractérisent surtout « *par des centres historiques culturels où se concentrent les lieux de pouvoir et de prestige* » (2008), le développement urbain est venu récemment induire une dispersion et une complexification du territoire, brouillant définitions et frontières entre ville et campagne. Le phénomène de métropolisation, entendu comme la concentration des personnes et des activités dans les villes, s'est donc imposé partout comme le « *type idéal de la modernité* » (Saez G. et Bassand, 1997).

Toutefois, la ville semble résister aux crises et aux transformations majeures qu'elle subit. Ainsi, Guy Di Méo (2006) observe que Bordeaux, loin de s'être marginalisée dans le contexte du développement péri-urbain, a gardé un réel pouvoir d'attractivité. La centralité de la ville s'est même vue renforcée comme cœur d'agglomération par une politique aménageuse volontariste, grâce notamment à la construction de nouveaux équipements et à la réhabilitation des quais. De façon similaire, la nouvelle ville de Québec, résultante de la fusion des municipalités de banlieue, réaffirme la prégnance de la ville-centre au travers d'une réhabilitation urbaine et d'une redynamisation culturelle marquées.

Dans le processus de distinction recherché par les villes pour faire face à l'homogénéisation globalisée, la culture joue, en effet, un rôle indispensable dans la « *nécessaire diversité du système urbain* » (Lucchini, 2002 : 3). A travers les équipements culturels et les manifestations festives dans l'espace public, les villes cherchent à se singulariser et se faisant, renforcent le processus d'appropriation du territoire par les citoyens (*ibid*: 14). La culture constitue ainsi un moyen privilégié qui permet à la ville « *de garder une unité, une identité malgré les bouleversements* » (*ibid* : 15).

Si la ville n'a pas disparu, c'est également parce qu'elle incarne pour ceux qui l'habitent une réalité spatiale concrète, signifiante et signifiée au travers des lieux et des échanges symboliques. L'espace urbain continue donc à « *faire ville* » (Dorier-Apprill *et al.*, 2005), en raison du besoin d'ancrage spatial et d'affiliation sociale des citoyens. Aux côtés d'une ville globalisée, tournée vers la promotion de son image de marque à l'échelle mondiale, perdure l'image d'une ville locale, faite d'ancrages affectifs, de trajectoires sensibles, d'espaces de pratiques électives. Ainsi, l'échelle locale constitue toujours une échelle d'identification pertinente.

En tant que production culturelle, la ville doit alors s'appréhender « *du point de vue de ceux qui la vivent de l'intérieur* » (Marchal, Stébé, 2009), les habitants, qui concourent à l'inventer et à la dire autant que les spécialistes qui la conçoivent et l'aménagent. De fait, la ville résulte de « *l'effet permanent de construction qu'engendre, au quotidien, l'interaction sociale* » (Di Méo, 2006). Ainsi, le récit d'une ville s'incarne autant dans son cadre bâti, ses œuvres, son histoire et sa mémoire que dans une certaine façon de vivre ensemble (Saez J.P., 2010).

I.2. Patrimoine et modernité : représentations des villes

Selon Guy Mercier (2010), la ville et sa représentation constituent deux entités distinctes mais interdépendantes qui s'illustrent tout particulièrement au travers de la dynamique urbaine.

L'auteur explique qu'après la seconde guerre mondiale, Québec s'est projetée comme ville en mouvement. En cela, elle s'inscrivait dans le processus de modernisation qui traversait l'ensemble des villes nord-américaines. Mais à Québec, l'idéologie modernisatrice devait prendre en compte le caractère spécifique de la ville, héritière d'une histoire et d'un patrimoine exceptionnels. Ainsi, les valeurs de « patrimoine » et de « progrès » s'associaient pour composer l'image d'une ville riche de ses succès passé, présent et à venir (Mercier, 2010).

Le projet de modernité s'est alors appuyé sur la valorisation du passé de la ville et le quartier du Vieux-Québec a fait l'objet d'une réhabilitation patrimoniale d'envergure, à des fins touristiques et patriotiques. Par ailleurs, Québec nécessitait de se doter d'un symbole urbanistique fort pour conforter son statut de capitale. Si le Vieux-Québec et plus encore Place Royale « *devaient témoigner du passé glorieux de la nation québécoise* » (*ibid*), la colline parlementaire, devait, quant à elle, symboliser, par un projet architectural novateur, les ambitions et la vision d'avenir de l'État québécois.

La modernité allait également marquer de son sceau la basse-ville. Ce fut fait à coup de démolitions qui suscitèrent la contestation populaire. Mais les béances ouvertes dans le bâti ne furent pas comblées par de nouvelles constructions : le ralentissement économique et démographique eut raison de l'ambition urbanistique. Le quartier Saint-Roch porta longtemps les stigmates d'un projet urbanistique mal maîtrisé, symbolisant les ratés d'une modernité inachevée. Le quartier est aujourd'hui redevenu attractif, grâce notamment au patrimoine industriel qu'il abrite et au développement d'une économie créative. Retournant le stigmate, Saint-Roch fait d'une faiblesse un atout et

renoue avec l'ambition originelle de la ville de lier patrimoine et modernité dans une même entité spatiale.

Québec poursuit aujourd'hui son entreprise de modernisation par un ambitieux projet d'embellissement de la ville (Desnoilles, 2008). Elle assoit définitivement son statut de capitale par l'achèvement du projet de la colline parlementaire et la réalisation d'un aménagement paysager qui met en valeur le parlement. La ville cherche à « *se doter d'une trame urbaine socialement retissée et conviviale* » (Desnoilles, 2008 : 314) ; à cet effet, les parcs et les places publiques sont requalifiés alors que les derniers symboles des excès d'un urbanisme conquérant sont effacés. Les cérémonies du 400^{ème} anniversaire sont l'occasion de parachever cet embellissement de la ville de façon spectaculaire. Le Saint-Laurent constitue le point focal de ce renouveau urbanistique. Le fleuve se voit ainsi doté d'une nouvelle promenade, la promenade Samuel de Champlain, dont le cheminement est ponctué d'œuvres d'art. De même, les plaines d'Abraham connaissent des réfections majeures alors que la baie de Beauport est totalement réaménagée pour accueillir sites sportifs et aires naturelles. Mais c'est à la pointe-à-Carcy et surtout au bassin Louise que la ville fait la démonstration de son ambition. Le site est totalement redessiné pour accueillir les festivités. Sur la thématique de la rencontre, des espaces et des jardins sont créés, un lieu phare est aménagé, l'Espace 400^{ème} qui propose durant 118 jours consécutifs spectacles, expositions et conférences.

En célébrant son patrimoine non plus seulement architectural mais plus largement urbain et naturel, la ville qui pâtitait d'une réputation de capitale provinciale assoupie, impose l'image d'une métropole créative, dynamique et projetée vers un avenir qu'elle souhaite évidemment radieux.

Bordeaux jouit à l'instar de Québec du prestige lié à un patrimoine exceptionnel. Capitale mondiale du vin, elle est connue dans le monde entier pour son art de vivre. Sa silhouette urbaine datant du XVIII^e siècle est inscrite à la liste des joyaux du patrimoine mondial. Mais l'héritage, de ce côté de l'Atlantique aussi, peut parfois s'avérer un peu lourd à porter. Longtemps qualifiée de « belle endormie », Bordeaux prend aujourd'hui ses distances avec l'image ancienne de ville bourgeoise engourdie, tournée vers son glorieux passé. Alain Juppé vient alors incarner la figure du changement et opérer le réveil de la ville au profit d'une nouvelle image, celle d' « *une ville jeune qui bouge* » (Richelle, 2008 : 203).

Le projet urbain que l'édile lance en 1996 est censé opérer la redynamisation de la ville et doter Bordeaux des atouts de la modernité. Le projet s'y attelle notamment par

l'aménagement des quais, l'arrivée du tramway et la rénovation du centre historique. Les transformations urbanistiques ont incontestablement réussi à modifier l'image de Bordeaux. Le tramway en reliant les morceaux de la ville, de chaque côté de la Garonne, l'a agrandie ; le fleuve, à qui la ville tournait le dos, a retrouvé sa fonction structurante pour devenir un lieu de promenade et de rassemblement très prisé des citadins et des touristes ; emblème de ce renouveau, le miroir d'eau posé face à la Garonne, reflète l'image d'une ville à la fois patrimoniale et moderne.

Si le premier projet urbain a permis de « refaire la ville sur place », une deuxième phase de requalification annonce de nouvelles transformations qui doivent inscrire Bordeaux dans le concert des villes millionnaires. Les objectifs démographiques de la ville visent à accueillir un million d'habitants à l'horizon 2030. Le nouveau projet urbain baptisé « 2030, vers le grand Bordeaux, une métropole durable » s'efforce d'anticiper les dynamiques urbaines à venir et se décline plus précisément au sein de futurs quartiers, à fort potentiel en termes de foncier aménageable, que le maire englobe sous le titre d' « arc de développement durable ».

Le projet Bordeaux 2030, s'il remplit une vocation prioritaire d'aménagement foncier en vue de densifier la ville et de lutter contre l'étalement, répond nécessairement à un processus identitaire visant à faire de Bordeaux, une ville certes habitable mais surtout « désirable », à même d'engendrer un sentiment d'appartenance. La ville en projet a pour vocation première de conférer du sens à la collectivité sociale (Desnoilles, 2008), aussi, dès lors « *qu'il y a ville, il y a obligatoirement projet* » (Ibid : 15).

Dans la définition d'une nouvelle entité urbaine, la place de la culture apparaît comme centrale. La culture est ainsi sollicitée sur le territoire pour « *le nommer, le délimiter, l'organiser, le structurer en réseau* » (Landel et Pecqueur, 2009). Elle participe alors d'une logique d'identification et de distinction territoriale essentielle à la promotion de la ville, confrontée à la concurrence d'image dans un contexte mondialisé.

S'il est plus juste pour Bordeaux que pour Québec, d'affirmer que les institutions culturelles sont « *devenus les emblèmes identitaires des villes* » (Taliano-des Garets, 2007 : 15), chacune des deux villes disposent de marqueurs identitaires qu'elles utilisent dans leur stratégie de développement. Ces éléments de représentation peuvent prendre des formes variées parmi lesquelles les éléments patrimoniaux occupent une place prépondérante. La façade XVIIIe de Bordeaux, le cadre bâti symbole de la nouvelle France dans le quartier historique du Vieux-Québec constituent des « actifs territoriaux », des ressources spécifiques susceptibles de rentrer dans un processus de

production de biens (Landel et Pecqueur, 2009). Toutefois le patrimoine n'est pas la seule dimension culturelle sollicitée dans le développement territorial, d'autres ressources sont activées ou sélectionnées qui peuvent y contribuer. En outre, le patrimoine pourrait même constituer un obstacle à la promotion d'une certaine image de marque de la ville.

Françoise Taliano-des Garets (2007) explique qu'une politique d'image consiste, soit à réactiver une image (image de réactivation), soit à changer d'image (image de reconstruction), ou encore à conforter une image déjà positive (image de confirmation). Alors que l'auteur range Bordeaux dans la première catégorie, nous serions plus disposés à voir dans la stratégie culturelle actuelle de la ville, une volonté de bousculer l'image traditionnelle de la ville patrimoniale, à laquelle elle est encore trop associée, en faveur d'une image de modernité et d'innovation.

Depuis l'inscription de la ville au patrimoine mondial de l'Unesco, il est apparu essentiel pour le maire comme pour son adjoint à la culture, de prévenir tout risque de « muséification » de la ville. Dans le discours de l'adjoint, le patrimoine de Bordeaux apparaît presque comme un handicap dans la concurrence d'image qui l'oppose à des villes comme Lille ou Nantes. Ces dernières, selon lui, parce qu'elles ne sont pas encombrées d'un patrimoine aussi prestigieux que celui de Bordeaux, « *peuvent de fait, se trouver dans une modernité que l'on ne va pas comparer avec les décennies précédentes* ». Bordeaux se voit alors contrainte à innover et à « *être dans un dynamisme beaucoup plus intense* », affirme-t-il, qu'une ville sans patrimoine. La politique culturelle poursuit donc l'objectif de faire entrer Bordeaux dans l'ère de la modernité d'un XXI^e siècle naissant. Pour ce faire, la culture à Bordeaux s'inscrit dans le sillage du projet urbain et cherche à tirer de sa notoriété et de sa visibilité, les dividendes d'une modernité affirmée. Il s'agit alors, selon l'élus à la culture, de s'insérer dans les nouveaux territoires de la ville « *pour vivre avec eux* », le processus de dynamisation qui les bouleverse et d'accéder par cet ancrage territorial à une reconnaissance internationale. Dans une logique de compétition, la ville cherche à « reconfigurer de la localité » pour affirmer sa singularité. L'identité légitime alors l'intervention publique en matière culturelle, esquivant dans les discours les enjeux économiques (Taliano-des Garets, 2007). Mais la référence à l'identité territoriale, précise Guy Saez (2003), « *suppose qu'on mène réellement une action de proximité, transparente, responsable et réactive* ». Nous verrons dans un chapitre ultérieur si tel est le cas dans nos villes d'étude.

Québec souhaite également rompre avec une image de ville joyaux, située hors du temps et des enjeux contemporains, en tentant d'imposer la capitale provinciale comme une ville audacieuse et dynamique. La stratégie culturelle consiste alors à promouvoir la relève artistique de la ville comme levier de développement culturel, avec pour objectif explicite de projeter l'image « *d'une ville bouillonnante, ouverte aux créateurs, aux innovateurs* »⁵.

I.3. Le service de la culture : spécificités des villes

Guy Saez (1996) définit la mission d'une direction des affaires culturelles comme celle d'une « *médiation administrative entre les services de l'État et des autres collectivités locales et la municipalité d'une part, et d'autre part, entre la municipalité et les acteurs locaux du développement culturel* ». Si, de ce point de vue, les villes de l'étude ne se distinguent pas, les missions et prérogatives de leur service culturel ne sont cependant pas similaires.

Les villes sont, en effet, des territoires culturellement diversifiés, héritiers d'une histoire et de pratiques singulières. La direction bordelaise, comme son équivalent québécois, gère un réseau de bibliothèques municipales. Mais à l'inverse de Québec, Bordeaux a également en charge de nombreux établissements publics : des musées (CAPC musée d'art contemporain, musée d'Aquitaine, musée des Beaux-arts, musée des arts décoratifs et du design, *museum* d'histoire naturelle), des lieux d'exposition tel celui de la Base sous-marine, des établissements d'éducation artistique, à l'instar du conservatoire de musique et de danse. Liste à laquelle, il faut encore ajouter l'Opéra, les archives municipales, ainsi que la gestion et la mise en valeur du patrimoine de la ville, inscrite depuis 2007 sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco.

L'organisation du service ainsi que son autonomie, ou à l'inverse son rattachement éventuel à une autre direction, signifient des disparités méthodologiques et idéologiques entre les villes.

À Bordeaux, la Direction générale des affaires culturelles se compose de trois directions : Direction des établissements culturels, Direction du développement et de l'action artistique, Direction de la maîtrise d'ouvrage et des finances. La Direction des

⁵ Plan d'action Québec Horizon Culture, disponible en ligne, URL : http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/QHC_plan_action_2009-2014.pdf, consulté le 13 décembre 2011

établissements se divise en sous-domaines, chacun correspondant à un établissement dont la ville a la charge, alors que la Direction chargée du développement est organisée en sous-directions sectorielles renvoyant au patrimoine, aux arts de la scène ou encore aux arts visuels. On retrouve là une organisation proche de celle du ministère de la culture, reproduisant la catégorisation classique des champs d'intervention en matière culturelle.

Si le service culturel de la ville de Québec semble autonome dans la définition et la mise en œuvre de ses missions, il relève cependant d'une direction générale aux prérogatives larges qui comprend le développement culturel, touristique, sportif et social. L'association, dans une même direction (Services à la communauté), du service culture avec les services du tourisme, des grands événements, du sport et du loisir, suggère une certaine volonté de transversalité de l'action culturelle municipale. Dans le même sens, l'organisation interne du service culture (annexe 2), si elle ne déroge pas totalement à la sectorisation habituelle du champ culturel, s'en éloigne en cela qu'elle semble répondre à la fois à une plus grande transversalité mais également à une répartition pragmatique des tâches et responsabilités, selon une approche par projet. Ainsi la division regroupant le théâtre et la danse comprend également l'animation des bibliothèques ; la division chargée du loisir culturel et de la médiation culturelle inclut aussi le programme *Première Ovation*, alors que la division musique et littérature se préoccupe également de communication.

L'intervention de la ville de Québec, concernant le soutien aux arts et à la culture, se traduit principalement par des programmes de subvention s'adressant aux organismes professionnels de production et de diffusion. Toutefois, Québec se différencie de Bordeaux par une attention toute particulière portée au soutien de la « relève » artistique professionnelle de la ville, au travers de la mesure *Première Ovation*. Il s'agit d'accompagner, par un programme de tutorat, l'émergence artistique de la ville en s'appuyant sur l'expertise des institutions culturelles, mobilisées, à la fois, dans la formation des lauréats et dans l'administration du programme.

Le service de la culture a également pour mission de favoriser l'accès de la population aux arts et à la culture par le biais de l'entente de développement culturel qui le lie au ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF). Il est responsable du réseau des bibliothèques, et gère également le palais Montcalm, établissement dédié à la musique. Chargé de la diffusion du patrimoine, le service de la culture n'est pas responsable de sa gestion, qui se trouve confiée au service de

l'aménagement du territoire, avec qui la culture partage la dotation de l'entente de développement avec le ministère.

En outre, le service a également pour mission de soutenir les arrondissements de Québec dans la réalisation de leurs mandats en matière de culture. Enfin, il est responsable de la mise en œuvre du plan d'action *Québec Horizon Culture*.

Peu dotée en nombre d'équipements culturels en gestion directe, à l'exception du Palais Montcalm et du réseau des bibliothèques, les charges de centralité de Québec ne sont donc pas comparables à Bordeaux qui consacre 30% de son budget culture à la seule gestion de l'Opéra. Québec, investie du statut de capitale, est cependant privilégiée au travers de l'entente de développement avec le ministère qui lui octroie près de 30 millions de dollars répartis entre le service de la culture et celui de l'aménagement du territoire. Le budget propre du service culturel s'élève à près de 29 millions de dollars soit 22 millions d'euros. Le réseau des bibliothèques absorbe à lui seul près d'un tiers du budget, en deuxième position, le programme de subventions aux arts vivants totalise 4,3 millions de dollars⁶.

Avec 61,45 millions d'euros, le budget culturel bordelais représente le deuxième pôle des dépenses municipales de la ville après le social (102,82 millions d'euros)⁷. Alors que le budget culturel bordelais équivaut à 18,6% du budget global de la ville, celui de Québec ne représente qu'environ 3% du total et reste ainsi dans la moyenne des villes québécoises.

Il est à noter que la politique événementielle québécoise est gérée par le Bureau du développement touristique et des grands événements qui dispose d'un budget de 20 millions de dollars. Toutefois, les subtilités des logiques administratives n'expliquent pas à elles seules la différence entre les deux villes. La raison est également historique et culturelle. Les municipalités françaises sont depuis de nombreuses années les premiers financeurs de la culture, dépassant les échelons supérieurs et les autres collectivités. Avec 18,6% de ses dépenses consacrés à la culture, Bordeaux fait tout de même figure d'exception dans sa catégorie et s'impose en tête des municipalités en termes de financement culturel.

Les villes québécoises, à l'inverse, constituent un échelon administratif inférieur dans la chaîne administrative de l'intervention culturelle. La ville n'entrant qu'à hauteur de

⁶ Détails répartition du budget culture : Bibliothèques : 9 381 625 \$; Lieu de diffusion des arts de la scène (Palais Montcalm) : 2 664 000 \$; Patrimoine : 473 475 \$; Arts vivants : 302 270 \$; Programmes de subventions en arts vivants : 4 391 364 \$; Gestion et soutien : 656 953 \$ (source ville de Québec)

⁷ Source *Bordeaux magazine*, février 2009

10% environ dans le financement des activités des institutions et opérateurs culturels. En outre, la municipalisation de la culture est venue plus tardivement qu'en France, lorsque l'État Québécois se dote en 1992 d'une politique culturelle et institue les principes de décentralisation et de partenariat avec les collectivités locales.

I.4. Valeurs et finalités de la politique culturelle

Le maire actuel de Bordeaux n'a pas endossé le rôle du prince mécène caractérisant la gouvernance de l'ancienne édile, ni ne semble partager avec le « duc d'Aquitaine », un « *penchant prononcé pour la modernité* » (Taliano-des Garets, 2007). À l'opposé d'une époque marquée par le soutien inconditionnel à la création contemporaine subversive et audacieuse portée par le festival Sigma, mais aussi par des investissements immodérés qui ont accentué les déficits publics, Bordeaux semble être entrée dans une ère plus pondérée de l'intervention culturelle et concentre son action sur la valorisation des acquis (Favory, 2004). Les maires du nouveau millénaire ont, en effet, pour priorité la maîtrise des dépenses publiques et le souci de s'afficher en bons gestionnaires de la cité (Taliano-des Garets, 2007). Toutefois, malgré le contexte économique défavorable, le maire de Bordeaux affirme considérer la culture « *comme une réponse et un investissement durable face à un contexte de crise* »⁸. Il n'en demeure pas moins que certains investissements suscitent l'incompréhension des acteurs du milieu culturel, lorsqu'il s'agit par exemple de financer une biennale d'art contemporain à hauteur de 4 millions d'euros. En réponse, le maire revendique les dimensions citoyenne et sociale de l'événement et précise que son projet culturel pour Bordeaux « *met en avant une définition de la culture comme source de construction et d'épanouissement individuel et citoyen, catalyseur de bien vivre ensemble* »⁹.

À Québec, le profil bas caractéristique du système culturel bordelais n'est pas de mise. Le maire dans une attitude très proactive investit tous azimuts dans les formes les plus variées de l'action culturelle, conjuguant, dans une sorte de « jeu du catalogue », programmes d'aide à la création, événements médiatiques dans l'espace public et création de nouveaux équipements. La politique culturelle québécoise s'inscrit dans une stratégie d'image qui doit définitivement consacrer Québec comme une capitale culturelle, à part entière. Une orientation clairement assumée qui n'exclut pas que cette

⁸ Interview d'Alain Juppé, journal *Sud-Ouest*, « La métropole inédite », le 6 octobre 2011

⁹ *Ibid*

politique d'image repose pour partie sur la qualité des services offerts à la population et vise également à attirer les groupes sociaux désirables.

I.4.1. Assurer le bien être du citoyen

À l'instar de Bordeaux qui affirme poursuivre un « *objectif de développement et de bien-vivre du citoyen* »¹⁰, les responsables de Québec assurent être « *soucieux que le citoyen ait une vie remarquable grâce entre autres à la culture* »¹¹.

Selon Geneviève Beliveau-Paquin (2008), le référentiel culturel des villes québécoises renvoie à un développement intégré de la ville dont le dénominateur commun à l'ensemble de ces stratégies serait la « *qualité de vie* ». De même, Michel de la Durantaye (2002) affirme que l'identité communautaire et la perception locale de la qualité de vie sont devenues des préoccupations majeures pour les élus porteurs d'un devoir de proximité. Le cadre de vie devient alors « *le cadre de référence pour organiser les services publics et planifier les équipements culturels* » (Laperrière, 1998). La volonté politique de créer un « *mieux-vivre dans la ville* » s'observerait notamment au travers de l'adoption de plans de développement stratégique incorporant des volets culturels conséquents, de la mise en œuvre de politiques culturelles formalisées et de l'intégration des dimensions culturelles aux schémas et documents relatifs à la planification urbaine (Saint-Pierre et Béliveau-Paquin, 2009).

En outre, il semblerait que les fusions municipales aient favorisé l'incorporation de la culture à un développement intégré de la ville. Ainsi, selon Breux et Collin (2007), la réorganisation municipale en même temps qu'elle améliorerait la cohésion territoriale, engendrait « *une certaine dilution de l'imaginaire politique et territorial, si bien que la culture peut être amenée à construire de nouveaux repères* ».

À son tour, Bordeaux insiste sur la qualité de vie du citoyen. La culture est pour le maire une « *source constante de réflexion et d'épanouissement personnel* ». Le bien-être des bordelais passe alors par un accompagnement culturel dès le plus jeune âge, soutien facilité par la capacité de la ville à activer les leviers institutionnels à sa disposition, tels les établissements d'enseignement artistique ou le réseau des bibliothèques. Si les institutions culturelles sont fortement sollicitées, l'équipe

¹⁰ Entretien avec la directrice des affaires culturelles de Bordeaux

¹¹ Entretien avec la directrice de la culture de Québec

municipale affirme aussi mobiliser les ressorts des politiques urbaine et sociale pour faire émerger la « vitalité culturelle » des habitants des quartiers.

Cet accompagnement relèverait ainsi d'une approche globale du développement culturel entendue comme un continuum actionnel allant de la démocratie culturelle au rayonnement international. Dans un lien quasi organique entre la ville et ses habitants, l'attention portée au citoyen au travers d'une action culturelle de proximité valoriserait, selon les responsables, l'individu et son potentiel, et par extension la ville elle-même, « dans un même objectif de développement ».

I.4.2. Une finalité d'accessibilité fortement revendiquée

Les discours, tant à Bordeaux qu'à Québec, traduisent la prégnance de la finalité d'accessibilité, réaffirmant là le paradigme de la démocratisation culturelle. Citée comme valeur prioritaire par les responsables québécois, l'accessibilité induit à Bordeaux une priorisation des missions de la Direction des affaires culturelles. Cette dernière doit agir pour rapprocher les citoyens avec le monde de l'art et de la culture parce que « *l'artistique étant une des données fondamentales de la culture, l'artistique doit être ouvert et accessible dès la plus tendre enfance. Parce que c'est comme lire, écrire, compter.* », déclare la directrice des affaires culturelles.

Dans le document relatif à la politique culturelle de Québec, adoptée en 2002, l'accessibilité est affirmée comme le moteur de l'intervention de la ville et constitue ainsi la première des orientations: « La participation à la vie culturelle, tant pour la communauté artistique que pour la population en général, doit être la finalité de la Politique culturelle de la Ville de Québec. »¹². Le plan d'action Québec Horizon Culture (QHC) 2009-2014¹³ prévoit de « Sensibiliser, accroître et diversifier les publics de la culture ».

À Bordeaux le discours en faveur de l'accessibilité s'accompagne pourtant d'une critique des politiques de démocratisation et d'un rejet de l'idéologie nationale. Ainsi, la directrice de la culture dénonce « *une politique culturelle en France qui est très dans l'affichage, [...] très culture pour tous et pour chacun. Depuis Malraux, on est là-dedans et la réalité c'est que ça marche pas* ». Plus mesurée, son homologue québécoise regrette de rencontrer toujours « *les mêmes acheteurs de billets* » dans les lieux culturels qu'elle fréquente.

¹²Politique culturelle de Québec, disponible en ligne URL : http://www.ville.quebec.qc.ca/publications/docs_ville/politique_culturelle.pdf, consulté le 4 février 2012

¹³ Plan d'action Québec Horizon Culture (QHC) 2009-2014, *op. cit.*

Le constat d'une fréquentation insuffisante par une certaine catégorie du public légitime alors l'intervention de la ville. Il lui incombe de réaliser cet idéal démocratique d'une culture pour tous, car elle seule est en mesure d'« *aller sur le terrain voir ce qui se passe* »¹⁴. Parce que c'est à son échelle que « *se vivent les liens sociaux* »¹⁵, la ville constitue l'échelon géographique et administratif approprié pour réaliser la rencontre entre l'art et les habitants. La proximité est ainsi devenue la « *valeur territoriale essentielle* » (Saez G., 2003) dont seule la ville peut se prévaloir. A cet effet, les responsables culturels préconisent de s'appuyer sur les équipements les plus à même de réaliser ce rapprochement, à savoir, les bibliothèques. Qualifiées de « *vaisseau amiral de la proximité en termes culturels* » à Bordeaux, envisagées à Québec, comme un moyen idéal de « *faire découvrir les autres dimensions de la culture* », les institutions de la lecture publique incarnent tous les espoirs d'une culture enfin rendue accessible. L'objectif de démocratisation inscrit, en effet, les équipements de proximité au cœur des politiques publiques. Bordeaux souhaite alors faire de ces équipements des espaces citoyens qui, par la diversité des expériences offertes, permettraient de sensibiliser l'ensemble de la sphère familiale à toutes les formes culturelles. S'appuyant sur le concept d'*Ideastore*, Québec imagine des espaces ouverts et dynamiques où l'utilisateur viendrait lire et apprendre, mais aussi se détendre et échanger autour d'un café. Sorte de lieu total offrant une expérience multidimensionnelle, la bibliothèque nouvelle génération se dissocie radicalement du concept d'hétérotopie que Michel Foucault (1984) employait pour qualifier ces lieux hors du temps, symboles de la culture occidentale du XIX^e siècle.

En outre, l'accessibilité repose, à Québec, sur la « *puissance communicationnelle* » de l'œuvre, dans la tradition du choc esthétique malrusien. C'est par la confrontation directe avec les œuvres artistiques disséminées dans l'espace public, par un contact qui ne lui « *demande aucun effort* », que le citoyen se familiarisera avec l'art et finira par « *adopter cette statue ou cette sculpture* », assure la directrice de la culture.

I.4.3. Développer et faire rayonner la ville

Les villes ont depuis longtemps pris conscience du rôle de la culture comme levier de développement économique.

¹⁴ Entretien avec la directrice et la directrice adjointe du service de la culture, Bordeaux

¹⁵ Dossier de presse de la ville de Bordeaux

Se doter d'un branding culturel comme Bilbao s'est parée de son « Guggenheim » ou bien s'appuyer sur la force d'attractivité des grands festivals et de leurs retombées financières, font partie des stratégies des villes pour exister dans le concert mondial et attirer à elles les vecteurs de la croissance : populations et capitaux.

Mais la culture ne peut se résumer à son impact économique supposé, aussi les villes n'ignorent pas les dimensions sociale et identitaire du développement culturel.

1.4.3.1. Approche multiscalaire à Bordeaux

La politique culturelle de Bordeaux est envisagée par ses promoteurs comme un continuum qui « *doit s'étendre de la démocratie culturelle au développement international* ».

Le modèle d'action, privilégié par la municipalité, renvoie à une configuration à la fois sociale et spatiale de l'intervention culturelle. La directrice des affaires culturelles explique : « *On a en fait deux entrées. Une entrée par public et une entrée par territoire. Les deux sont imbriqués dans chaque projet.* ». Il s'agirait ainsi de cibler des publics prioritaires, notamment les jeunes, par des actions ou des outils spécifiques, tout en créant des équipements de proximité en fonction des caractéristiques sociodémographiques des publics potentiels, et de données relatives aux pratiques culturelles ou à la mobilité de ces populations. La municipalité s'est adjointe le concours et l'expertise de démographes de l'Université de Bordeaux pour l'aider à établir un *Plan d'aménagement culturel territorial*, afin d'adapter ses futurs équipements et services aux pratiques culturelles des habitants. L'élus à la culture souhaite pour les nouveaux quartiers de Bordeaux des « *lieux de culture, des lieux ouverts sur la cité, des lieux de rencontre et de convivialité* », et mentionne pour exemple la création d'une Maison des danses dans le futur éco-quartier Gingko qui « *pourrait amener des croisements avec les habitants des autres quartiers* ». Croisement, mobilité inter-quartiers, convivialité traduisent le dessein d'une « *culture en partage* » que le maire appelle de ses vœux.

Par ailleurs, l'imbrication des échelles spatiales résoudrait également l'équation délicate entre des finalités hétérogènes, à la fois identitaire et publicitaire. La directrice des affaires culturelles développe ainsi : « *On rayonne aussi à l'international du fait de nos politiques innovantes en matière de proximité et d'implication du citoyen dans nos politiques culturelles.* » Ainsi, la qualité de la relation de proximité établie avec le citoyen et la place qui lui serait accordée dans le projet culturel, permettrait, par une sorte de mécanisme naturel, d'assurer le rayonnement de la ville à l'extérieur. En

d'autres termes, c'est en s'appuyant sur une cohésion culturelle endogène que Bordeaux parviendrait à accroître sa notoriété et ainsi compter parmi les villes d'envergure internationale. Cohésion sociale et cohésion culturelle se conjugueraient alors pour servir l'image de marque de la ville.

1.4.3.2. Créer un sentiment d'appartenance à Québec

Alors que Bordeaux base son approche sur un maillage du territoire en termes à la fois de proximité et de rayonnement, Québec met en avant le concept de lieu entendu comme « *espace d'appartenance* ».

Sans se substituer totalement au document de 2002, le plan d'action Québec Horizon Culture pour la période 2009-2014, oriente de façon très différente la politique culturelle de la ville. Si, en 2002, la culture était entendue comme source d'épanouissement individuel et de cohésion sociale, en 2009, elle est considérée en premier lieu comme « un enjeu majeur pour le développement d'une ville » et « source de croissance économique ». D'une approche promouvant la validité intrinsèque de la culture, on est ainsi passé à une conception de la culture comme outil mis au service d'objectifs exogènes.

Parallèlement à la finalité économique, la culture est envisagée comme levier de développement de la communauté. Rappelons qu'au Québec, le terme de « communauté » n'est nullement connoté négativement comme il peut encore l'être en France ; il renvoie, dans un sens général, à l'ensemble des acteurs et des structures constituant une entité sociale et spatiale de proximité. Les arts et la culture apparaissent dès lors comme les moyens de favoriser un sentiment d'appartenance au territoire et de renforcer sa dimension identitaire ; « le sentiment d'appartenance à son milieu » est considéré dans le plan HQC comme « une condition incontournable à la prise en charge de son développement par les citoyennes et les citoyens eux-mêmes » : on voit poindre ici l'idéologie libérale selon laquelle les individus, considérés comme autonomes et responsables, sont désormais en charge de la conduite de leur projet de vie et donc imputables de sa réussite comme de son échec. Aussi, les responsables se préoccupent-ils avant tout de développer la ville pour en faire « une capitale incontournable de la création contemporaine et de l'innovation culturelle ».

Pour y parvenir, les auteurs du plan ont identifié quatre orientations : 1) soutenir la vitalité de la chaîne culturelle ; 2) miser sur la qualité du cadre de vie et l'utilisation

dynamique du patrimoine ; 3) faire de Québec la capitale de la relève culturelle et artistique ; 4) consacrer Saint-Roch comme haut lieu de la création contemporaine.

L'orientation axée sur la valorisation du cadre de vie relève d'un registre commun aux politiques culturelles québécoises ; Montréal fait un usage comparable du terme dans son plan d'action 2007-2017 où l'orientation 3 vise ainsi à « Enrichir la qualité culturelle du cadre de vie ».

Pour les auteurs de plan québécois, « la présence d'une communauté artistique riche, vivante et dense, de spectacles et d'événements culturels diversifiés, d'un design urbain, d'une architecture et d'un paysage soignés de même que la mise en valeur des bâtiments historiques et patrimoniaux deviennent le gage de l'identité collective, de la qualité de la vie, du dynamisme, de la créativité et de l'image d'une ville ». Ainsi, l'amélioration du cadre de vie repose pour l'essentiel sur la valorisation esthétique de l'environnement urbain ainsi que sur le soutien aux artistes. Non seulement l'orientation ne nous semble guère innovante en soi, mais cette définition révèle la dichotomie entre les principes et les modalités envisagés pour mettre en œuvre cet objectif.

Alors que l'amélioration du cadre de vie des citoyens et le développement du sentiment d'appartenance peuvent contribuer à l'objectif de cohésion sociale, le plan ne prévoit aucune mesure dans ce sens ni n'en souligne l'importance. Si les auteurs affirment la responsabilité des individus dans le développement culturel, ils n'envisagent pas pour autant d'action visant à faciliter l'expression culturelle des citoyens ou leur contribution à l'amélioration de leur cadre de vie. De même, les équipements culturels de proximité, à l'instar des bibliothèques, ne sont pas cités, pas plus que ne le sont les arrondissements, comme vecteurs du rapprochement entre les arts et les populations ou partenaires de la démarche de mise en valeur territoriale.

Cependant, la question de l'appartenance imprègne la rhétorique des responsables. Il est ainsi question, selon la directrice de la culture, de s'appuyer sur les « *besoins d'une communauté donnée* » et plus précisément sur la manière dont « *ses avoirs ou ressources culturels peuvent aider à renforcer un sentiment d'appartenance unique à un lieu* ». La notion de lieu d'appartenance renverrait à une approche plus intégrée adoptée par la ville pour susciter et renforcer le lien entre formes urbaines et pratiques habitantes. Mais à y regarder de plus près, le lieu dont il est question désigne pour l'essentiel l'institution culturelle. La directrice poursuit ainsi : « *Les lieux culturels seront dorénavant identifiés comme moteur de développement culturel et des actions de médiation culturelle seront mises en place pour sensibiliser de nouvelles clientèles sur*

tout le territoire de la ville de Québec ». Dans cette perspective, l'institution culturelle apparaît comme un espace identitaire collectif, en capacité de créer un sentiment d'appartenance avec le territoire de proximité. Productrice de normes et de valeurs, l'institution constitue une « *instance de socialisation à part entière* » (Fleury, 2006 : 91), au sein de laquelle se forge et s'actualise le désir de culture et s'institue des pratiques (*ibid*). Mais constitue-elle pour autant le seul espace de médiation de l'appropriation culturelle du territoire par la communauté ?

1.4.3.3. Québec mise sur la « relève »

Si la précédente mandature avait identifié la jeunesse comme cible prioritaire de l'intervention culturelle, l'arrivée du maire Labeaume opère un tournant radical quant à l'objet de la politique de ciblage.

Les programmes sont alors révisés au profit d'une nouvelle orientation, axée sur le public de la « relève » artistique de la ville. La relève, explique la directrice de la culture, désigne les jeunes professionnels issus des structures d'éducation artistique de Québec, – université Laval, centres chorégraphiques, conservatoires de musique et d'art dramatique –, qui peuvent se prévaloir d'une expérience professionnelle égale ou inférieure à trois ans.

Aux côtés du patrimoine, la création artistique, surtout émergente, devient alors le second marqueur culturel territorial distinctif de Québec (Beliveau-Paquin, 2008).

Le programme *Première Ovation* vise à soutenir les débuts artistiques des jeunes professionnels de toutes disciplines artistiques, en leur donnant les moyens de créer, de bénéficier de l'encadrement d'artistes renommés et de vivre leur « première ovation » sur une scène de la capitale¹⁶. Un programme de mentorat est ainsi mis en place qui propose aux jeunes artistes des master-class et des formations spécifiques, en fonction de leur discipline artistique, afin qu'ils développent leurs compétences et bénéficient, pour ce faire, de l'expérience d'artistes confirmés, dans une visée d'insertion professionnelle. Depuis 2010, un événement annuel « Relève en capitale » offre l'opportunité aux créateurs de montrer leurs réalisations et de rencontrer un public. Une politique tarifaire avantageuse est mise en place afin de faciliter l'accessibilité des publics à cette nouvelle offre culturelle.

¹⁶ Source site internet du programme *Première Ovation* : http://www.premiereovation.com/premiere_ovation.php

La gestion du programme a été déléguée aux organismes culturels de la ville. Ainsi, le volet musique a été confié à la Société du Palais Montcalm, le volet théâtre au diffuseur Premier Acte, le volet danse au Centre contemporain de diffusion en danse La Rotonde, les arts littéraires à l'Institut Canadien de Québec, enfin la gestion du volet arts visuels, médiatiques et métiers d'art est de la responsabilité de la Manifestation internationale d'art de Québec. Nous reviendrons, dans la deuxième partie de notre étude, sur les enjeux et modalités de ce partenariat entre la ville et les opérateurs culturels.

La mise en place du programme a nécessité une certaine adaptation de l'institution culturelle. La directrice de l'action culturelle de l'Institut Canadien explique qu'il lui a d'abord fallu identifier les professionnels entrant dans la catégorie de la « relève ». Comme il n'est pas rare à Québec, les outils du marketing ont été mobilisés pour connaître les acteurs et leurs attentes. Des « focus groups » ont ainsi été mis en place, qui ont fait émerger des besoins, dont celui de créer un programme de mentorat d'écriture. En un an, deux cents projets ont été validés qui concernent à la fois des écrivains reconnus, recrutés comme formateurs, et des jeunes écrivains qui reçoivent une bourse durant leur année de formation. Accueillis en résidence, les lauréats du programme ont également l'opportunité de suivre des formations pour apprendre à mieux gérer leur carrière, ou à diffuser un spectacle littéraire ; la découverte des métiers de l'édition fait aussi partie de leur apprentissage. Pour la directrice, l'important est de répondre au souhait formulé par les jeunes créateurs d'appartenir à une communauté littéraire. Elle s'emploie donc à favoriser le rapprochement des auteurs, émergents et confirmés, par des activités de mise en commun, afin de construire un réseau professionnel structuré, tout en initiant des activités de diffusion qui renforcent la visibilité des créateurs.

Le programme de la relève s'inscrit désormais dans le *Plan d'action Québec Horizon Culture* qui ambitionne de faire de Québec la « capitale de la relève artistique de toutes les régions du Québec ». À travers ce programme, le maire utilise la politique culturelle comme levier d'attractivité. D'une part, la vitalité culturelle doit inciter les artistes à venir s'installer à Québec et faire de la ville un « *pôle d'attraction incontournable* », une véritable capitale artistique ; d'autre part, le développement d'une vie culturelle dynamique doit pouvoir conditionner l'installation de nouvelles populations. Québec est, en effet, une ville vieillissante. Le pourcentage des jeunes de moins de 25 ans était de 26,9 % en 2006, il est prévu qu'il ne soit plus que de 23,6 % en 2021 alors que, dans le même temps, la proportion des personnes âgées de 65 ans et plus passera de 15,8 % à

23,6 %. Pour attirer les jeunes et les familles, la ville mise sur une politique d'attractivité qui consiste à améliorer le cadre de vie par le développement de services à la population en matière de santé, d'éducation et de « vitalité culturelle ».

Mais en misant essentiellement sur la jeunesse et son vitalisme culturel, Québec s'expose aux critiques et se voit ainsi reprochée un jeunisme exagéré, enclin à marginaliser et à précariser les acteurs artistiques et culturels confirmés. « *C'est de l'argent qui n'est plus disponible pour les autres organisations* » s'inquiète un responsable culturel. Le soutien de la ville aux organismes artistiques reste, en effet, faible et ne s'élève guère au-delà de 10% d'un budget, – les gouvernements canadien et québécois, au travers de leur conseil des arts et des lettres respectif, fournissant l'essentiel de l'aide financière –, aussi, les rares crédits municipaux se concentrant sur un programme unique, amenuisent d'autant plus les ressources de l'ensemble. D'autres voix s'élèvent pour questionner la pertinence d'un dispositif à la temporalité trop courte et qui ne fournit pas l'accompagnement de carrière nécessaire à des artistes confrontés à la difficulté de trouver des débouchés professionnels sur un marché de l'emploi restreint. Les passerelles possibles avec les structures de diffusion de la ville nécessiteraient sans doute une réflexion plus approfondie, au-delà de l'effet d'annonce du programme.

1.4.3.4. Les villes se donnent à voir

De même que Québec a choisi de miser sur « *l'excellence artistique* » de ses artistes pour faire rayonner la ville, la cité bordelaise annonce vouloir « *favoriser l'émergence artistique et ses nouvelles pratiques* », car, selon ses responsables politiques, « *dynamiser l'innovation, c'est assurer la reconnaissance de Bordeaux dans le monde* ».

Il ne fait pas de doute pour l'adjoint à la culture que « *le rayonnement de Bordeaux passe nécessairement par une politique culturelle ambitieuse et innovante, créatrice de richesse et de développement économique.* ». Ce qui signifie, selon lui, que Bordeaux doit, comme toute métropole culturelle qui compte, posséder un « *événement de grande envergure, qui la mette en lumière aux yeux du monde* » et qui « *retentira sur l'image de modernité et de dynamisme de la ville et contribuera à son attractivité* ».

Dans la concurrence d'image que se livrent les villes, les événements sont devenus des signifiants symboliques recherchés. À partir des années 1980, explique Françoise

Taliano-des Garets (2007), les frontières se sont dilatées, la construction de l'union européenne et la mondialisation ont alors placé les villes dans une concurrence élargie. Dans un monde ouvert, « *la course à la renommée, visible depuis les années cinquante entre les cités, devient de plus en plus prégnante* » (*ibid* : 216), affirme la chercheuse. Les villes se trouvent alors entraînées dans une logique de différenciation et de distinction. Emmanuel Négrier (1996) observe ainsi un « *développement des échanges culturels internationaux sur la base de l'affirmation des politiques culturelles locales* ». Les élus se saisissent de la culture comme d'une « *prestation publique d'excellence* » (*ibid*) et entendent démontrer leur capacité à mobiliser, dynamiser voire générer de la ville autour de ces événements.

Cependant, malgré la présence d'équipements d'envergure nationale, Bordeaux figure encore dans la liste des « *métropoles inachevées* » (Taliano-des Garets, 2007 : 247) en raison d'insuffisances, notamment en termes de rayonnement, qui ne lui permettrait pas « *d'affronter l'échelon national et surtout international* » (*ibid*). Toujours comparée à ses rivales que sont Nantes, Lille ou Lyon, Bordeaux cherche à créer une manifestation culturelle qui soit, selon le maire, « *l'indicateur d'une effervescence particulière* » et qui puisse « *faire émerger un modèle inédit et aimable de métropole européenne* »¹⁷.

Pour sa part, Québec est axée sur le développement culturel d'une capitale provinciale au statut de « *ville du patrimoine mondial* » (Saint-Pierre et Béliveau-Paquin, 2009). La ville lutte en permanence pour se voir reconnaître un statut de métropole au rayonnement international. Elle bénéficie pour ce faire de l'appui de la Commission de la capitale, organisme qui a pour vocation de contribuer à l'aménagement et à la promotion de la capitale du Québec et conseille le gouvernement sur sa mise en valeur.

Si « *la célébration d'une collectivité est sans doute la cause explicite d'une occasion sociale* » (Goffman, 1988 : 210), elle est aussi, selon le sociologue, « *une occasion pour la ville de se donner à voir.* »

Connue du monde entier pour ses vignobles, Bordeaux célèbre une vision patrimoniale et festive de la ville durant les manifestations populaires des Fêtes du fleuve et du vin qui se succèdent sur les quais à la belle saison ; tandis que Québec promeut son image de ville berceau de l'Amérique française lors du spectacle de Robert Lepage, qui projette son « *moulin à images* » sur les silos du port. Les villes convoquent et cultivent leurs représentations tout en cherchant à les actualiser. Le caractère festif et événementiel des manifestations qui se déroulent dans l'espace public renforce l'image

¹⁷ Interview d'Alain Juppé, journal *Sud-Ouest*, le 6 octobre 2011

de convivialité et de dynamisme de la ville. Les villes sont à la recherche de ces événements rassembleurs, à la fois porteurs de cohésion sociale et d'une image de marque à exporter. Ainsi l'événement met en tension deux logiques inhérentes à l'action culturelle territorialisée, « *l'une résultant des efforts des acteurs régionaux pour assurer la paix et le mélange social, l'autre liée à la compétition qu'ils mènent pour valoriser leur image* » (Augustin et Lefebvre, 2004 : 11).

Les grands événements participent aussi du mythe et de l'identité communautaire en cela qu'ils s'inscrivent durablement dans la mémoire collective. Longtemps après leur disparition, ils continuent de hanter l'imaginaire collectif et de contribuer au fonctionnement du système culturel local, en resurgissant périodiquement comme un critère de mesure de la qualité des projets culturels (Saez G., 2006). Ainsi, le festival d'art contemporain Sigma à Bordeaux n'en finit pas d'être rappelé à la mémoire des responsables politiques comme le parangon d'une politique culturelle ambitieuse qui avait réussi à positionner Bordeaux sur la scène des métropoles culturelles d'importance. Symbole de l'avant-garde, Sigma incarnait le désir de modernité du maire Chaban-Delmas, le festival bordelais sert aujourd'hui un dessein plus modeste et plus pragmatique à la fois, de convivialité et de rayonnement.

Si les grands événements contribuent au rayonnement de la ville et à son développement économique, les acteurs culturels en dénoncent souvent le caractère inauthentique et l'instrumentalisation marchande de la culture qu'ils sous-tendent (Vidal *et al*, 2005). Ainsi, à Québec, le recours croissant à des modes de spectacularisation s'apparente à ce que certains auteurs qualifient de « *disneylandisation* » des espaces publics. Surprogrammé en termes de divertissement (Germain, 2010), l'espace public ne permet plus l'appropriation des habitants pour des usages autres que ceux prévus par l'autorité publique. Appréhendés comme des vitrines de l'action culturelle de la ville, les événements s'adressent en priorité aux touristes et aux investisseurs, et saturent alors l'espace urbain, déposant les habitants de leur droit à la ville.

Au-delà d'une visée publicitaire, cette stratégie événementielle induit également des risques qui concourent à terme à fragiliser le développement culturel de la ville.

En premier lieu, le grand événement absorbe le gros des ressources financières culturelles de la municipalité et fait craindre aux petits porteurs de projets de disparaître tout simplement, faute d'exister suffisamment au yeux de la collectivité. Si les habitants de Québec pâtissent de la touristification de la ville, les acteurs culturels dénoncent,

quant à eux, l'ampleur de la subvention accordée aux deux spectacles phares que sont le Moulin à images et le Cirque du soleil. Selon un directeur de structure culturelle, la somme représenterait un budget « *cinq fois plus important que celui alloué au fonctionnement de tous les organismes culturels toutes disciplines confondues* »¹⁸. Les considérations budgétaires et les critiques associées, récurrentes dans le discours des micro-entreprises culturelles, ne doivent pas occulter le fait que le manque d'attention porté à celles-ci obère l'innovation sociale dont elles sont porteuses (Teillet, 2008). En se focalisant sur ces grands mythes rassembleurs, la collectivité se prive de la créativité et du dynamisme qu'elle recherche pour elle-même. Les « coups » médiatiques, nous rappelle Jean-Pierre Charbonneau (2007), « *n'ont d'effet qu'éphémères alors que la vie urbaine bouge en continue* ». L'attractivité territoriale ne repose pas uniquement sur de nouveaux événements ou équipements, mais également et surtout, sur la mise en valeur de l'existant. Il s'agit alors pour la collectivité de s'appuyer sur la vitalité, l'inventivité du territoire, pour en accompagner l'évolution et imaginer à partir de cette effervescence sociale et culturelle, un projet, qui ne serait pas calqué sur le territoire comme le sont souvent ces grands événements, mais ancré dans les vécus sociaux et la réalité culturelle de la cité.

1.5. Spatialisation des politiques culturelles

La montée en puissance du territoire dans les politiques culturelles dénote d'une double volonté publique de renforcer l'identité de la ville à travers ses quartiers et de développer un meilleur accès des citoyens aux arts et à la culture. Si le patrimoine constitue un levier incontournable du développement culturel territorial, la ville postmoderne, confrontée au délitement social et à la fragmentation territoriale, doit pouvoir mobiliser d'autres atouts dans la perspective d'un développement socio-économique cohérent.

Le « *schéma équipemental de la légitimité culturelle* » (Favory, 2004), mis en place dans les années 1980 a privilégié et surdoté la ville-centre en grands équipements culturels et se traduit aujourd'hui par un « *processus de spatialisation monoculturelle* » (*ibid*) que les autorités publiques cherchent à endiguer, au nom de l'équité socio-spatiale. Bien que la centralité relève d'un processus fondamental dans la construction des villes et « *constitue le point de cristallisation de l'identité urbaine* » (Lussault,

¹⁸ Le montant de la subvention allouée sur cinq ans par la ville s'élève à 30,5 millions de dollars pour le Cirque du soleil et 19,35 millions pour le Moulin à images.

2009), les collectivités locales ont pour mission d'aménager culturellement l'ensemble du territoire et de lutter contre la « *fixation spatiale des inégalités* » (Saez G., 2003).

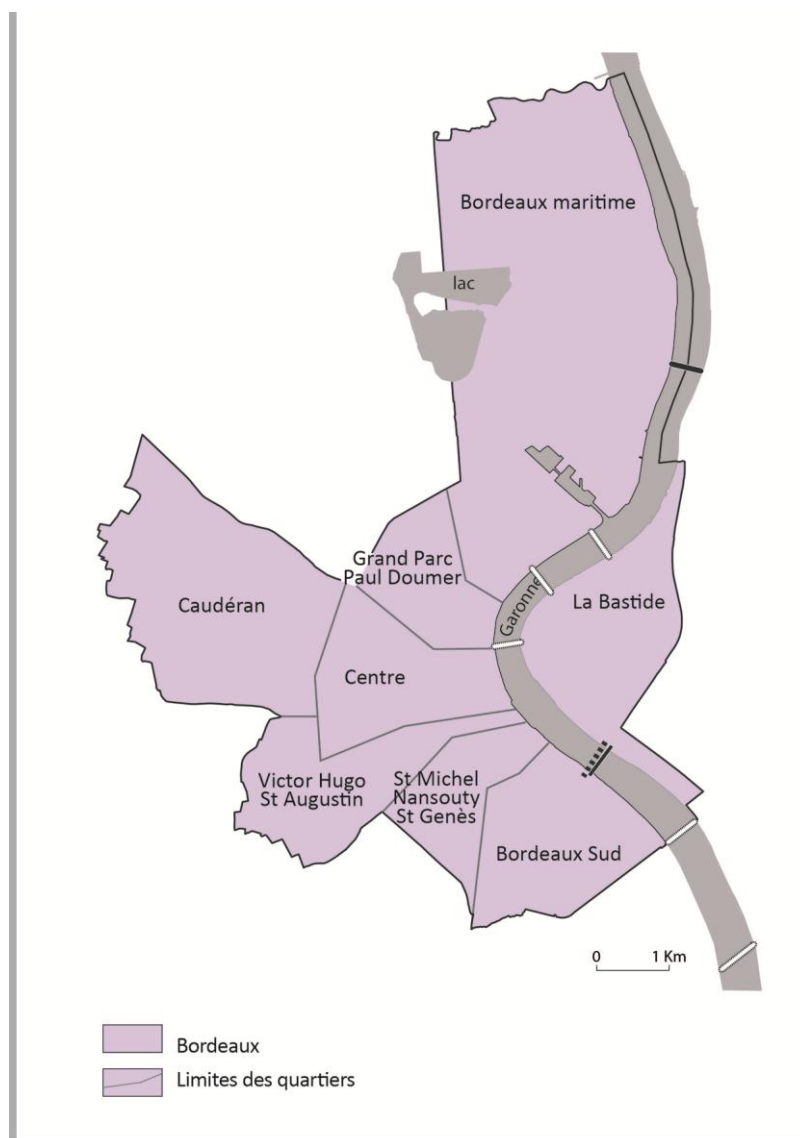
Si pour Daniel Latouche (2004), « *il est rare de rencontrer des espaces qui ne soient à la fois centre et périphérie* », force est de constater que centralité et proximité n'opèrent guère de façon coextensive dans l'agencement culturel du territoire local. Ainsi, la programmation culturelle à l'échelle de la ville tend à reproduire des différences entre centre-ville et périphérie par le renforcement du caractère spécifique de celle-ci (Rinaudo, 1999 : 91), notamment en matière de pratiques et de capital culturels. En d'autres termes, on réserve aux « quartiers » une offre culturelle populaire ou connotée comme telle, visant un public plus spécifique, alors qu'en centre-ville, l'offre diversifiée est adaptée à un public plus généraliste.

Les cultures urbaines sont ainsi d'abord l'objet d'« *une qualification spatiale, en cela qu'elles sont attachées à la banlieue, avant d'être celui d'une "qualification esthétique"* » (Raibaud, 2005). Pour cette raison, Hugues Bazin (2006) leur préfère le terme de « *culture libre* » qui selon lui traduirait cette capacité à rester en mouvement, alors que la notion de « culture urbaine » implique une spatialisation stéréotypée de ces pratiques.

1.5.1. Bordeaux ré-invente ses centralités

Si, historiquement, Bordeaux n'a pas échappé à cette polarisation spatiale qui voit les équipements socioculturels surreprésentés dans les quartiers, le rapport centre-périphérie semble aujourd'hui évoluer vers une plus grande multipolarité. Une réflexion sur des équipements et des services propres aux nouveaux territoires de la ville est engagée qui laisse présager d'une restructuration culturelle partielle du territoire. L'adjoint à la culture affirme ainsi que « *la culture est plus que jamais au centre du développement de la ville. Et ce développement se situe au niveau des quartiers, de certains territoires de la ville* ».

Figure 1 Les quartiers de Bordeaux



Source : CUB

Réalisation : Marie-Louise Pénin

À travers son projet urbain, Bordeaux tend à développer de nouvelles centralités faisant de ces quartiers en mutation¹⁹, de nouveaux pôles urbains. Ce faisant, Bordeaux revalorise les éléments patrimoniaux signifiants du cadre bâti de ces nouvelles entités urbaines. Éric Debarbieux (1996) explique que « *chaque composante de l'espace urbain acquiert une signification tout autant par la forme sociale à laquelle on l'assimile que par la valeur que l'on attache à la position qu'il occupe* » ; la valeur du bien tient alors « *tout autant au bâtiment et à sa fonction qu'à son emplacement central dans le tissu urbain* » (*ibid*).

En outre, les responsables bordelais témoignent d'une volonté d'inscrire une présence artistique et culturelle dans les nouveaux quartiers par le biais d'équipements et ou services culturels spécifiques, pensés en tenant compte de l'évolution à venir de la

¹⁹ Notamment les quartiers de Bordeaux sud, Bordeaux maritime et Bastide

population et de la mise en valeur des atouts patrimoniaux existants. Il s'agit, explique la chargée de mission culture au cabinet du maire, d'engager ces territoires, au travers de « *missions spécifiques qu'on ne retrouve pas ailleurs dans d'autres quartiers* », dans une reconfiguration symbolique et identitaire tout autant qu'urbanistique. Un processus de personnalisation de l'espace est à l'œuvre qui doit faire de chacun de ces territoires, un lieu signifiant susceptible de créer un désir de ville chez les futurs habitants. Pour la directrice de l'aménagement, la culture revêt une signification « *quasi anthropologique* », qui relève autant des lieux que des habitants, et doit contribuer à singulariser et rendre attractifs les faubourgs de la ville. Le patrimoine local identifié avec l'aide des habitants cristallise cette dimension culturelle qui facilitera l'agrégation des nouveaux quartiers à la ville ancienne. Ainsi, l'intervention dans les quartiers nord de Bordeaux s'appuie sur le lien avec le fleuve tout proche et les vestiges d'une histoire maritime, pour en exploiter la portée symbolique et identitaire. Les atouts patrimoniaux sont alors surinvestis voire réinventés, pour nourrir le sentiment d'appartenance et lier les populations existantes et à venir. Dans ce processus identitaire, les équipements culturels s'apparentent à des « *superstructures partie prenante de la formation sociospatiale des territoires* » (Di Méo, 1998). L'ancienne base sous-marine, vestige du second conflit mondial, s'imposerait ainsi comme espace culturel et artistique en capacité d'étayer et d'ancrer dans la réalité de ses murs, les représentations que la ville suggère sur elle-même. Le lieu symbolise alors le territoire, il en exprime la quintessence voire la totalité ; par procédé métonymique, « *le territoire, le tout, se laisse dire par une de ses parties, le lieu* » (Debarbieux, 1996).

Le futur agencement culturel de ces quartiers n'est cependant pas sans poser question. Qu'en est-il, en effet, de la cohérence territoriale de ces nouveaux équipements ou services pensés en l'absence des futurs usagers ? L'éco-quartier Ginkgo sort à peine de terre qu'une Maison des danses y est déjà programmée. Si l'intention bordelaise peut rappeler, dans une certaine mesure, le modèle des maisons Folie lilloises que la volonté publique a implanté dans les quartiers populaires de Lille, elle s'en éloigne par le fait que les bâtiments culturels lillois ont été élaborés sur la base de projets avec les habitants, ce qui ne peut être le cas à Bordeaux, faute d'habitants à concerter. Le « tiers-absent » vient alors dénoncer en creux une démarche aménageuse voulue en théorie participative qui s'avère dans les faits l'expression de la seule autorité publique.

On peut également s'interroger sur la pertinence d'une telle démarche culturo-spatiale alors même que la problématique de la mobilité vient bouleverser l'approche territoriale classique. Le citoyen dessine, en effet, dans la ville un parcours aux « *multipolarités*

mouvantes » (Augustin et Lefebvre, 2004) et établit des rapports aux lieux culturels « *bien au-delà du couple traditionnel quartier-centre-ville* » (*ibid*). Les ambitions du projet urbain bordelais révèlent alors, d'une part, la difficulté des pouvoirs publics à appréhender les mutations culturelles et urbaines contemporaines, et, d'autre part, les limites d'un développement culturel confiné aux frontières communales.

1.5.2. Québec renforce la ville-centre

La ville de Québec présente un tout autre cas de figure qui interroge la notion même de quartier et *a fortiori* celle de proximité.

La ville actuelle est le résultat d'une fusion des anciennes villes de banlieue avec la ville-centre. Dans le processus de métropolisation, Québec se situe à une étape avancée par rapport à Bordeaux. Les villes de l'agglomération ont perdu leur statut de pôles de centralité pour endosser celui de quartiers ou « arrondissements » dans la terminologie locale. Dans le processus, les arrondissements ont perdu leurs prérogatives et leurs missions traditionnelles, et se trouvent aujourd'hui confrontés à une redéfinition identitaire majeure de leur territoire.

Pour ces raisons, la fusion municipale fait craindre à Michel de La Durantaye (2001b) un renforcement de la polarisation culturelle centre-périphérie. L'auteur affirme que « *la balkanisation du service public intégré municipal par le biais des arrondissements risque d'avoir des conséquences néfastes au plan culturel* », car selon lui « *le service public culturel ne se décentralise pas autant que d'autres, comme par exemple les services du loisir ou de développement communautaire* ».

À Québec, la ville-centre concentre les équipements culturels de prestige. Le palais Montcalm, le théâtre du Trident, la bibliothèque centrale Gabrielle Roy prennent place dans un cercle spatialement circonscrit, situé à proximité des lieux de pouvoir. Leur localisation induit ainsi une marge de décentralisation des services publics assez restreinte (de La Durantaye, 2001b). Dans le rapport centre-périphérie, la configuration culturelle des territoires n'a guère évolué par rapport à la situation qui prévalait avant la fusion. Rien ne laisse présager un changement en termes équipementiel, la marge de manœuvre financière et politique en matière de développement culturel des municipalités québécoises ne le permettant pas. Les arrondissements de Québec continuent d'incarner cette culture de proximité qui était de leur ressort avant le processus de fusion municipale. Ils gèrent ainsi les équipements socioculturels et culturels d'un rayonnement spatial et symbolique limité, ou du moins que la ville-centre

juge comme tel, entérinant une hiérarchisation historique des fonctions culturelles entre le centre et la périphérie. Selon Michel de La Durantaye (2001b), ce dualisme entre services culturels de proximité et services culturels mondiaux ou « nationaux » fragmente et marginalise le développement culturel de ces territoires, situés à la périphérie des grandes villes.

En 2001, l'auteur s'interrogeait sur le devenir des relations de la ville avec ses arrondissements. Ces derniers étaient-ils susceptibles de développer une configuration supra ou inter-arrondissements ?

Une décennie plus tard, nous notons que les arrondissements de Québec n'ont pas opéré de rapprochement entre eux mais, en revanche, il semblerait qu'ils aient conforté les missions de proximité qui leur étaient assignées. Concernant les exemples de Ste-Foix-Sillery-Cap rouge et de Beauport que nous avons pu observer, ces arrondissements revendiquent leur spécificité par rapport à la ville-centre. Ils questionnent l'approche « *en silo* » caractéristique du service culturel de la ville et développent une action culturelle territorialisée qui laisse une place importante aux populations dans la coproduction de l'offre culturelle. Ils ont également renforcé leur appui aux structures culturelles locales et s'efforcent de développer les liens entre elles, dans la perspective de construire un sentiment d'appartenance au territoire de proximité. Ils répondent en cela au référentiel culturel de la ville, au sein duquel la qualité du cadre de vie constitue le levier essentiel de ce rapprochement spatial et symbolique des populations avec les arts et la culture.

Avec Daniel Latouche (2004), nous pouvons affirmer que « *les arts et la culture ont définitivement pris le virage du territoire* ». Les territoires se sont ainsi engagés dans une « *course au sens* » (*ibid*) qui fait de chacun d'eux un espace distinct, producteur d'une offre et de pratiques culturelles spécifiques. Cet « *esprit des lieux* » débouche nécessairement, selon l'auteur, sur « *l'émergence de territoires d'action à l'intérieur desquels des politiques s'établissent, des équipements se décident et des structures se concrétisent* » (*ibid*). Les arrondissements de Québec, même s'ils n'en ont pas la légitimité politique, manifestent ainsi sur le terrain concret des pratiques, le passage d'un gouvernement à une gouvernance culturelle en devenir. En cela, les arrondissements peuvent éventuellement poser les conditions d'une réflexion sur les arts et la culture, se situant au-delà de la seule contribution au développement identitaire et socio-économique de ces territoires (Latouche, 2004). Nous expliciterons le rapport centre-périphérie en termes d'action culturelle différenciée dans le chapitre II.5.

I.6. Transversalité de la politique culturelle

Les villes se situeraient-elles à une étape transitoire de leur développement culturel où l'on assisterait à une opération d'encastrement du référentiel sectoriel dans le référentiel global ?

Si pour Augustin et Lefebvre (1998), la question de savoir si l'intégration de la culture à une politique sectorielle ou bien transversale n'est pas nouvelle, il nous intéresse ici de vérifier l'existence ou non de lien entre les diverses politiques publiques amenées à peser dans la problématique d'accès aux arts et à la culture, parce que la question de la transversalité, au-delà d'une recherche en termes d'efficacité administrative, nous semble devoir relever d'une volonté politique réelle de mobiliser tous les ressorts nécessaires à la cohésion culturelle et sociale du territoire ainsi qu'à l'intégration de la question des publics dans le référentiel commun.

Certes, nos territoires d'investigation s'efforcent d'inscrire la politique culturelle dans une approche globale du développement de la ville, qu'il s'agisse de cadre de vie à Québec ou de cohésion urbaine et sociale à Bordeaux. Mais qu'en est-il réellement sur le terrain concret des pratiques ?

I.6.1. Processus de légitimation de la politique culturelle

Les discours des responsables politiques bordelais laissent penser que la ville a sensiblement évolué d'une posture légitimiste de l'action culturelle vers une acception pluraliste de la notion de culture. En 1995, Françoise-des Garets faisait ainsi état d'une permanence idéologique spécifique à la ville. Depuis l'ère Chaban-Delmas, la politique culturelle de Bordeaux mêlait au cœur de son action les objectifs de démocratisation culturelle et de rayonnement artistique comme facteur de promotion de la ville. L' élu à la culture nous affirmait lors d'un entretien en 2007 que la mission de la Direction des affaires culturelles n'était pas celle « *d'animer des espaces mais d'assurer le croisement des lieux et des publics* ». Si la démocratisation culturelle reste l'horizon régulateur de sa politique, l'adjoint affirme aujourd'hui que la culture « *a perdu de son autonomie, au sens, telle qu'on pouvait la définir au départ, pour s'intégrer dans une nouvelle gouvernance au sein de laquelle la culture est un élément liant* ».

L'hétéronomie du champ culturel et la redécouverte de la culture dans sa fonction sociale seraient donc assumées par les responsables bordelais. Or, si les politiques ont inclus dans leur champ lexical les termes de « gouvernance » ou de « transversalité », il

n'en demeure pas moins que des discours aux pratiques, l'écart idéologique reste conséquent.

Une politique existe à travers le référentiel qu'elle se construit, constitué notamment de valeurs et de normes, le public qu'elle vise et les objectifs qu'elle se fixe (Muller, 2003). C'est en cela qu'elle se distingue d'une autre politique publique. La rhétorique des responsables politiques vient alors renforcer la fonction de distinction qui justifie la validité de l'action au sein du référentiel global. Ainsi, la politique culturelle se pose comme le domaine d'action réservé aux professionnels de la culture. À Bordeaux, une partition s'opère au sein du domaine culturel avec, d'un côté, le milieu associatif dit amateur dont la direction de la vie associative a la charge et, de l'autre, les institutions culturelles et les professionnels de la création placés sous la houlette de la direction des affaires culturelles. Le dualisme professionnel-amateur se justifie autant pour des raisons économiques : « *Avec les associations professionnelles on a vraiment une responsabilité en termes de structuration, d'expertise, d'appui. [...] Là on est sur le marché de l'emploi* », qu'idéologiques « *Nous on connaît les artistes. C'est la différence entre nous et la vie associative. On s'occupe des professionnels, des gens qui vivent de leur art* », explique la directrice de la culture. Cependant, une telle catégorisation actionnelle est difficile à maintenir lorsqu'il s'agit de soutenir des projets culturels situés à l'intersection de plusieurs champs, celui de la création et celui du social par exemple. L'hétéronomie de l'art couplée à la diversification des pratiques individuelles questionne l'intangibilité des frontières entre les administrations et exige de l'action publique une complexification dans l'approche et le traitement de la question culturelle.

On retrouve à Québec cette même différenciation entre pratiques culturelles d'un côté et entre administrations de l'autre, mais avec des nuances. La responsable du service culturel explique que les arrondissements ont en charge la pratique amateur alors que le service de la culture doit se préoccuper du soutien à la création artistique professionnelle. Toutefois, la frontière entre services apparaît plus poreuse qu'à Bordeaux, puisque le service québécois a également pour mission d'accompagner les arrondissements dans la réalisation de leur mandat. Ce soutien prend la forme d'une aide financière mais donne lieu aussi à d'autres types d'échanges, telle l'organisation d'un colloque commun aux deux administrations sur le thème du loisir culturel ou la mise en œuvre d'un programme spécifique en direction des pratiques amateurs. Basé sur un diagnostic de terrain, le programme *Sésame* répond à la demande des

associations socioculturelles de pouvoir disposer des espaces scéniques professionnels durant les périodes de disponibilité, afin de développer une pratique dans de meilleures conditions techniques. Certes, la distinction perdure entre milieu amateur et milieu professionnel qui ne voit guère au-delà d'un partage restreint de l'espace symbolique un rapprochement conséquent entre pratiques et personnes. Mais, bien que ténus, des liens existent, et la légitimité culturelle semble s'exprimer avec moins d'idéologie et plus de pragmatisme à Québec qu'à Bordeaux.

I.6.2. Bordeaux : encastrement du référentiel culturel dans le projet de ville

Les arts et la culture ont depuis l'ère industrielle été considérés comme des moyens privilégiés pour contrebalancer les effets nocifs du développement industriel. Ils sont ainsi devenus les partenaires d'une « *pratique moderniste de l'aménagement* » (Laperrière, 1998).

Dans une même perspective aménageuse, le maire de Bordeaux affirme que la culture « *a un rôle fédérateur et structurant, c'est pourquoi il faut qu'elle soit présente dans chacun des projets urbains de la ville* »²⁰. La dimension culturelle participe de ce qui fait la qualité de vie d'un territoire et s'affirme comme un indispensable levier d'attractivité. Ainsi, l'action culturelle de la municipalité, au-delà d'une politique équipementielle, se réoriente vers le renforcement du projet urbain.

La culture se voit repositionnée à l'échelle du micro-territoire, appelée à accompagner et structurer l'évolution de ces quartiers qui, il y a peu, constituaient le champ d'intervention presque exclusif des professionnels de l'animation socioculturelle et ceux de la politique de la ville.

« *Au niveau de la proximité, la culture est plus que jamais au centre du développement de la ville* », assure l'adjoint à la culture, confirmant l'inscription du projet de la ville dans une idéologie moderniste qui vise une « *structuration de l'espace urbain favorisant l'échange et l'interaction* » (Laperrière, 1998). La culture est alors convoquée dans sa fonction réparatrice d'un lien social menacé voire interrompu, en raison des difficultés que rencontrent certains de ces quartiers, classés dans la géographie prioritaire de la ville. On s'étonne donc que la politique de la ville, alors même que la dynamisation des quartiers est considérée comme un outil essentiel au

²⁰ Interview d'Alain Juppé, magazine *Spirit*, n°77, décembre-janvier 2012

développement culturel de Bordeaux²¹, n'ait pas été associée à cette réflexion sur l'aménagement culturel des territoires dont elle a la charge. Or, s'il est une politique préoccupée du rapport entre culture et cohésion sociale, c'est bien la politique urbaine, au travers des nombreux projets artistiques, associant artistes et habitants, qu'elle soutient. Malgré la volonté affirmée du maire de promouvoir l'expression créative des habitants des quartiers, l'action culturelle menée par la politique de la ville ne s'inscrit toujours pas dans un projet culturel urbain global. Les agents du développement social urbain regrettent que les liens avec la politique culturelle ne soient pas plus développés, d'autant plus qu'une meilleure articulation des deux approches, spécifique et globale, permettrait de donner une autre ampleur aux projets culturels territoriaux, de même qu'une prise en charge par le droit commun légitimerait ces actions qui pâtissent d'une assignation spatiale patente.

La rhétorique politique aime à rappeler l'axe fort de la mandature actuelle qui consiste à articuler les fameux trois piliers du développement de la ville, constitués des projets urbain, social, et agenda 21.

Au travers de ces trois projets emblématiques, Bordeaux se projette comme une « métropole humaine » qui renvoie à des valeurs de « partage » et de « solidarité ». Dans une perspective de développement durable, la culture est promulguée aujourd'hui comme facteur de lien social et appelée à contribuer à l'édification d'une ville où « il fait bon vivre ». Ainsi, la directrice de la culture précise que le projet de la ville « *n'est pas qu'un projet urbain. C'est un projet de gens, un projet de société. Le projet urbain c'est les murs qui permettent au projet de société de se développer* ».

Bien que le maire de Bordeaux affirme de ne pas opposer dans son projet « *l'animation et la culture* », il n'en demeure pas moins que, dans les faits, le cloisonnement des services, doublé de la concurrence entre élus, ne facilitent pas l'interpénétration des sphères de pratiques. L'adjointe à la solidarité admet rencontrer des difficultés à persuader son homologue de la culture que les projets culturels soutenus par sa direction « *ce n'est pas de l'action sociale, c'est de l'authentique action culturelle* ». De son côté, l'élu aux affaires culturelles, s'il assure que les services concernés travaillent aujourd'hui ensemble, confirme que « *le projet urbain est le moteur du développement culturel, pas le projet social* ». En effet, peu d'actions sont développées en lien direct avec la direction des affaires sociales. L'adjointe compte pourtant sur le projet social pour faire évoluer les mentalités.

²¹ Cf. Le document de politique culturelle de Bordeaux sur le site de la mairie, URL : <http://www.bordeaux.fr/p82366/bordeaux-culture>

L'élaboration du troisième projet social a ainsi été l'occasion d'expérimenter un travail interservices à partir d'un traitement transversal de la question de la solidarité. Les équipes municipales, y compris celle de la culture, ont réfléchi sur la manière dont chaque service pouvait mieux prendre en compte les plus démunis et « *favoriser des rencontres dans les quartiers qui permettent de mieux vivre ensemble* », explique l'élue. La réflexion commune et la déclinaison opérationnelle d'une question sociale globale auraient ainsi permis de rapprocher les agents municipaux. Il n'est pas surprenant qu'un acteur social, en la personne du directeur de l'Association des centres d'animation de quartier de Bordeaux, ait alors initié un travail sur les représentations avec les responsables de la direction de la culture, qui semblent par ailleurs satisfaits de la démarche : « *Il a mis en place une démarche projet avec des acteurs qui se sont retrouvés autour de la table pour la première fois de leur vie. Des acteurs sociaux, socioculturels, culturels. Et ils se sont rendu compte que l'offre et la demande ne s'étaient jamais parlées. Ils ont mis six mois à établir un lexique commun, à parler la même langue, à dire c'est quoi un public en difficulté, un public éloigné. Et ils se sont découverts.* », précise la directrice adjointe de la culture.

En attendant le grand jour de l'harmonisation des approches et de la mise en commun effective des projets, il semble difficile de parler de décroisement culturel effectif, même si, comme le prétend l'élue à la culture, cette dernière serait enfin devenue à Bordeaux, une « *pratique sociale* »

De même, ce fameux 4^{ème} pilier du développement durable qu'il appelle de ses vœux occupe une place relativement modeste dans l'agenda 21 de la ville. La culture apparaît dans l'objectif 16 du thème 6 (sur un total de 7 thèmes), portant sur la sensibilisation et l'éducation au développement durable et sur l'élaboration d'autres formes de gouvernance. Il est question de mieux inscrire la culture dans la ville en valorisant le patrimoine culturel, en créant des événements générateurs de rencontres et de partage ou encore en systématisant l'intégration de la dimension culturelle et/ou des lieux de fabrique dans les projets d'aménagement urbain. Sur la question de la gouvernance, une allusion à la création d'assises de la culture est faite, mais force est de constater que la dimension culturelle apparaît dans l'agenda 21 de la ville, sous la forme d'orientations générales manquant d'ambition et déjà éprouvées par ailleurs. De l'aveu même du directeur du développement durable, la culture constitue « *le maillon le plus faible* » de l'agenda 21. Dans le projet bordelais, la dimension culturelle est avant tout sollicitée, selon lui, pour « *mobiliser de façon plus joyeuse, pas seulement pédagogique mais ludique* », au travers notamment de spectacles déclinant la thématique de la protection

de l'environnement. Le créneau choisi se révèle, en effet, bien étroit au regard des enjeux culturels actuels.

L'agenda 21 pour la culture, adopté par les cités et gouvernements locaux (CGLU), à Barcelone en 2004, mais dont Bordeaux n'est pas signataire²², réaffirme les principes énoncés par l'Unesco sur la promotion et la protection de la diversité culturelle et s'appuie sur la théorie des quatre piliers du développement durable proposée par Jon Hawkes (2001). Jordi Pascual formule celle-ci en ces termes : « *les actions pour le développement des sociétés reposent sur quatre piliers : le pilier économique porte sur la richesse créative ; le pilier social redistribue cette richesse, tandis que le troisième pilier, l'environnemental, s'occupe de la responsabilité envers l'environnement ; la boucle du développement ne peut se fermer sans un quatrième pilier, celui de la culture* » (cité par Blouët, 2008 : 18). L'Agenda 21 de la culture promeut les villes au titre d'instances privilégiées du changement sociétal et soutient que les politiques culturelles doivent porter cette ambition en proposant une approche globale, transversale et inclusive du développement. L'élaboration de nouveaux modes de gouvernance ainsi que la participation à la vie culturelle des citoyens constituent alors les modalités de la mise en œuvre.

I.6.3. Québec : une approche transversale en construction

Michel Bellefleur (1997) soutient que l'articulation entre loisir et culture s'est faite au Québec « *essentiellement dans la nécessité de créer un public pour les objets de culture, c'est-à-dire une politique de diffusion* » (1997 : 181). L'auteur précise que les ententes de développement conclues entre les municipalités et l'État visaient avant tout « *à prolonger les ententes sectorielles existantes (bibliothèques, patrimoine, etc.) par des accords globaux concernant l'amplification de la diffusion et l'animation de la vie culturelle.* » (ibid : 379).

Les acteurs culturels de Québec dénoncent, dans le même sens, une approche très disciplinaire de l'intervention du service de la culture. Ainsi, explique la directrice de la bibliothèque centrale, « *le service de la culture est organisé par discipline culturelle. Si vous avez un projet en philosophie, il n'y a personne qui s'occupe de philosophie parce que le champ n'existe pas.* ».

Par ailleurs, interrogée sur les liens existants entre la politique culturelle et la politique sociale de la ville, la responsable du service culture convient que le lien est faible et

²² La ville de Québec est signataire. Le gouvernement Québec a élaboré son propre agenda 21 de la culture en 2011.

qu'il reste à développer. La politique familiale établit certes un lien avec la culture en termes d'accessibilité, l'orientation « Des familles ouvertes sur leur milieu et sur le monde »²³ précise que les familles « doivent également s'ouvrir sur les autres, sur leur milieu et sur le monde en général », par le biais de la culture, entendue également comme moyen de renforcer le lien intergénérationnel au travers de la fréquentation de lieux culturels et de la découverte des œuvres artistiques. Si la directrice de la culture affirme répondre au travers des actions de son service aux objectifs de la politique familiale, les acteurs de proximité, représentés notamment par le réseau des bibliothèques, ne semblent pas avoir été associés à la démarche. Des outils et une réflexion restent donc à développer dans une visée d'intégration des champs du social et de la culture au profit des populations.

Une orientation des priorités sur les enjeux de création semble prévaloir à Québec. Sans pour autant évacuer totalement la question de la participation des habitants à la vie culturelle, la réflexion sur celle-ci se trouve réduite à des problématiques d'accessibilité et de sensibilisation. À l'échelle de la ville, la prise en compte de la créativité et de la culture vécue des citoyens reste, en effet, limitée. Hormis le parcours artistique et urbain imaginé par le Carrefour du théâtre et dont il sera question dans un chapitre ultérieur, nous n'avons répertorié à Québec qu'un projet très récent, développé au cœur des quartiers les plus défavorisés de la ville, par le Musée de la civilisation.

Dans le cadre du plan Québec Horizon Culture, le musée a bénéficié d'une aide ministérielle afin de mettre en œuvre le projet pilote « culture et santé ». Relevant de ce qu'on appelle au Québec la muséologie sociale, le programme vise à rapprocher l'institution des personnes les plus éloignées de l'offre culturelle. En concertation avec les centres de santé et les organismes communautaires de la ville, le musée « hors les murs » développe ainsi trois projets de médiation culturelle en direction des personnes âgées, des enfants hospitalisés ainsi que des jeunes en difficulté ou issus de milieux défavorisés. Le projet *Réminiscence, quand le passé aide le présent* propose une expérience muséale à des personnes en perte d'autonomie physique ou cognitive. Des activités et des jeux viennent stimuler la mémoire des aînés, et de leurs souvenirs sont reconstitués les objets d'un magasin d'antan que le musée enrichit à partir de ses propres collections. Un deuxième projet vise à susciter une pratique artistique, musicale et photographique, dans une finalité d'intégration sociale et culturelle des jeunes des

²³ Politique familiale de Québec disponible sur le site de la ville de Québec : http://loisirculturel.ville.quebec.qc.ca/file.axd?file=2011%2f3%2fpolitique_familiale.pdf, consulté le 8 mai 2012

quartiers populaires de Saint-Sauveur et Vanier. Le résultat de leurs travaux a fait l'objet d'une exposition au sein du musée. Mais la coordinatrice de l'action confesse le manque d'expertise des intervenants culturels dans la mise en œuvre de ces projets auprès de publics confrontés à des problématiques sociales fortes et, par ailleurs, très difficiles à mobiliser.

Comme en atteste le témoignage des responsables du service de la culture, l'élaboration de projets culturels hybrides constitue une nouveauté à Québec, du moins à cette échelle d'intervention. Le manque de transversalité de la politique culturelle de Québec nous semble donc être motivé moins par des réminiscences idéologiques que par un manque de savoir-faire et d'opportunité. La réflexion émerge à peine sur ces questions de médiation culturelle mais suscite un vif intérêt et une mobilisation grandissante de la part des responsables et des opérateurs, encouragés par la politique volontariste du ministère de la Culture.

Si l'action culturelle reste pour partie cloisonnée par le fonctionnement sectoriel de l'administration, la culture est largement utilisée à Québec, à l'instar de Bordeaux, comme outil de revitalisation urbaine. Ainsi, la capitale québécoise n'échappe pas à la tentative de l'autorité publique de promouvoir la fonctionnalisation de ses espaces urbains. Laurence Liégeois (2010) observe, à ce propos, que l'aménagement de l'espace public dans les villes nord-américaines révèle une forte tendance à l'homogénéisation, marquée par la multiplication des quartiers thématiques dédiés aux arts ou au multimédia.

Le quartier Saint-Roch, qui abrite de nombreux artistes et professionnels de la culture numérique, se prête tout naturellement au désir du maire de consacrer le quartier comme celui de la « technoculture ». L'édile en a fait un thème de campagne et réussi à inscrire le projet comme une orientation phare de l'entente de développement avec le ministère de la Culture. La technoculture désigne, selon l'élu, le mariage des arts et de la technologie. Il s'agit de créer « *un quartier plein de vie, dynamique, techno* » en suscitant la rencontre entre les professionnels du multimédia et ceux des arts et de la culture. Pour faire de Saint-Roch le quartier de l'hyper-modernité, tout un éventail de mesures, totalisant un budget d'1,2 million de dollars (environ 900 000 euros), a été imaginé. Le centre local de développement (CLD) à l'appui du plan Québec Horizon culture, a créé un fond d'investissement spécialement dédié. Ainsi, une entreprise qui fait appel à des artistes peut être soutenue au démarrage du projet. Des « bar camp » sont organisés pour aider à la « fertilisation croisée » des projets créatifs. Le service de la culture de Québec propose également des programmes de subventions « *pour*

encourager les projets d'arts numériques à contenu culturel ». Les universités ont dû se rallier à l'entreprise et créer des formations en gestion de projets créatifs. Un concours de design urbain, lancé par la ville, exigeait qu'un designer soit associé à un artiste. Enfin, pour encourager les productions cinématographiques et télévisuelles à se développer au sein du quartier, la ville a décidé d'investir dans la production d'une télé-série.

Malgré la diversité des leviers sollicités, l'émergence d'une technoculture qui ferait de St-Roch un quartier bouillonnant de créativité et « de vie », se fait attendre. Le processus d'institutionnalisation de l'avant-garde créative ne fonctionne pas. La directrice de la culture admet que de toutes les orientations du plan QHC, l'orientation 4 « Consacrer St-Roch comme haut lieu de la création contemporaine », est « *la plus difficile à réaliser* » parce que « *la vraie définition de la technoculture on l'a pas* », admet-elle. Si le maire reconnaît lui aussi que « *Québec a choisi de se forger un certain profil culturel lié aux technocultures, mais ne possède pas tous les outils pour le mettre en valeur* »²⁴, il en attribue la responsabilité pour partie à l'échelon étatique : « *Si on gérait plus le budget culturel à Québec, on irait plus loin pour renforcer ce profil-là. C'est un choix. Mais, je ne suis pas sûr que le ministère de la Culture laisserait aller ça* »²⁵. En dépit de l'édile, le cluster créatif ne se décrète pas, il est issu de la dynamique propre au territoire. La théorie de Michael Porter²⁶ a ainsi apporté la preuve que la « fertilisation croisée » ne fonctionne que si les relations entre acteurs sont réelles et si la taille du cluster atteint un seuil significatif.

Si le politique doit s'efforcer dans une certaine mesure d'« œuvrer la ville », il ne peut se substituer aux artisans des dynamiques relationnelles que sont les agents eux-mêmes. Les planificateurs de la ville en surprogrammant ses espaces ont négligé la part d'incertitude inhérente et indispensable au processus interactif (Annick Germain, 2010). Fort heureusement, l'aléatoire de la rencontre échappe encore aux aménageurs de l'utilitaire. Les artistes vivent à Saint-Roch et y côtoient des créatifs venus y travailler ; de cette coprésence peut éventuellement émerger des échanges qui pourront donner lieu à des expérimentations culturelles et artistiques, mais ce croisement devra certainement plus à l'ambiance des lieux et à leur indétermination qu'à des programmes incitatifs qui ne peuvent agir qu'à la marge ou en soutien d'initiatives réelles et non programmées.

²⁴ Stéphanie Martin, « Régis Labeaume jaloux des Romains », Journal *Le Soleil*, le 28 juin 2011

²⁵ *Ibid*

²⁶ Cité par Anne Geppert, « Économie de la connaissance et territoires(s) en Europe », *Pouvoirs locaux*, n° 72/1 2007, pp. 52-57

Les comportements régionaux en termes d'intervention culturelle de nos villes d'étude se rejoignent. Malgré l'injonction à la transversalité des politiques publiques, la consécration du pluralisme culturel et l'individualisation croissante des pratiques, les logiques administratives et les contraintes budgétaires n'expliquant pas tout, ce constat est avant tout révélateur d'une intervention culturelle qui reste encore trop cloisonnée aux champs culturels traditionnels.

Conclusion : la culture pour quel développement ?

Bien que l'avènement d'une « République des territoires » se fasse attendre en France alors que les villes québécoises restent tributaires du soutien financier de l'État pour l'administration des services à la population, les gouvernements locaux sont devenus, comme le remarque Patrick Le Galès (1995), des faiseurs de politiques publiques.

Dans le domaine culturel, Bordeaux et Québec ont profité de la territorialisation des politiques publiques de la culture et disposent d'une marge de manœuvre certaine dans la définition des orientations et des registres d'action.

L'action des villes démontre que le développement culturel est aujourd'hui indissociable du développement économique. Devenue une ressource stratégique dans une politique d'image et de rayonnement, la culture est envisagée par les territoires locaux comme un puissant levier de croissance. À cet effet, les municipalités de l'étude mobilisent des ressources similaires, tels la mise en œuvre de festivals de prestige ou les grands investissements équipementiels, tout en cherchant à capitaliser sur l'image attractive d'une ville à la fois moderne et patrimoniale.

Mais si les maires sont devenus des entrepreneurs culturels, il serait inexact de les présenter comme des pragmatiques uniquement préoccupés d'efficience et de rationalisme économique. Les politiques ne peuvent, en effet, ignorer les problématiques sociales qui heurtent et déstabilisent la ville, au risque de compromettre tout développement. Si l'idéologie modernisante arme le dessein culturel de la cité, celle-ci s'accompagne, à Bordeaux comme à Québec, d'une attention particulière portée à la qualité du cadre de vie et au bien-être des habitants. La cohésion sociale du territoire est un impératif incontournable dans la mise en œuvre d'une politique d'attractivité. Il s'agit alors de créer un « *environnement culturel favorable* » (Lucchini, 2002 : 88), susceptible à la fois de pourvoir aux besoins des habitants et d'attirer les groupes sociaux désirables ainsi que les investisseurs.

Ainsi, les villes se trouvent aujourd'hui prises dans une double injonction (Chaudoir, Maillard, 2004) : elles s'efforcent de concilier deux logiques actionnelles, qui exigent, pour l'une, d'intégrer les contraintes économiques en usant de la culture comme d'un levier de développement, pour l'autre, de combler les inégalités territoriales et sociales qui frappent les quartiers défavorisés. La culture parce qu'elle représente avec l'économie et le social « *une dimension interactive essentielle de la construction humaine des réalités* » (Gillet, 2005) constitue le « *véhicule privilégié de l'action*

publique » (Chaudoir, Maillard, 2004), dans l'objectif de servir à la fois le développement économique et de garantir la cohésion sociale.

Toutefois, l'articulation des dimensions économique, sociale et culturelle au service d'un développement territorial intégré, combinant finalités endogènes et exogènes, ne saurait se concrétiser sans le rapprochement effectif des politiques publiques concernées et la participation active des populations à l'élaboration de la stratégie globale.

Or, la difficulté à opérer en termes de décloisonnement et de transversalité à Bordeaux comme à Québec, en dépit des discours favorables à l'interpénétration des sphères d'activités et à l'expression culturelle des populations, constitue un premier obstacle dans la poursuite de cet objectif. De surcroît, la finalité d'accessibilité revendiquée par les villes ne semble guère traduire leur émancipation normative vis-à-vis des orientations nationales ni ne présage d'une reconnaissance de la contribution des citoyens dans le développement culturel local.

Si la participation culturelle des populations est affirmée dans la rhétorique administrative en tant que vecteur d'appartenance et moteur du développement territorial, il reste à questionner les définitions et les modalités privilégiées par l'autorité publique quant à sa prise en compte. Il s'agira de préciser le rôle et la place réservés aux citoyens dans la politique culturelle municipale, à travers l'étude des pratiques de médiation des institutions culturelles, de l'action culturelle de proximité ou bien encore dans le contexte d'événements participatifs.

Chapitre 2 : Participation des publics : de la représentation à l'action

En fondant la politique publique de la culture, l'autorité politique instituait la catégorie de public qui devenait alors le référentiel à l'aune duquel devait s'évaluer toute action. Dans la définition que lui donne Pierre Muller (2003), une politique publique cherche à satisfaire une demande ou à résoudre un problème exprimé par des individus ou un groupe d'individus. Or, c'est bien la particularité des politiques de la culture que d'être toujours en quête d'un public parce qu'elles ne répondent ni à un besoin connu ni ne sont en mesure d'identifier une demande précise de la part des populations auxquelles elles s'adressent. La participation des publics s'impose alors comme un enjeu majeur de légitimation de la politique publique.

II.1. Enjeux de la participation culturelle

La question de savoir comment l'on peut augmenter et surtout élargir la fréquentation culturelle, hante les débats sur l'idéal de démocratisation, depuis le coup d'éclat de Villeurbanne, qui, au demeurant, participa à exacerber la polarisation entre public légitime et public illégitime, tout en suggérant un processus de marginalisation voire d'exclusion, au travers de la formalisation de la catégorie de « non-public » (Fleury, 2006).

Certes, les lieux culturels ne sont pas pour autant vides. Chacun de ces espaces, de par sa spécificité artistique et parce qu'il constitue un espace de socialisation à part entière, a su trouver son propre public. Mais les statistiques, enquête après enquête, dressent le portrait d'un public aux caractéristiques sociodémographiques uniformes. Constitués principalement de la part la plus socialement favorisée de la population, les publics des lieux culturels n'ont guère évolué en plusieurs décennies. S'ils se recomposent, c'est plus par un renouvellement générationnel qui permet aux « héritiers » de succéder à leurs aînés que par un véritable élargissement aux franges de la population les moins dotées en capital culturel, social et économique. Le théâtre et plus encore l'opéra sont ainsi devenus les lieux emblématiques des « pratiques culturelles les plus légitimes ».

Dans ces conditions, la démocratisation culturelle court le risque de n'être qu'une « utopie régulatrice » des politiques de la culture, un principe qui fonderait la légitimité de l'intervention publique et permettrait tout simplement au « système culturel » de

continuer à fonctionner (Bellavance, 2000), plus qu'il ne constituerait un moyen de réduire la fracture culturelle.

Les discours contemporains attribuent à André Malraux la responsabilité de cette incapacité patente de la politique culturelle à rencontrer ses publics. Il est, à ce propos, intéressant de rappeler à la suite d'Olivier Donnat (2000) que la doctrine de la démocratisation culturelle, telle qu'elle est entendue aujourd'hui, s'éloigne des convictions originelles de son théoricien. Dans ses discours, Malraux n'a, en effet, jamais laissé entendre que sa politique avait vocation à contraindre les masses d'accéder à un art qui lui serait indifférent, il entendait plus modestement « *offrir sa chance à chacun* » et comprenait le droit à la culture comme « *la volonté d'y accéder* ».

Peut-être le fondateur du tout nouveau ministère de la culture faisait-il déjà le constat du défi immense qu'attendait l'entreprise de socialisation de l'art et de la culture. Toutefois, le terme de « volonté » qu'il emploie, laisse envisager une autre façon d'appréhender le problème en cela qu'il renvoie à un ensemble de conditions prévalant à l'émergence d'un désir de culture qui constitue alors autant de leviers susceptibles d'être mobilisés pour l'activer, parmi lesquels, les formes de socialisation primaires occupent, certes, une place prépondérante. Mais encore faut-il ne pas céder à la tentation de ne voir dans cette phase que l'action surdéterminée de l'*habitus*, face auquel il serait inutile de lutter.

S'il est vrai que Malraux n'avait pas alors perçu la nécessité de mobiliser les instances de l'éducation nationale et celles de l'éducation populaire pour susciter la démarche artistique des personnes, il semblerait que l'histoire de l'action culturelle, telle que nous la raconte Isabelle Mathieu (2010), soit celle d'une défection plus ancienne de l'État face à ses responsabilités. En confiant, sans moyens véritables, puis en retirant à l'éducation populaire, la responsabilité de l'accompagnement culturel des citoyens, l'État s'est incontestablement privé du concours d'un acteur essentiel de ce processus. D'un autre côté, on pourrait questionner la posture de professionnels qui ont trop facilement accepté de réduire leur champ d'intervention à des enjeux d'animation au détriment d'une action culturelle véritable (Bazin, 2006). Mais au-delà d'un procès d'intention qui n'a pas lieu d'être dans cette étude, il s'agit aujourd'hui de redécouvrir l'apport de la médiation dans le rapport des populations avec l'art et la culture.

La médiation culturelle qui émerge depuis une dizaine d'années dans le champ de l'action culturelle entrouvre la porte à de nouvelles modalités d'action dans la manière

d'envisager la relation avec les publics. Faisant le double constat d'un lien sinon rompu du moins fragile avec l'art et la culture et de l'échec partiel de l'idéal de démocratisation culturelle, la médiation culturelle a le mérite de replacer, au centre de la démarche culturelle, les publics, appréhendés non plus comme les simples destinataires mais comme des acteurs à part entière du processus.

Si elle n'épuise pas les modalités d'action en matière culturelle, la médiation incarne certainement une nouvelle manière de penser la participation culturelle et par là-même, semble contribuer au développement d'une « *culture de la participation* » (Lafortune, 2012). Avant de nous intéresser aux solutions envisagées par les villes pour résoudre l'épineuse question des publics, soulignons que celle-ci ne se réduit pas à la fréquentation des lieux culturels ni à la consommation de biens symboliques quand bien même seraient-ils plus légitimes que d'autres. Au cœur de notre propos, l'idée de participation pose la question de la place et du rôle occupés par les personnes dans le champ politique de la culture. En outre, l'apport des *cultural studies* et plus récemment les enjeux soulevés par l'émergence du concept de diversité culturelle ainsi que l'affirmation des droits culturels à l'échelle supranationale, engagent l'ensemble des opérateurs à repenser le système de la culture selon des modalités nouvelles, plurielles, complexes et inclusives. Il s'agit alors de démasquer l'utopie unitaire qui a prévalu à l'ère de la modernité (Maffesoli, 1995), afin d'appréhender l'hétérogénéité, non seulement des pratiques mais également de l'action à envisager dans une relation renouvelée entre les personnes, les artistes et la culture.

II.2. Perception et représentations des publics

Les modifications qui s'opèrent dans le champ sémantique nous renseignent sur la manière de construire un problème, ainsi en est-il de la transition qui s'est faite entre le terme de peuple et celui de public. Alors que le premier signifie le corps politique unifié symbolisant la nation, le second, plus restreint, renvoie à l'émergence d'un espace public bourgeois (Habermas, 1993) où s'élabore entre individus éclairés le sens esthétique commun, mais connote également l'idée de conquête et de fidélisation sur le mode de la mission civilisatrice (Fleury, 2006).

Dans les discours des responsables institutionnels et politiques, le vocable de public recouvre un certain nombre de présupposés qui renvoient à des attentes normatives, souvent en inadéquation avec les réalités sociales et culturelles vécues par les populations. En effet, bien que les villes aspirent dans leur discours à réaliser l'idéal de

démocratisation culturelle, elles ne s'appuient guère pour ce faire sur les enseignements tirés des études sociographiques, ni sur ceux apportés par la sociologie de la réception à propos de l'interaction entre le public, l'artiste et son œuvre (Saez G., 2003). Alors que la question du rapport au public est une notion d'autant plus centrale que son homogénéité sociale pose la question de la légitimité de la politique culturelle municipale, cette dernière apparaît paradoxalement bien démunie en outils théoriques pour aborder cette problématique avec rigueur et objectivité. Peu d'études nous semble être conduites par les villes qui conduiraient à une plus grande connaissance et donc à une meilleure prise en compte des pratiques culturelles des habitants. Du côté des institutions culturelles, le constat est le même. Nous notons à cet égard dans notre enquête sur les pratiques de médiation culturelle des scènes de Gironde²⁷ que ces dernières s'appuyaient sur une connaissance sommaire de leurs publics déduite des logiciels de billetterie et de rares questionnaires de fréquentation ; prévalait alors parmi les professionnels de ces institutions une approche « empirico-intuitive » basée sur un rapport de proximité spatiale avec les spectateurs.

Toutefois, les responsables québécois légitiment leur intervention sur la base d'une étude du ministère qui fait le constat assez général d'une accessibilité insuffisante aux arts et à la culture et d'une fréquentation déclinante concernant le spectacle vivant en particulier. La ville de Québec cherche alors à renforcer, par des mesures incitatives centrées autour du principe de gratuité, la référence au lieu culturel comme mode privilégié d'accès.

Également soucieuse du lieu culturel mais dans une perspective d'aménagement territorial, Bordeaux vient de commanditer une recherche sur les pratiques culturelles des habitants pour l'aider à planifier ses futurs équipements et services culturels. Gageons que cette étude, au-delà d'une amélioration de la desserte culturelle d'un territoire, puisse également servir de levier à une approche normative renouvelée ; celle-ci repose, en effet, sur une réflexion approfondie de la question des publics, sur la base de données objectivables en termes de pratiques, de réception, et de demande.

²⁷ Recherche-action sur la médiation culturelle au sein du réseau des scènes IDDAC, MSHA-IDDAC, mars 2011, rapport non publié

II.2.1. À Bordeaux : un citoyen à éduquer

Car, pour l'heure, les représentations des responsables sur les publics demeurent porteuses d'une idéologie qui renvoie avant tout à la définition que ces professionnels se font de leurs missions.

Ainsi, les responsables bordelais évoquent la figure d'un « citoyen » en devenir qu'ils ont le devoir d'accompagner dans son « évolution ». La culture, entendue ici en termes de pratiques culturelles et artistiques, constitue, selon les responsables, « *le levier fondamental* », « *le moyen incontournable à travers lequel il [le citoyen] doit pouvoir se développer* ». Sans quoi, sans doute, le citoyen ne sera pas en mesure de « *se projeter dans l'avenir* ». Le contenu paradigmatique du discours des acteurs décline à foison le champ lexical de l'évolution et du développement, et projette l'image d'un individu immature ou inachevé, et qui le restera en l'absence d'un interventionnisme volontariste de la part des pouvoirs publics.

Dans l'objectif de cet accompagnement, Bordeaux développe par le biais des équipements culturels dont elle a la charge, notamment le musée et la bibliothèque, une « *mission d'éducation et de transmission* ». Il s'agit alors de permettre un apprentissage « *à tous les âges de la vie* » au travers de « *découvertes, d'ouverture, d'éducation artistique, de sensibilisation, de rencontres* », précisent la directrice de la culture et son adjointe.

Si le citoyen doit être accompagné tout au long de la vie, les responsables sont particulièrement préoccupés d'assurer la sensibilisation à l'art et à la culture des plus jeunes : « *On a la très fine conscience que tout se joue dès l'origine.* », ajoutent-elles. La politique culturelle se fait alors politique éducative afin de pallier aux manquements du système scolaire en matière d'éducation artistique : « *Soit, on se dit le ministère de l'éducation ne s'en saisit pas, ce n'est pas à nous de le faire... Nous, on a l'attitude inverse.* ». En inscrivant leur action dans une approche critique de l'action de l'État, les responsables bordelais légitiment leur intervention sur le principe de l'égalitarisme républicain et présentent la ville comme l'entité politique responsable de la formation du citoyen. Ce dernier doit être éduqué « *dès le plus jeune âge* », afin d'être « *élevé au rang d'agissant culturel* », confirme l'adjoint à la culture.

Renvoyé au stade d'individu sans culture qui nécessite l'intervention soutenue de l'autorité publique, le citoyen se voit nier non seulement la réalité de ses propres

pratiques mais également la capacité à contribuer de façon effective à la construction d'un référentiel culturel commun. Dans cette vision descendante voire condescendante du rapport au public, selon laquelle la bonne culture est apportée aux indigents culturels, en termes quasi missionnaires, il reste, en effet, peu de place pour une qualification mutuelle et une collaboration véritable.

Le vocabulaire descriptif et normatif caractéristique des responsables des politiques publiques ne contribue pas peu à la réification des publics. La participation culturelle se trouve alors réduite à la fréquentation des œuvres légitimées par l'institution. Ainsi, peu d'espace est accordé à Bordeaux à l'expression de la créativité citadine en dehors des lieux de pratiques institués. Les cultures urbaines, peu présentes en centre-ville faute de lieux disponibles, restent confinées spatialement à la périphérie et sont partiellement prises en charge par les équipements socioculturels de proximité. Quant à la pratique amateur, elle est surtout prise en charge lorsqu'elle relève du champ d'intervention des établissements d'éducation artistique de la ville.

Un constat qu'il est intéressant de rapprocher de l'enquête sur les représentations des habitants en matière d'offre culturelle²⁸ conduite par le Conseil de développement durable (C2D) de la Communauté urbaine de Bordeaux (CUB). Il ressort des entretiens, la vision d'une culture jugée majoritairement « *élitaire* », survalorisée au détriment d'une « *culture de masse* », bien que celle-ci réponde « *à une attente du public* » ; de même, les répondants soulignent le fait que l'accès à la pratique est facilité dans le cadre institutionnel alors qu'il leur semble insuffisant en direction des offres plus « *confidentielles* », susceptibles de venir de la « *base* ».

II.2.2. À Québec : des usagers à convaincre

En règle générale, pour les agents du secteur culturel, le public est toujours trop absent ou trop illégitime, trop peu conforme aux attentes que l'on a vis-à-vis de lui.

La responsable du service de la culture de Québec fait ainsi un constat pessimiste quant au capital culturel des habitants : « *Je pense que la population à 80% ne sait pas qu'il y a une politique culturelle. Pour le citoyen, les bibliothèques, c'est pas la culture, c'est un service, il faut qu'une ville ait des bibliothèques* » ; analyse-t-elle, « *la vie culturelle c'est le festival d'été, le Moulin à images, le Cirque du soleil mais c'était pas*

²⁸ Rapport du CD2 « Comment La CUB peut-elle contribuer à l'émergence de projets culturels transcommunaux ? », disponible en ligne : <http://www.lacub.fr/c2d/travaux/comment-favoriser-des-projets-culturels-transcommunaux>, consulté le 24 avril 2012

nécessairement le théâtre, c'était pas l'orchestre symphonique. [...] C'est du divertissement, de l'événementiel ».

Dans cette perspective, la demande culturelle résulte de l'incitation par les industries culturelles et les médias à la consommation indifférenciée ; les gens ne sont alors pas loin d'être des « cultural dope », des idiots culturels aliénés par la production culturelle de masse. Passifs et soumis à la logique commerciale des « usines à rêves », ils seraient incapables de porter un regard distancié sur les objets qu'on leur jette en pâture et surtout seraient condamnés à ce seul régime, faute de posséder les dispositions culturelles nécessaires à une consommation plus diversifiée.

Si les discours alarmistes de certains, dans la mouvance de l'école de Francfort, tendent à dépeindre une majorité d'individus comme des victimes, souvent consentantes, de l'industrie du loisir de masse, d'autres à la suite de Michel de Certeau, cherchent à démontrer que le consommateur, en dépit de la force de conviction des industries culturelles, ne saurait être identifié ou qualifié d'après les produits qu'il assimile.

Antoine Hennion considère, quant à lui, que « *les publics sont actifs et producteurs, ils ne cessent de transformer aussi bien les objets et les œuvres que les performances et les goûts* » (2003). Aussi, préconise-t-il de sortir de l'approche sociologique traditionnelle qui s'intéresse aux modalités de la pratique culturelle ou à ses déterminations, et porter notre attention sur l'objet artistique, et surtout à « *la façon dont les gens rendent actifs ces objets, leur font faire quelque chose, se les font aimer* » (2005).

En outre, les réseaux de sociabilité dans lesquels s'inscrivent les individus déterminent les stratégies culturelles qu'ils adoptent. Dans son étude microsociologique des comportements culturels individuels, Bernard Lahire s'est attaché à démontrer la variabilité des ordres de légitimité culturelle chez une même personne. Selon lui, les agents « *ont le sens des situations et adaptent leur comportement* » (2004 : 147), en fonction des situations qu'ils rencontrent. Le cadre relationnel spécifique, selon qu'il est professionnel, amical ou familial, peut ainsi déterminer le caractère plus ou moins légitime de la pratique culturelle et donner lieu à des comportements différenciés et situés. Ce qui caractérise les pratiques culturelles, c'est donc leur plasticité et leur multiplicité. À partir de cette analyse, on peut tout à fait concevoir que la dissonance culturelle soit également une attitude caractéristique, voire assumée de la part d'une frange importante des publics amateurs de divertissements populaires, ce qui n'empêcherait nullement une consommation culturelle plus diversifiée par ailleurs.

Il serait alors bon, comme le suggère Michel de Certeau, de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les gens pour des idiots (1994 : 255).

Mais pour les professionnels de la culture, les publics sont souvent réduits à n'être que des non-publics ignorant la bonne culture : « *Ils ne réalisent pas, ils ne comprennent pas* », déplore la directrice de la culture de Québec. Coupables à la fois de « *pratiques culturelles illégitimes et de formes non légitimes de pratiques légitimes* » (Bellavance, 2004), les publics constituent alors une catégorie à conquérir. Les représentations que s'en font les professionnels légitiment leur action et les engagent vis-à-vis de ces catégories « en perdition », dans un combat au terme duquel seule la culture véritable doit triompher : « *On n'a pas le choix* », assure la responsable québécoise, « *faut qu'on fasse connaître nos artistes, faut promouvoir notre communauté culturelle. Parce qu'il faut qu'ils comprennent que la culture à Québec, c'est pas seulement Céline Dion et Ginette Reno. Il faut qu'ils sachent qu'il y a d'autres choses que ce qui est commercialisé. Ils ne le savent pas. On a beaucoup de travail.* ».

Puisque le public fait montre d'une inclination naturelle pour les œuvres faciles, il devient alors indispensable de faire accéder la masse ignorante à la haute culture ; de l'éduquer, de la sensibiliser, voire de la civiliser au nom de l'exigence démocratique. De là à soupçonner l'autorité politique, de dissimuler, sous des oripeaux citoyens, un « *impératif de contrôle social* » (Lahire, 20004 : 83), il n'y a qu'un pas.

Néanmoins, cette vision n'est-elle pas tout simplement dépassée à l'heure de ce que Jean-Louis Fabiani nomme « *la crise de la légitimité des cultures légitimes* » (2003) ? La porosité grandissante entre les différentes formes culturelles et la propension à l'éclectisme des « héritiers » viennent, en effet, brouiller la distinction entre le savant et le populaire, la culture du haut et la culture du bas. Au final, le concept de légitimité, fondamentalement lié à la croyance des acteurs et non à une propriété intrinsèque des objets²⁹, sert essentiellement à rendre compte du processus de différenciation et de hiérarchisation des œuvres, processus hautement variable et instable dans le temps, comme l'ont montré Howard Becker dans *Les mondes de l'art* ou Lawrence W. Levine à propos du théâtre shakespearien qui, de chantre du divertissement populaire à sa création, est devenu, de nos jours, un des symboles de la haute culture.

²⁹ Paul COSTEY et Arnaud FOSSIER, « Entretien avec Jean-Claude Passeron », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 16 février 2012. URL : <http://traces.revues.org/3983> ; DOI : 10.4000/traces.3983

II.3. La politique des publics de la ville

Gestionnaires éclairés d'une vie culturelle qu'elles souhaitent aussi riche qu'inclusive, les villes s'emparent de la question des publics et plus spécifiquement de celle de la fréquentation des établissements dont elles ont, sinon la charge, du moins la responsabilité d'accompagner dans leur fonction de levier du développement culturel local. Développement, nous l'avons vu qui ne peut cependant, se faire sans la contribution active de l'ensemble des acteurs qu'ils soient opérateurs ou destinataires de l'action culturelle.

Selon les prérogatives et les spécificités propres à chacune, Bordeaux et Québec ont développé une réflexion et des orientations portant sur la mise en lien des structures culturelles et des populations.

II.3.1. L'institution culturelle comme levier de la politique bordelaise

Si la collaboration de l'institution culturelle est attendue « *pour servir le prestige et le dynamisme de la ville* » et ainsi contribuer au développement local (Saez G., 2004), elle constitue aussi le moteur et l'expression par lesquels la ville peut signifier sa politique en direction des publics.

Bordeaux a ainsi dévolu à ses institutions culturelles un rôle essentiel dans le rapprochement des publics avec les arts et la culture. Par le biais des conventions établies entre la ville et les établissements, l'autorité municipale « *se préoccupe de leur politique des publics* », indique la directrice des affaires culturelles. L'objectif recherché est, selon elle, de faire en sorte « *qu'un maximum de gens soient capables d'y aller assister au spectacle* », et se traduit par des actions de soutien et d'accompagnement spécifiques. Ainsi, le responsable des relations avec les publics du TNBA précise que l'exigence de la ville de Bordeaux consiste à faire en sorte que le théâtre « *vive sur le territoire de Bordeaux, de ne pas être juste un garage à spectacles, d'essayer de participer à la vie artistique de la ville* ». Selon Laurent Fleury (2006), les institutions culturelles constituent des lieux où se structurent des représentations et des pratiques ; elles sont ainsi capables de modeler le rapport des individus à l'art et à la culture et de « *produire des effets sociaux susceptibles de modifier ou d'infléchir les effets de l'habitus* » (2006 : 89).

Pour l'équipe municipale, le lieu culturel en soi ne suffit pas pour autant à instaurer une démarche culturelle : « *Le médiateur en place qu'est-ce qu'il fait ? Il attend le chaland. Mais ça ne marche pas* », affirme la directrice de la culture. Il faut alors décloisonner l'action culturelle, sortir de l'institution, parce que son rôle ne doit pas être « *limité par des fenêtres et un mur* », pour aller chercher les publics là où ils se trouvent, en s'appuyant sur des relais territoriaux représentés, notamment, par les centres d'animation de la ville, dont il sera question plus loin dans notre étude.

Sans avoir attendu l'injonction de la ville à la délocalisation et au renouvellement de l'action culturelle, les établissements culturels développent des actions spécifiques qui répondent à la fois aux attentes de la municipalité et aux sollicitations des acteurs sociaux.

Ainsi, l'Opéra décline, depuis 2003, le projet *Ma voix et toi*. Le programme, destiné à l'origine aux enfants des centres d'animation de Bordeaux, s'est élargi à plusieurs villes de la communauté urbaine. L'objectif est de familiariser les jeunes avec l'art lyrique et de leur faire découvrir leur voix par le biais d'ateliers de pratique qui conduiront à la création d'un spectacle intégré dans la programmation de l'institution. Chaque année, plus de 80 enfants sont concernés par l'opération et participent aux ateliers et aux répétitions qui se déroulent entre novembre et mai. Le programme comprend également un parcours culturel familial qui permet aux parents d'assister à trois spectacles du répertoire. Jusqu'à récemment, l'Opéra s'est appuyé pour la mise en œuvre du projet, sur des acteurs culturels et artistiques externes à l'établissement, qu'ils soient issus de la scène locale, telle l'association Musiques de nuit reconnue pour son expertise dans le domaine des cultures du monde, ou qu'ils viennent de plus loin comme l'ensemble Télémaque de Marseille, regroupant des choristes de musique contemporaine. Cette année, l'Opéra a choisi de travailler avec son chef de cœur pour « *mieux intégrer* » le projet à « *l'activité artistique de la maison* », explique la responsable de la direction des publics. Tout en déployant une action culturelle décentralisée, plus à même de réaliser l'élargissement des publics, l'institution culturelle augmente l'expertise de son personnel qui se voit doté de nouvelles compétences en matière d'accompagnement des publics et renforce ainsi son rôle artistique mais aussi social au sein du territoire de vie.

L'enfant, nous l'avons vu, est une cible prioritaire de la politique culturelle de la ville parce qu'il représente, selon les responsables bordelais, « *le levier qui va permettre de développer une politique familiale.* ». Dans la perspective de désacraliser le rapport à la culture, les institutions sont encouragées à développer des actions ludiques et plus

accessibles pour « attirer les publics ». Un jeu de piste imaginé pour *La nuit des musées* constitue par exemple l'occasion de mêler plaisir et découverte artistique dans un objectif d'élargissement des publics parce que, comme l'explique la directrice des affaires culturelles : « si on ne les attire pas avec du plaisir, on ne les attire pas du tout, ou alors on attire toujours les mêmes ».

La ville développe parallèlement une politique tarifaire spécifique toujours en direction de la jeunesse. La carte culture, destinée aux jeunes de 25 ans et moins, doit ainsi contribuer à l'objectif de démocratisation culturelle. Son détenteur, ainsi qu'un accompagnant majeur, bénéficient de tarifs privilégiés dans les lieux culturels partenaires³⁰. Elle donne également un accès gratuit aux musées municipaux (expositions permanentes et temporaires).

Décloisonner, divertir, rendre accessible, la politique des publics de Bordeaux s'apparente à une entreprise de désacralisation culturelle qui s'appuie sur la capacité des établissements de prestige à initier des actions de médiation culturelle visant à faciliter le rapport entre des publics et des œuvres.

II.3.2. Programme incitatif et de soutien aux organismes culturels de Québec

Pour légitimer son modèle d'intervention, la ville de Québec s'appuie sur plusieurs constats posés par le ministère de la culture dans son *Portrait statistique*³¹ de la ville :

- **Une offre culturelle forte mais une demande « sobre ».** Malgré un nombre d'équipements culturels supérieur à la moyenne québécoise et de nombreux événements, la consommation culturelle reste modérée, à l'exception de la fréquentation des musées et lieux patrimoniaux.
- **Une clientèle potentielle importante** en tenant compte du fait que la population est plus scolarisée et plus fortunée que la moyenne québécoise.
- **Un intérêt en diminution pour le loisir culturel et la pratique artistique amateur.**

³⁰ Théâtres : TNBA, TNT, Théâtre du Pont Tournant, Glob Théâtre ; scènes musicales: Opéra, Rock School Barbey ; cinémas : Utopia, Megarama, UGC CinéCité ; espaces d'expositions : Cap Sciences, Musée des Douanes.

³¹ Claude Edgar Dalphond et Michel Pelletier, *Portrait statistique*, Direction du lectorat, de la recherche et des politiques, ministère de la Culture et des Communications, 2005.

Sur la base de ce portrait élaboré par le prisme des équipements et donc de la consommation culturelle, la ville a imaginé plusieurs programmes visant essentiellement l'amélioration de ce qu'elle nomme « la demande », en d'autres termes, la fréquentation des lieux. Le public s'apparente alors à un ensemble des consommateurs divisés en série de publics-cibles (Ducret et Moeschler, 2011, introduction) dont il faudrait satisfaire les besoins en termes de produits culturels adaptés.

Ainsi le programme *Guichet ouvert* ambitionne de « développer la demande, de démocratiser la culture et d'accroître son accessibilité à des familles et personnes à faibles revenus ». Élaboré en collaboration avec les lieux culturels, les espaces de production et de diffusion ainsi que les organismes communautaires, le programme permet aux familles et personnes à faibles revenus de bénéficier de billets gratuits pour des « sorties culturelles professionnelles produites par des artistes œuvrant sur le territoire de la ville de Québec ». Moteur de l'action municipale, la gratuité est ici corrélée à un accompagnement des groupes sous la forme classique de rencontres avec les équipes artistiques mais passe également par une action éducative, reposant sur l'acquisition par ces nouveaux publics de codes et normes en vigueur dans l'institution culturelle. De même que la ville exige des nouveaux arrivants d'acquérir les compétences nécessaires à une interaction réussie dans l'espace public, la culture promue par ses institutions requière des dominés de maîtriser les règles, codes et valeurs, indispensables à leur intégration culturelle.

Moins axé sur la consommation culturelle, le programme *Sésame* a pour objectif de faciliter l'accessibilité des associations de loisir culturel aux lieux de diffusion professionnels. Il s'agit d'améliorer les conditions de pratiques des artistes amateurs tout en optimisant l'utilisation des lieux de diffusion professionnels. Le service de la culture a ainsi fait valoir la nécessité de répondre aux besoins des organismes culturels non professionnels, sous équipés en espace de diffusion de qualité, en mettant à leur disposition des espaces scéniques, à la période de représentation des spectacles de fin d'année, c'est-à-dire au moment où les équipes artistiques professionnelles libèrent les établissements. Le rapprochement des pratiques amateur et professionnelle apparaît ainsi circonscrit au lieu, dans un usage partagé mais différé de l'espace. Si le programme garantit au champ du loisir culturel des conditions de représentation plus confortables se rapprochant des standards professionnels, le croisement effectif des pratiques professionnelle et amateur demeure conditionné à la contingence de la

rencontre, à moins que l'autorité politique vienne activer le lien entre deux mondes qui s'ignorent. Ce qui semble être insuffisamment le cas à Québec où nous avons observé un clivage entre pratiques, renforcé par un partage des compétences entre service de la culture et service du loisir culturel porté de surcroît par des entités administratives distinctes : ville-centre versus arrondissement.

Seul programme de médiation culturelle du référentiel d'intervention de la ville, *Autoc'Art*, est appelé à disparaître faute d'avoir pu prouver son efficacité. Le dispositif consiste à susciter des rencontres entre habitants et artistes par le biais d'ateliers d'arts plastiques, proposés à bord d'un véhicule qui sillonne les quartiers de Québec. Selon un principe de décroisement culturel, il s'agit « d'amener les arts et la culture auprès des gens, notamment auprès des enfants, de stimuler la demande ». Parallèlement, *Autoc'art* vise à offrir des perspectives d'emploi et à améliorer la visibilité des artistes plasticiens qui disposent là d'une « vitrine privilégiée » dans l'espace public. Mais le temps de la médiation n'est pas celui du politique. L'impact de l'action est incertain et ses résultats difficilement mesurables, sa pertinence paraît alors discutable aux yeux des responsables gestionnaires. Le projet, malgré l'intérêt manifesté par la population n'a pas convaincu l'autorité publique, soucieuse également d'assurer une meilleure médiatisation de son intervention en matière culturelle.

Toutefois, la ville semble opérer un tournant dans sa politique et s'est récemment engagée à mettre en œuvre un programme de soutien aux actions de médiation culturelle des établissements. La directrice de la culture affirme vouloir mettre en œuvre « *une médiation dans un souci de démocratisation ou d'éducation appelant le comme on veut. On espère avoir le budget. On en fait une priorité* ». La conseillère art et culture à la ville de Québec, explique que la ville souhaite aller plus loin que des rencontres avec des artistes et, « *comme ce qui se fait en Europe* », inciter les institutions culturelles à élaborer des projets en lien avec les acteurs sociaux et les bibliothèques présents dans les arrondissements, notamment dans le nord de la ville, « *là où se trouve les futurs publics* », du fait de la moyenne d'âge relativement jeune de ces populations.

La volonté politique a ainsi permis, selon les responsables du théâtre des Gros becs bénéficiaire du programme, de systématiser des actions qui n'étaient jusque là que ponctuelles et dont l'existence dépendait largement de la marge de manœuvre financière de l'établissement culturel. Dans un souci de mieux accompagner les organismes culturels, la ville s'est engagée à soutenir les projets sur une durée de trois ans et concourt jusqu'à 80% du coût, voire 100% lorsqu'il s'agit d'organismes de la relève ;

l'objectif consistant aussi à structurer et à développer les institutions ou compagnies émergentes.

Nous avons vu dans un chapitre antérieur comment le Musée de la Civilisation de Québec avait impulsé de nouvelles initiatives en matière d'action culturelle « hors les murs » en direction des publics éloignés. En cela, il s'inscrit dans une stratégie nationale souhaitée par l'État québécois. L'entente de développement signée entre la ville et le ministère de la culture prévoit, en effet, un programme d'aide à la médiation culturelle qui concerne également les arrondissements de Québec. Comme pour le programme « Culture et Santé » porté par le musée, il est question de soutenir des projets destinés aux « groupes de la population qui vivent des situations d'exclusion culturelle en raison de facteurs sociaux, économiques ou territoriaux » et impliquant « des groupes ciblés et des artistes professionnels dans des projets artistiques et culturels »³².

Les villes, parce qu'elles souhaitent mettre en œuvre ce rapport de proximité avec leurs populations, se trouvent confrontées à une gestion pragmatique de l'action culturelle qui oblige à dépasser les approches par trop polarisantes. En dépit des contradictions persistantes dans les discours et des représentations non dépassées quant à la perception du public, les municipalités s'efforcent de diversifier leurs modalités d'intervention en s'appuyant sur la capacité des institutions culturelles à développer des projets décentralisés, associant opérateurs artistiques et sociaux, dans la perspective de renouveler le rapport aux populations. Ainsi, les établissements ont initié des actions de médiation culturelle qui pour certaines s'inscrivent au-delà d'une logique stricte de démocratisation culturelle.

Les cas de pratiques de médiation culturelle que nous avons choisis de traiter ici, relèvent tous du champ du spectacle vivant. Celui-ci nous semble, en effet, plus qu'un autre champ artistique, cristalliser les problématiques liées à l'accessibilité et surtout aux inégalités qu'elle suppose, et celles d'une pratique de médiation particulièrement mise au défi dans une discipline perçue comme élitiste par une large majorité de la population.

³² Entente de développement culturel 2009-2012 – Programme de médiation culturelle dans les arrondissements

II.4. Pratiques de médiation de l'institution culturelle

La médiation culturelle émerge dans le champ de l'action culturelle, dans les années 1990, et vise à instaurer un dialogue entre des publics et des objets culturels. Peu stabilisée, la notion recouvre des pratiques d'intervention hétérogènes, parfois assimilées à des techniques de communication culturelle, dans d'autres cas à des techniques d'animation. La médiation culturelle s'inspire, en effet, des pratiques et outils traditionnellement employés par l'animation et l'éducation populaire. Ces modes opératoires, dont se réclament professionnels des secteurs culturel et socioculturel, ont en commun de mettre la question des publics au centre de la démarche (Dufrêne, Gellereau, 2003). Comme l'a souligné Jean Caune et, à sa suite Marie-Christine Bordeaux, la médiation culturelle marque le « retour d'un refoulé », celui des habitants, à la vie culturelle, par le biais de pratiques. À la différence de l'action culturelle qui mettait l'accent sur les œuvres, la médiation culturelle définit l'art moins par les œuvres que par les pratiques artistiques ; elle s'intéresse principalement à la construction de la relation entre les arts et le public, tout en assurant une place prépondérante à l'artiste dans le processus (Poujol, 2001). En cherchant à inclure les publics éloignés de l'offre et des pratiques culturelles et en sollicitant leur participation active, la médiation opère une visée sociale et renoue ainsi avec les ambitions de l'éducation populaire ; centrée sur les processus et les acteurs de terrain, elle peut alors être considérée comme un vecteur de changement social. (Lafortune, 2012 : 2).

La médiation culturelle apparaît ainsi dans un contexte de remise en cause de l'idéal de démocratisation, de territorialisation des politiques culturelles et de montée en puissance des politiques sociales (Denizot, 2008). Elle viendrait apporter une réponse à un dysfonctionnement, celui des ratés ou de l'essoufflement de la politique de démocratisation culturelle, justifiant alors la figure de l'intermédiaire, incarné par le médiateur, dont le rôle consisterait à créer un lien là où il est insuffisant ou rompu, selon le postulat d'un « *rapport d'extériorité entre l'art et les populations* » (Poujol, 2001).

Nouveau paradigme de l'action culturelle ou simple « *avatar de la démocratisation culturelle* » (Fleury, 2006), la médiation culturelle s'inscrit à la fois dans une conception légitimiste de la culture, elle se ferait alors régulation sociale, et dans une perspective de démocratie culturelle, elle assurerait ainsi la promotion de pratiques culturelles et artistiques constitutives de l'identité du sujet. Dans ce dernier sens, elle sollicite la participation des personnes, non pas dans un rapport qui se réduirait à une consommation de biens culturels, mais dans une attitude volontaire et expressive,

source d'épanouissement et d'émancipation de soi, elle inverse alors la logique d'intervention selon un mouvement remontant des personnes vers la création.

II.4.1. La médiation artistique : enjeux et limites

Aujourd'hui encore, la médiation semble plus poser question dans le domaine des arts vivants, où elle suscite suspicion et rejet, que dans les domaines du patrimoine et des arts plastiques où elle a formé des métiers reconnus (Bordeaux, 2008). Le théâtre se pense historiquement comme un « miroir social » qui donne à voir les représentations esthétiques de l'appartenance sociale dans un rapport direct entre les œuvres et les publics, que nulle médiation ne saurait troubler. Cependant, les scènes culturelles intègrent de plus en plus la nécessité de susciter par une action spécifique le rapport entre les personnes et les œuvres d'art.

En outre, la *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant*³³ signée avec l'État français, stipule que les organismes culturels subventionnés ont une responsabilité territoriale et sociale qui les engage, pour l'une, à promouvoir une diffusion de proximité en facilitant les déplacements, en proposant des actions hors les murs et en collaborant avec d'autres organismes ; pour l'autre, à développer des actions variées en prenant appui sur un large réseau de partenaires et de relais, en direction des publics absents de l'institution ou en situation d'exclusion. De même, le Conseil des arts et des lettres du Québec, qui a pour fonction d'administrer l'aide financière aux organismes culturels, conditionne son soutien au développement d'activités spécifiques dont celles dites de « Développement de publics » recouvrant notamment la mise en place de conférences publiques, groupes de discussion, ateliers artistiques, et activités de médiation. En outre, depuis l'entrée en vigueur des ententes de développement culturel avec le ministère de la Culture et des Communications du Québec en 1995, note Jean-Marie Lafortune (2012 : 4), les villes montrent un intérêt croissant à l'égard de la médiation culturelle.

Ainsi, aucune institution culturelle ne saurait aujourd'hui ignorer la pertinence et la nécessité de mettre en œuvre une politique d'action culturelle, que viendrait alors conforter une approche en termes de médiation. Diverses actions sont alors développées qui recouvrent des définitions et des approches hétérogènes, aux finalités parfois contradictoires, et qui laissent entrevoir une tension non résolue entre la contrainte de

³³ Charte disponible sur le site du Ministère de la culture et des communications : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm>, consultée le 9 juin 2012

devoir diffuser des objets culturels légitimés par une communauté de pratiques et le désir d'accompagner des pratiques culturelles singulières, dans une démarche nécessairement individuelle. Aussi, la généralisation et l'institutionnalisation de la notion peut sembler lui faire perdre sa charge critique (Caune J. in Lafortune, 2012, préface) de remise en cause des modes d'intervention et des légitimités culturelles.

D'autre part, ces actions renvoient à des fonctions et des statuts professionnels encore mal définis, en quête de légitimité et dont la pertinence est toujours questionnée : « *Quand ça marche, c'est pas de ta faute, c'est grâce au spectacle, par contre, si ça ne va pas bien, c'est toi qui est responsable* », regrette un médiateur. Par un éclairage historique, Isabelle Mathieu (2010) a montré le rendez-vous manqué de la médiation culturelle qui explique aujourd'hui que la fonction ne se soit pas autonomisée. D'abord associée à l'intervention bénévole dans le champ de l'éducation populaire puis chasse gardée des créateurs, aujourd'hui revenue dans le giron des professionnels spécifiquement dédiés, la médiation culturelle s'inscrit dans un processus de légitimation lent et difficile, que vient contrarier d'autant plus, la difficulté à évaluer ces actions tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif. Fonction ingrate et peu visible, la médiation n'est finalement reconnue « *que lorsqu'elle faillit à sa mission* » (Montoya, 2008).

Au TNBA (Théâtre national Bordeaux-Aquitaine), une équipe de trois personnes est chargée du développement des « relations avec les publics. ». Dotés de compétences en techniques de jeu théâtral, ces médiateurs possèdent une palette d'intervention suffisamment variée pour « *créer quelque chose de personnalisé en fonction des interlocuteurs* », précise le responsable du service. Des rencontres avec les artistes, des visites du théâtre, des lectures de textes, des ateliers de pratiques sont proposés à l'ensemble des publics et complétés d'actions spécifiques en direction de publics ciblés, scolaires, publics à minimas sociaux ou handicapés. Ainsi plusieurs ateliers de pratique théâtrale sont conduits par les médiateurs, l'un d'eux s'adresse aux personnes adultes fréquentant les centres d'animation de la ville. Les participants se réunissent sur une base hebdomadaire pour étudier le jeu théâtral et préparer un spectacle qui doit être représenté au TNBA lors d'un festival de pratique amateur.

Au sein du théâtre des Gros becs de Québec, théâtre spécialisé dans la diffusion de spectacles jeunesse, plusieurs médiateurs se répartissent les actions développées dans l'objectif d'« *approcher des familles qui d'habitude ne viennent pas* », précise leur

coordonnateur ³⁴. Tous les médiateurs ont une pratique personnelle soutenue du théâtre qui leur permet de concevoir des ateliers d'animation sous la forme de petites formes spectaculaires. L'un de ces ateliers, destinées aux publics des centres communautaires, met en scène des marionnettes, fabriquées et animées par l'équipe, qui représentent des personnages célèbres du répertoire théâtral. Des rencontres avec les artistes sont, à l'instar de l'établissement bordelais, proposés à l'issue de chaque spectacle. D'une manière générale, la rencontre avec l'artiste est une pratique de médiation très développée dans les organismes culturels québécois, elle est également très prisée de leurs publics qui se déplacent en plus grand nombre lors de ces temps d'échanges. Les Gros becs ont, par ailleurs, développé une formule spécifique en direction des enfants et des adultes qui les accompagnent, l'« atelier de rétroaction », qui permet de recueillir la parole des enfants et de leurs accompagnants, afin d'apprécier la manière dont le spectacle a été perçu, parce que pour les responsables du théâtre, « *une mauvaise expérience du côté du prof peut faire que ces enfants ne reviendront jamais* ».

Si les objectifs et les modes d'intervention peuvent différer d'un exemple à l'autre, les deux typologies actionnelles nous semblent clairement s'inscrire dans une finalité de démocratisation culturelle. Ainsi, la finalité d'élargissement des publics reste première mais s'oriente vers de nouveaux processus de transmission et d'appropriation.

Pour l'équipe québécoise, l'enjeu consiste bien à conquérir de nouveaux publics et à assurer une plus grande visibilité du théâtre dans la ville : « *faire du bruit pour dire on est ici* ». De même à Bordeaux, l'objectif poursuivi est de faire en sorte que les publics « *viennent au spectacle, qu'ils aient une pratique et qu'il y ait un accompagnement autour de tout ça.* » Il s'agit alors d'élaborer des actions en lien avec le territoire d'intervention : « *Tout part du territoire. Tu peux venir avec des formules et des recettes, mais si t'as pas avant tout essayé d'appréhender le territoire, qui est qui, comment ça fonctionne...* », explique le responsable du TNBA. En effet, la médiation culturelle instaure un mode d'intervention fortement territorialisé. Elle est située et ne peut résulter d'une méthodologie figée, applicable partout et avec tout le monde. Le contexte dicte la configuration partenariale qui, à son tour, caractérise et singularise l'action de médiation.

En outre, l'institution culturelle doit également répondre à l'objectif d'animation et de cohésion territoriale poursuivie par la ville. Aussi, la feuille de route donnée par la municipalité au TNBA consiste essentiellement à faire vivre le théâtre sur le territoire

³⁴ Entretien avec le coordonnateur de la médiation culturelle et la responsable du service à la clientèle, théâtre Les Gros becs

pour que celui-ci ne soit pas « *juste un garage à spectacles* ». Parce que l'institution doit être un « *lieu de vie* », le médiateur s'efforce de créer à l'intention des spectateurs des « *espaces de discussion* », des « *temps de confrontation* » avec les artistes et les œuvres.

Mais la médiation est ambiguë. Elle renvoie à des logiques d'actions différenciées, voire opposées. D'un côté, la médiation se donne pour mission de réaliser la rencontre des publics « sous-exposés » à l'offre culturelle avec les œuvres d'art légitimées ; de l'autre, la médiation peut contribuer à soutenir des pratiques culturelles émergentes, fruits de l'expression identitaire des individus. Une question se pose alors : le médiateur institutionnel peut-il parvenir à concilier ces deux ordres de légitimité opposés ?

Lorsque le médiateur exerce sa fonction au sein d'une structure culturelle, celle-ci instaure un cadre d'intervention plus ou moins contraignant duquel il lui est difficile de s'affranchir. Le médiateur se situe alors essentiellement du côté de l'offre culturelle qu'il contribue à diffuser, sans remettre en question le discours légitimant porté par la communauté de pratiques qu'il représente: « *Il faut qu'on travaille d'abord et avant tout à défendre la programmation. Tous les spectacles qui se jouent ici, quel que soit le rapport qu'on peut avoir avec, on veut que ces spectacles-là arrivent à trouver le public* », justifie le responsable du TNBA. Si à Bordeaux, les médiateurs se défendent d'être des « *missionnaires venus apporter la bonne parole* », ou de faire du « *remplissage de salles* » ; à Québec, la vision d'une médiation pragmatique est plus clairement assumée. La médiation consiste, d'une part, à faire connaître l'activité du théâtre auprès de partenaires associatifs, et d'autre part, « *c'est une façon pour aider à remplir la salle, à vendre des billets* », admet sans ambiguïté le coordonnateur du service. Les pratiques du médiateur institutionnel constituent alors autant de stratégies visant à renforcer la domination des détenteurs du pouvoir et leur définition du savoir.

À Bordeaux, la médiation est alors renvoyée à une fonction de mise en lien, le rôle du médiateur à celui d'un « *passeur entre l'œuvre et le spectateur, entre l'acteur et le spectateur, entre le spectateur et la maison* ». Le succès de l'Action se mesure alors à « *la façon dont le regard va évoluer par rapport aux œuvres* ». La finalité de la médiation pour le responsable référent du TNBA s'apparente à une opération de désacralisation : « *Le travail, c'est de faire comprendre que le théâtre, c'est quelque chose d'accessible ; qu'on peut être un être humain normal et apprécier le théâtre [...]; qu'on n'a pas besoin d'avoir lu toute la Pléiade [...]* ». La médiation renvoie alors à la figure d'un médiateur militant investi d'une mission essentielle, celle de devoir «

pérenniser » l'art du théâtre, car « *si on ne fait pas ce boulot, je ne sais pas où en sera le théâtre dans cinquante ans* », s'inquiète-t-il.

Pour les médiateurs des Gros becs, la médiation répond à une double finalité d'accessibilité et d'éducation. Par le biais d'une mise en relation directe avec les artistes, le médiateur réactive le mythe de la révélation, au travers d'ateliers ludiques de découverte ; il ambitionne alors de « *former* » les publics, afin qu'ils puissent « *profiter le mieux possible de la représentation qu'ils viendront voir* ». Les effets de ces actions se mesurent, pour les responsables, au changement de « *niveau de vocabulaire* », les publics sont en capacité d'évoquer et de décrire les spectacles en des termes plus élaborés, leur regard a également changé : « *Ce n'est plus "j'aime, j'aime pas". On va au-delà de ça.* ».

Agent de diffusion ou agent révélateur, le médiateur se positionne dans un équilibre toujours délicat, entre l'institution et les personnes, à la fois dans la « maison », où les choses sont réglées et convenues, et le « jardin », où chaque partenaire contribue, dans un rapport d'égalité, au défrichage d'une action à co-construire (Jean-François Six, cité par Bordeaux, 2008). Le médiateur peut choisir de s'inscrire dans une perspective de démocratie culturelle : un atelier d'écriture théâtrale proposé par les Gros Becs permet à des adolescents de concevoir une pièce qu'ils pourront contribuer à mettre en scène et qu'ils verront interpréter par des comédiens professionnels. Il se fait alors « *cultiv'acteur* » selon le joli terme inventé par Isabelle Mathieu (2011). Mais le médiateur de l'institution reste prisonnier de cette injonction paradoxale, ce « double bind » culturel qu'il peut difficilement résoudre : « *on se questionne beaucoup sur la place que doit occuper le spectateur dans la maison* », admet le responsable du TNBA. Même s'il perçoit la nécessité de se placer du côté des publics : « *je pense que d'être du côté de la cité, c'est peut être le meilleur moyen de défendre la maison* », il lui est difficile de se dérober à l'impératif de diffusion et à la politique de développement des publics de la structure culturelle qui l'emploie.

II.4.2. La médiation discutée : un espace d'expression citoyenne

Pourtant, la médiation ne se réduit pas, comme le précise Jean-Marie Lafortune (2008), à un « *processus de facilitation de la communication entre les objets et les publics* »,

elle a aussi et surtout pour rôle de stimuler et soutenir la créativité des personnes et de contribuer à instaurer un espace public d'expression d'une parole critique.

À l'initiative de sa directrice, le Carrefour international du théâtre à Québec propose, dans le cadre de son festival annuel, une action de médiation axée sur la parole et l'échange, le *Carrefour des critiques amateurs*, dont la règle de base repose, selon la directrice, sur un principe simple : « *on dit ce qu'on a à dire sur ce qu'on a vu* ».

Cet atelier s'adresse aux personnes immigrantes ainsi qu'aux jeunes adultes rencontrant ou ayant rencontré des difficultés dans leur parcours de vie, populations se situant toutes deux dans un processus d'intégration sociale et animées d'un désir de culture. L'action culturelle ne se substitue pas, en effet, au travail social mais vient, en complémentarité de ce dernier, s'inscrire dans une étape du parcours de vie de la personne, lorsque celle-ci est en capacité d'assembler les éléments nécessaires à sa construction identitaire.

La configuration partenariale inclut le centre communautaire Jacques Cartier, dont il sera question dans un chapitre ultérieur de cette étude, et les CAFI, centres d'aide aux familles immigrantes. Partenaires sociaux et culturels ont imaginé une situation qui permette à des personnes relativement marginalisées et peu entendues dans l'espace public, de s'exprimer autour de l'objet artistique. Les personnes s'engagent à voir deux spectacles dont un commun à toutes, et en discutent, de façon informelle, en présence de la directrice qui joue là le rôle d'une animatrice, garante de la bonne tenue des débats : « *je l'anime parce que je sais que je ne vais juger personne, qu'ils auront le droit de dire qu'ils n'ont pas aimé* », précise-t-elle.

L'objectif est de libérer une parole contrainte voire étouffée par les normes sociales et l'autocensure. L'atelier constitue alors un mode d'accès à la sphère publique pour tous ceux et celles qui ne peuvent se faire entendre autrement. Aussi, les publics les mieux dotés en termes de compétences communicationnelles ou de capital culturel, tels les habitués du festival, ne sont pas admis dans l'atelier. La directrice a fait l'expérience de leur présence et explique : « *Ça avait été épouvantable. Ces gens là n'étaient pas capables d'entendre un point de vue différent du leur. Ils voulaient constamment prendre la parole, ils essayaient d'être les spécialistes. On n'a pas besoin de spécialistes, on est entre nous.* » L'« entre soi » instaure ici un espace familier et rassurant, facilitateur de l'expression individuelle et vecteur de reconstruction personnelle.

La confrontation des singularités et des vécus personnels participe également de ce processus de transformation de soi. La directrice du festival relate le témoignage d'une

personne à l'issue du spectacle « Incendies » de Wajdi Mouawad. Réfugiée politique, sa contribution avait donné au débat, jusque-là dominé par la parole des jeunes, une orientation plus politique par l'éclairage d'une réalité vécue et amené les participants à confronter leurs systèmes de valeurs : « *On était passés du théâtre aux vraies choses, aux gens qui sont ici. La plus belle chose, c'est cette rencontre là, des jeunes québécois généralement de souche et des gens qui sont dans un processus d'intégration, qui n'ont pas souvent l'occasion de rencontrer des québécois.* », relate la responsable. Support de l'échange, l'œuvre constitue un mode de révélation et de transmission d'une expérience vécue. Il faut sans doute chercher dans l'émotion induite par l'œuvre, l'explication de son effet de transformation de soi. Pour Laurent Fleury, être ému, c'est être « dé-routé » (2006 : 113), bousculé dans ses représentations. L'émotion constitue un mode de connaissance et un moyen d'accès à ce qui nous affecte (2006 : 114). L'émotion médiatise le pouvoir que l'œuvre exerce sur nous. Les œuvres esthétiques sont ainsi des facteurs de transformation de soi et de notre rapport au monde et à autrui. Elles nous bouleversent, modifient nos perceptions, influent sur nos catégories cognitives et peuvent contribuer à réviser nos systèmes de valeurs, esthétiques et personnels.

Grâce à l'espace d'expression et de créativité qu'il ouvre, le « médiateur-citoyen » (Six, 1995) contribue à ce que des individus retrouvent la capacité à exprimer une parole singulière dans le débat public. Être entendu et reconnu comme un interlocuteur légitime participe de la reconnaissance sociale prévalant à l'existence d'un sentiment d'estime de soi (Honneth, 2000). Dans cet espace de parole ainsi créé, il est question de sens et de sensible. Dans la configuration intersubjective, l'objet de la médiation renvoie essentiellement à un rapport à soi et à l'autre, au sein d'une « triangulaire du lien social » constituée par le 'je', le 'tu' et le 'cela' (Caune, 1999).

L'activité critique au sein de l'espace public, facilitée par la médiation, permet alors l'émergence d'une citoyenneté renouvelée, dynamique et critique, qui ne serait pas seulement synonyme de devoirs mais également de droits, droit à faire entendre et faire valoir son opinion, droit d'accès à la culture et droit d'exprimer sa propre culture.

Dans un registre similaire, l'atelier de pratique théâtrale animé par le responsable du service des relations avec le public du TNBA, constitue une forme intéressante d'espace d'interaction interpersonnelle. Cet atelier, organisé en lien avec les centres d'animation de Bordeaux, regroupe des adultes, entre 20 et 50 ans, aux parcours sociaux variés, venus de différents quartiers de la ville. Ainsi des étudiants du conservatoire côtoient des employés des centres d'animation, des personnes sans emploi et des cadres de

professions libérales. Les participants se sont engagés dans un parcours de « spectateur-acteur » qui inclut d’assister à trois spectacles programmés par le TNBA ; les spectacles visionnés par le groupe venant « *nourrir* » selon l’animateur, le projet de création théâtrale, *Les sorcières de Salem*, d’Arthur Miller.

Au-delà d’une fonction d’ouverture à soi et à autrui par le biais de l’expression corporelle, l’atelier met en œuvre et en scène la parole individuelle lors d’un temps consacré à l’analyse de la pièce. Assis en cercle à même le sol de la salle de répétition, les participants sont invités à exprimer leur point de vue sur le texte de Miller. L’objectif annoncé par l’animateur est de l’aider à déterminer la distribution des rôles ; l’exercice constituant alors un vecteur de révélation des personnalités au sein du groupe au travers des prises de parole individuelles.

La discussion qui s’ensuit est alors l’occasion, pour chacun, de prendre position sur les motivations profondes de tel ou tel personnage, de défendre et d’étayer son opinion et de réagir aux arguments des autres. Plus les avis sont partagés, et plus le débat suscite l’« agir communicationnel » théorisé par Jürgen Habermas (1981), c’est-à-dire la négociation d’une parole commune qui exige des participants à la fois de solliciter leur vécu et d’entendre les arguments des uns et des autres. Dans cette perspective politique, au sens premier de l’expression d’une parole dans la cité, les œuvres d’art constituent les supports idéals de la délibération parce qu’elles « *forgent contre le consensus d’autres formes de “sens commun”, des formes d’un sens commun polémique* » (Rancière, 2008 : 84). Parce qu’elles suscitent spontanément commentaires, discussions et font débat, les œuvres d’art se présentent alors comme des ressources à exploiter pour un partage du sens. En provoquant le dissensus, l’objet artistique expose la diversité des opinions et participe d’un processus de conscientisation. C’est également par ce pouvoir d’énonciation et d’intellectualisation que Jacques Rancière nomme l’« *égalité des intelligences* » (2008 : 23) que s’exprime la condition commune du spectateur et non dans le fait d’appartenir au même corps collectif.

Le médiateur, dans sa fonction d’activateur d’interrelations, participe d’un véritable travail de capacitation. Toutefois, il ne peut échapper totalement à une certaine inégalité dans la rencontre. Pour Laurent Fleury (2008), la confiance, accordée au jugement du médiateur, s’accompagne d’une reconnaissance d’autorité. Dans la relation qui s’instaure alors entre médiateurs et destinataires de la médiation, les rapports de pouvoir se trouvent déséquilibrés en faveur des premiers. Pour déjouer, sinon minimiser son pouvoir sur l’autre, le médiateur doit être conscient de la position qu’il occupe et s’efforcer d’établir une relation la plus équilibrée possible entre lui et les personnes,

dans le respect de leur singularité (Darras, 2003) et le souci de leur autonomie. Son discours doit également refléter, non pas une vérité unique mais le discours pluriel du partage (Caillet, 1995). Il ne s'agit pas d'utiliser la médiation pour faire passer un message, justifier un choix ou privilégier une définition de la culture mais d'établir, à travers ce que Jean-François Six appelle une « *médiation-rencontre* » (2002 : 28), une dynamique du lien qui privilégie une prise de parole partagée, autour d'objets artistiques porteurs de sens et d'épanouissement personnel.

II.4.3. La médiation élargie : l'Opéra *blouse* à Bergonié

Depuis 2008, un partenariat original, dans le cadre du dispositif national Culture et Santé³⁵, lie l'Opéra de Bordeaux à l'Institut Bergonié, centre de lutte contre le cancer, par le biais de l'action médiatrice de l'association Script. Précurseur en matière de médiation culturelle, Script a développé une expertise réelle et reconnue dans la conduite de projets culturels se situant aux confluent de l'artistique et du social, et tout particulièrement ceux développés au sein des organismes de santé. L'association accompagne ainsi l'Institut Bergonié dans la mise en œuvre de son projet culturel d'établissement. Cet ancrage au sein de l'hôpital a facilité l'intervention de l'Opéra de Bordeaux qui a trouvé là « *des interlocuteurs précieux qui ont un vrai savoir-faire et qui savent aussi s'adapter aux partenaires qu'ils ont en face d'eux.* », comme le précise la directrice des publics et du développement.

Pour cette dernière, les projets développés en partenariat avec l'Institut se situent au-delà d'une mission d'action culturelle classique qui se réduirait à un objectif d'accessibilité et d'élargissement du public. « *Ce partenariat* » explique-t-elle, « *soit il reste à la marge comme un partenariat pour publics spécifiques : les malades de Bergonié, comment on les fait venir chez nous, comment on va un peu chez eux. Si j'avais une vision juste action culturelle, je ne ferais pas plus. Sauf que j'ai voulu en faire un sujet plus transversal qui dépasse même ma direction, qui soit entendu par l'ensemble de la maison.* ».

Si la volonté de faire autrement est affirmée par l'Opéra, la complexité de ces actions apparaît dès lors qu'il s'agit de mettre en œuvre l'intention. Comment faire pour que des professionnels évoluant dans des univers très éloignés se rencontrent et se parlent ?

³⁵ Le partenariat entre le ministère de la Santé et des Sports et le ministère de la Culture et de la Communication, dans le cadre du programme « Culture et Santé » vise à conduire une politique commune d'accès à la culture pour tous les publics en milieu hospitalier.

Comment éviter que les logiques actionnelles et les finalités endogènes de chaque institution n'entrent en conflit dans un projet qu'il faudra nécessairement penser en commun ?

C'est à ce point d'intersection, dans cet entre-deux de la rencontre que Script parvient à jouer un rôle pivot dans l'articulation des enjeux et des problématiques de la santé et de la culture.

Un groupe de travail a été formé, ouvert à l'ensemble des personnels de Bergonié et de l'Opéra, qui visait à réunir de façon informelle les professionnels, dans un objectif de découverte et d'échange. Le concept a séduit puisque les professionnels ont répondu en grand nombre et tous les corps de métiers de l'institution culturelle y sont représentés. De ces discussions, sans visée programmatrice, a émergé un désir, une envie de faire ensemble qui précède et facilite alors la co-construction de projets « sur-mesure », riches des savoir-faire et des savoir-être des uns et des autres.

L'atelier du cœur, animé par Brigitte Bonnet, chanteuse à l'Opéra, propose plusieurs rendez-vous lyriques au cours de la saison. L'intervention de l'artiste, intégrée à son temps de travail, lui permet de développer une proposition tout au long de l'année se déclinant sous différentes formes : une chorale mêle personnels hospitaliers et patients, des ateliers plus intimes de sensibilisation à l'expression vocale et sensorielle prennent place dans les couloirs et les chambres de l'hôpital, selon la demande et l'envie des personnes. Dans la chambre du patient, la médiatrice culturelle de Bergonié est également présente mais son rôle ne se limite pas à faciliter la rencontre entre l'artiste et la personne, elle-même se trouve engagée physiquement dans la relation mettant en jeu et en scène, au même titre que les autres acteurs de l'échange, son corps et sa parole. L'action du médiateur oscille souvent entre deux régimes de visibilité. Ainsi, il lui appartient de déterminer si sa présence active constitue une valeur ajoutée dans la création et le maintien du lien entre les acteurs ou si, à l'inverse, il est préférable qu'il s'efface pour ne pas troubler le jeu interrelationnel.

Blouses à Bergonié

Autre projet original né de la rencontre des professionnels du soin et de la scène, le projet Blouses à Bergonié, proposé par le responsable de l'atelier couture de l'Opéra, s'inscrit en prolongement d'un travail photographique portant sur l'identité du personnel hospitalier. Plusieurs professionnels ont ainsi accepté de dévoiler devant l'objectif de Vincent Monthiers, « une petite part de la personnalité habituellement dissimulée sous la blouse blanche ». Six personnes, médecins, infirmières, personnels administratifs et techniciens se sont portés volontaires pour poursuivre cette interrogation identitaire au travers de la singularisation de leur tenue professionnelle.

Figure 2 Projet Blouses, exposition à l'OARA, Bordeaux



Source : Vincent Monthiers/ Script/ Institut Bergonié

Le travail sur la symbolique du costume propose en réalité une interrogation subtile et complexe des cultures professionnelles de part et d'autre de la scène, dans une confrontation esthétisante des conventions et des représentations.

Le costume de scène renvoie à une fonction esthétique et symbolique, il doit incarner un personnage et lui être associé dans l'imaginaire du spectateur. S'il n'est pas dépourvu d'un aspect pratique dans le sens qu'il doit être perçu de loin et donc intégrer un certain nombre de contraintes visuelles, il n'est pas dépositaire de la fonctionnalité qui caractérise la tenue professionnelle de l'hôpital. La blouse du médecin ou de l'infirmier répond à un code visuel déterminé pour des raisons à la fois de sécurité et d'hygiène. Ainsi, la couleur permet d'identifier presque instantanément la fonction à laquelle elle

renvoie, le blanc de la blouse symbolise le soignant, et répond également à des normes d'hygiène strictes.

Mais à travers le costume et sa symbolique, c'est également la fonction qui est interrogée. Par métonymie, la blouse blanche renvoie au corps du médecin autant qu'à l'autorité qu'il représente. Elle recouvre et dissimule la personnalité du porteur et induit un processus de distanciation entre soignant et soigné. L'atelier costume a induit un questionnement du rapport au vêtement réglementaire par un détournement subtil des codes et des normes en vigueur. La blouse blanche l'est restée mais elle a intégré un aspect de l'intimité du porteur : une poche décorée d'une partition musicale pour le chirurgien mélomane, un tissu madras pour l'infirmière originaire de la Guadeloupe, un triangle symbolisant l'énergie et le volontarisme d'une responsable administrative. Comme un regard qui vient percer à jour la véritable identité de la personne, l'intrusion artistique s'exprime doublement au travers d'une image imprimée en creux venant briser l'intégrité de la blouse blanche.

Le projet *Blouses* montre comment la médiation, par le biais de l'articulation qu'elle opère entre cultures et approches différenciées, vient salutairement bousculer les conventions professionnelles et régénérer le regard posé sur le lien entre champ artistique et champ social.

Au-delà d'une simple mise en lien entre des œuvres et des publics, le partenariat nourri entre les professionnels hospitalier et artistique a permis de sortir des logiques strictes de la médiation artistique. En conjuguant leurs enjeux et leurs objectifs, les partenaires du projet ont élaboré une action complexe et participative propice à modifier des comportements et à susciter des pratiques nouvelles. Les personnes ne sont plus appréhendées comme les simples destinataires de l'action dans une perspective de transmission mais s'imposent comme des partenaires contributifs, susceptibles de devenir eux-mêmes médiateurs auprès d'autres acteurs, messagers suscitant d'autres messagers (Caillet, 1994).

Cette « médiation élargie », par référence au concept kantien de « pensée élargie », pose la médiation comme entité fondamentalement basée sur la contribution de l'autre. Parmi les trois maximes énoncées par Kant dans *La critique de la faculté de juger* (1790), la maxime de la pensée élargie est celle qui invite tout homme à « *penser en se mettant à la place de tout autre* ». Est prisonnier d'un jugement étroit et suggestif, celui ou celle qui n'est pas en mesure de se décentrer et de faire cas de la perspective d'autrui. De la même manière, agir sans s'efforcer de comprendre et d'intégrer les aspirations d'un partenaire appauvrit considérablement la qualité et la portée de l'action de médiation.

L'idée de « médiation élargie » propose d'appréhender le projet de médiation sous l'angle d'enjeux multiples et de perspectives variées. Une approche féconde que vient illustrer le partenariat Bergonié-ONBA autour du projet *Blouses*.

II.5. Action culturelle de proximité ou la culture en périphérie

À l'instar de nombreux chercheurs, sociologues et géographes, il convient de s'interroger sur « la montée en puissance du territoire » dans les politiques publiques, y compris culturelles. Marie-Christine Jaillet (2007) explique que « *l'irruption du territorial dans la lecture même du social* » traduit une volonté d'expliquer les maux et les dysfonctionnements de la société par la topographie des lieux. La territorialisation des politiques renvoie également à la volonté de concevoir une action publique adaptée au contexte local, mise en œuvre et négociée entre les différents partenaires à l'échelle territoriale jugée la plus pertinente. Selon Gilles Rivet (2006), l'inquiétude des pouvoirs publics face à la déliquescence du lien social, explique cette « *tentative collective de donner du sens à la vie commune* ».

Mais alors même que le territoire cristallise les enjeux culturels, économiques et sociaux de la ville soucieuse de cohésion sociale, il est soumis à un processus de « *désencastrament des modes de vie en raison de la généralisation de la mobilité* » (Jaillet, 2007). Le territoire vécu se fragmente, il englobe et dépasse le périmètre du lieu de vie, pour s'étendre à l'ensemble de la ville et au-delà dans l'espace virtuel des réseaux sociaux interconnectés. La déterritorialisation des pratiques et des comportements pose alors la question de la primauté du territoire de proximité comme mode d'intervention privilégié de l'action publique.

Quel rôle peut alors encore jouer l'action culturelle de proximité au regard des mutations majeures que connaît l'espace urbain ? Peut-elle contribuer à la permanence et à la pertinence de ces territoires ? Constitue-t-elle encore un moyen pertinent de susciter une démarche culturelle capacitante ?

II.5.1. L'action culturelle dans les quartiers prioritaires de la ville

À la fois sociale et urbaine, la politique de la ville vise à résoudre les inégalités sociales par une action qualifiée de « discrimination positive », en direction des territoires perçus comme désavantagés. La réponse de cette politique aux problèmes des habitants consiste donc à agir sur leur lieu de vie en cherchant à combler les manques de celui-ci tant sur le plan social, éducatif, économique que culturel. Dans son étude comparative des politiques urbaines américaines et françaises, Jacques Donzelot (2003) montre comment la république française a choisi de « *refaire la ville* » sur place en mobilisant moyens et institutions, alors que la réponse américaine consiste à agir sur la mobilité des habitants, à remettre ceux-ci en mouvement afin qu'ils améliorent eux-mêmes leurs conditions de vie. Pour de nombreux chercheurs, la politique de la ville « traite les quartiers alors qu'il faut traiter les gens ».

Bien qu'innovante sur le plan de la gouvernance publique, la politique de la ville essuie de nombreuses critiques. On lui reproche ainsi d'empiler les dispositifs parfois de façon incohérente ou peu efficace. Politique ciblée de rattrapage territorial, elle se substitue aux politiques universelles jugées inaptes à juguler les inégalités et l'exclusion ; mais alors même qu'elle cherche à effacer de ces territoires les indicateurs socio-économiques négatifs, elle contribue, par effet pervers, à les stigmatiser et à accentuer le phénomène de rejet et d'exclusion qui les caractérise (Jaillet, 2007). La politique urbaine atteint également ses limites en accusant une « *quasi impossibilité à institutionnaliser à grande échelle, les actions localement efficaces* » (Augustin et Montané, 2004), dont les secteurs traditionnels peinent, hors des frontières du quartier, à reconnaître la validité. La politique culturelle de droit commun tend ainsi à ignorer les actions développées par la politique urbaine tandis que cette dernière ne parvient pas à s'appuyer sur les grands équipements culturels pour accroître son impact (Chadoir, Maillard, 2004).

Toutefois, la politique de la ville est reconnue pour avoir mis en œuvre une approche en termes de démocratie culturelle. À la validité intrinsèque de la culture portée par la politique de droit commun, vient s'opposer une conception à visée sociale et identitaire de l'action culturelle prise en charge par la politique de la ville. Le social apparaît dès lors comme une « *ressource potentielle* » et non plus « *comme simple réceptacle des œuvres* » (Chadoir et Maillard, 2004), dans une perspective de développement culturel endogène. Si d'aucuns ont pu y voir la mise en œuvre d'une culture « au rabais », la

politique de la ville semble avoir joué un rôle important dans la valorisation et la mise sur agenda des cultures non savantes. Elle a ainsi permis que de nombreuses pratiques culturelles émergentes, jusqu'alors « *niées par les représentations universalistes des professionnels* » (*ibid*: 23), notamment celles que l'on englobe sous le vocable spatialement restrictif de « cultures urbaines », entrent dans les politiques publiques de la culture (Raibaud, 2005).

L'action culturelle, surtout depuis le développement social des quartiers en 1983, a toujours constitué un levier important de la réhabilitation urbaine. Mais, une « *réorientation des priorités sur des enjeux de rénovation urbaine au dépend des enjeux de socialisation* » (Rouot, 2005), désavoue le rôle de la culture dans sa contribution au développement social des quartiers et compromet la pérennisation des projets engagés. Certes, les responsables locaux, comme c'est le cas à Bordeaux, ont pallié au désengagement de l'État en maintenant la culture comme moyen de développement et facteur de cohésion sociale, au même titre que l'éducation ou la rénovation urbaine. De nombreuses actions culturelles sont ainsi soutenues selon des critères qui entendent « favoriser l'accès aux activités culturelles », « recréer du lien social » ou « favoriser l'ouverture du quartier »³⁶. Pour les agents du Développement social urbain (DSU), œuvrant sur les sept quartiers prioritaires³⁷, la culture constitue un outil de valorisation et de promotion territoriale qui permet également d'accompagner les habitants dans une période de forte mutation urbaine : « *Nous, l'enjeu, c'est de faire en sorte que ces quartiers et ces habitants soient raccrochés et intégrés dans, aux côtés, en lien avec ces nouveaux quartiers.* », précise une chef de projet DSU. Ainsi, un projet autour de la mémoire habitante, conduit par Isabelle Kraiser, photographe-performatrice, s'est déroulé dans le cadre de l'opération de renouvellement urbain de la cité Saint-Jean, dans le quartier de la gare ; les ateliers de prospection urbaine mis en place par l'association Bruit du frigo sont aussi l'occasion d'activer l'expression créative des habitants de la Benauges sur les réalités vécues et les changements à venir dans leur quartier.

Les projets développés par la politique de la ville relèvent autant d'une approche légitimiste que d'une approche relativiste, démontrant qu'une intervention combinant des légitimés différentes peut contribuer à développer à la fois une offre et des pratiques culturelles. Ainsi, des manifestations événementielles sont soutenues tels les festivals de

³⁶ Contrat urbain de cohésion sociale, Bordeaux

³⁷ Bacalan, Benauges-Bastide, Chartrons-St Louis, Grand-parc, Les Aubiers, St Jean-Belcier-Carle Vernet, St Michel

danse et de cirque à Bastide-Benauge, au même titre que des actions favorisant l'expression culturelle des habitants comme les ateliers d'écriture menés par le théâtre des Tafurs sur le quartier de Bacalan. Si l'intervention de la politique de la ville semble se caractériser, comme l'observent Chaudoir et Maillard (2004), par une agrégation d'initiatives diverses, un émiettement qui n'embraye pas sur une politique formelle, elle parvient tout de même à porter des initiatives artistiques qui n'auraient pu se développer dans un contexte de droit commun.

En dépit de la volonté publique affichée de vouloir contribuer par la culture à la recréation du lien social, la politique culturelle de Bordeaux reste enfermée dans une logique d'excellence culturelle, axée sur le soutien à la création professionnelle. Certes, des croisements entre culture « d'en-haut » et culture « d'en-bas » existent qui voient, par exemple, le conservatoire de musique et de danse s'implanter dans les quartiers prioritaires ou le festival des arts de la parole lié au quartier Saint-Michel devenir, – grâce à l'action du DSU –, un projet phare de la ville culturelle. Néanmoins, et malgré l'insuffisance des moyens, la politique urbaine vient en grande partie pallier au financement trop élitiste de la culture à Bordeaux. Les porteurs de projets artistiques et culturels, émergents ou ne répondant pas aux critères de reconnaissance, trouvent plus facilement les financements dont ils ont besoin auprès du développement social urbain que de la direction de la culture. Les actions artistiques que nous allons évoquer dans la troisième partie de cette étude, relèvent pour la plupart d'un financement DSU.

Si ces acteurs ont fait le choix d'œuvrer sur des territoires prioritaires, ils n'ont pas fait celui d'y rester confinés. Or, le fonctionnement administratif entérine le cloisonnement et l'assignation des acteurs, selon un processus de catégorisation qu'il leur sera très difficile de rompre en dépit de la valeur esthétique de leur projet.

Les projets artistiques de la géographie prioritaire ont pour critère de favoriser la mobilisation des habitants. Que ces derniers fournissent la matière dont se saisira l'artiste ou qu'ils soient érigés au rang de co-créateurs, ces actions n'ont de sens que si elles suscitent un intérêt et un désir d'engagement susceptible d'accompagner la transformation urbaine et sociale des quartiers populaires. La politique de la ville a ainsi permis la légitimation d'une forme de collaboration culturelle entre les artistes, les populations et les territoires, contribuant au développement de projets artistiques partagés ancrés dans la réalité sociale et culturelle des territoires. Les agents de développement du DSU assument ainsi une fonction de médiation entre les porteurs de projets, les structures territoriales et les habitants, favorisant l'échange et l'émergence d'objectifs communs. Durant la biennale d'art contemporain, *Evento*, l'équipe du DSU

a montré sa capacité à activer la dynamique relationnelle en permettant à l'équipe artistique de nouer des partenariats avec les acteurs du Grand Parc, facilitant ainsi l'ancrage du projet dans le quartier et son appropriation par les agents sociaux.

Bien que la politique urbaine privilégie les formes de collaboration collective et l'implication des habitants dans les projets culturels, elle se heurte à la difficulté d'intégrer formellement la contribution des habitants dans la prise de décision publique. Selon les professionnels du DSU, « *la participation citoyenne à l'action publique, c'est des choses où l'on se frotte un peu moins. On s'y frotte quasiment pas.* ». Certes, les groupes de dialogue institués par les CLIPS (Comités de Liaison Inter Projets) ont contribué à développer une culture du réseau dans une approche transversale et négociée entre services et agents. Aussi, dans une large mesure, on assiste à « *l'irruption d'idées et de méthodes nouvelles qui ont pour nom territorialisation, partenariat, participation, transversalité* » (Augustin et Montané 2004).

Mais il semblerait, selon certains chercheurs, que la maîtrise de la question participative échappe encore à la politique de la ville, pour des raisons structurelles autant qu'idéologiques. Thomas Kirszhaum (2011) note ainsi que la France se singularise et s'entête dans un modèle politique descendant alors que le développement communautaire est devenu une source d'inspiration pour la politique de la ville de plusieurs pays européens. Le développement communautaire précise le chercheur « *visé à restaurer des dynamiques collectives, bien au-delà de ce qu'on entend par "lien social" dans l'animation socio-culturelle* ». La communauté, poursuit Kirszhaum, « *c'est ce que les habitants partagent en commun, c'est la prise de conscience de leurs intérêts communs* ». Si le rapport Dubedout prônait de démocratiser la gestion urbaine, il conditionnait, dans un même élan, cette participation au retour des classes moyennes, ce qui, pour le sociologue, revenait à nier aux habitants une capacité d'organisation propre. L'auteur évoque le tournant significatif pris en 1990 par la politique de la ville en faveur d'une réaffirmation du modèle universaliste républicain, comme d'un véritable plan anti-*empowerment*.

Alors que la politique urbaine postule la globalisation des questions, le décloisonnement des acteurs et la concertation avec les populations (Goze, 2005), elle ne s'est guère dotée d'outils ou de méthodes susceptibles de développer le pouvoir d'agir des habitants, se contentant souvent « *d'encourager une participation à laquelle elle ne croit pas vraiment* » (Avenel, 2007). À Bordeaux, on légitime cette absence de velléité par la logique idiosyncratique de l'administration en matière de démocratie locale : « *la concertation, c'est des choses qui sont chasse gardée des élus de quartier* », affirme une

chef de projet DSU. Mais l'« exercice justificatif » est surtout révélateur d'une incapacité de la politique de la ville à mettre en œuvre un objectif miné par le manque de cohérence et l'absence de lignes politiques claires (Bherer, 2003). Aussi, les agents du DSU se positionnent-ils plus volontiers comme des intermédiaires chargés de faire le lien entre les attentes des habitants et les projets des politiques, ou ceux des artistes, et moins comme des activateurs d'initiatives populaires.

II.5.2. Animer un quartier populaire: le rôle du centre d'animation de Saint-Michel

Sollicités dans la mise en œuvre de la politique de cohésion sociale de la ville, les centres d'animation de Bordeaux s'apparentent selon Augustin et Montané (2004) à des « *systèmes intermédiaires d'action et de développement culturel jouant sur le double registre de la régulation et de la valorisation sociale* ».

L'émergence et l'évolution de l'association des centres d'animation de quartier de Bordeaux est, en effet, indissociable du processus de municipalisation de l'animation socioculturelle, instauré durant la mandature de Jacques Chaban-Delmas (Richelle, 2008). Dès 1953, le maire annonce son intention de créer une Maison de la jeunesse et de la culture. Celle-ci verra le jour, dix ans plus tard, sur le cours Barbey. D'autres foyers de jeunes suivront dans les différents quartiers de la ville. L'association se structure et se professionnalise peu à peu, dans le cadre d'une convention avec la mairie qui prend en charge les salaires et charges de l'ensemble (Richelle, 2008 : 214). La municipalisation de l'association, explique Jean-Luc Richelle, s'observe également dans la forte emprise exercée par les élus sur ses instances dirigeantes, conseil d'administration et bureau. D'une association paramunicipale fonctionnant grâce un financement quasi exclusif de la ville et dans des locaux lui appartenant, les centres d'animation se sont autonomisés pour relever aujourd'hui de la « *catégorie des associations parapubliques* » (*ibid* : 231). Les élus ont ainsi renoncé à la gestion directe et le maire, depuis 1998, n'en n'est plus le président ; en outre, l'association bénéficie d'un financement multipartenarial associant notamment la Caisse d'allocations familiales, l'État et le Conseil général. Toutefois, la mairie reste le principal financeur et contribue à hauteur de 68 % du budget global. Comme le précise Jean-Luc Richelle, la distanciation avec la ville n'est pas non plus souhaitée par les dirigeants « *n'y ayant aucun intérêt* » (*ibid* : 231). L'association est considérée par la ville comme une « *composante de l'action municipale* » et, à ce titre, constitue un levier essentiel de ses

politiques publiques d'animation et de proximité. Les objectifs et priorités de l'association sont donc définis par convention avec la ville et en adéquation avec ses propres objectifs.

La convention triennale, pour la période 2011-2013, stipule trois objectifs principaux :

- **L'animation globale de proximité** qui engage les centres à contribuer à la dynamisation de la vie des quartiers, à l'intérieur desquels les centres d'animation jouent un rôle d'accueil, de service et d'animation en faveur de la population, dans un esprit de partage, d'ouverture, de pluralisme et de neutralité ;
- **la participation à la mise en œuvre des politiques spécifiques de la ville.** Dans le cadre du Projet social, du Plan Local d'Insertion par l'Emploi et de la Politique de la ville, l'Association doit mettre en place diverses actions qui comprennent l'éducation, le lien intergénérationnel, le soutien parental, l'économie sociale et familiale, la découverte d'activités et de lieux culturels et sportifs, la prévention de la délinquance, la promotion d'une démocratie de la participation, l'intégration sociale et professionnelle, etc. Elle contribue également à la politique municipale en faveur de la jeunesse au travers de « parcours citoyens » visant l'autonomie et la prise d'initiative et de responsabilité ;
- **l'appui à la réalisation d'événements et d'animations à destination du grand public initiées par la ville de Bordeaux.** L'association s'implique notamment dans la préparation et la réalisation de Cap association, du Carnaval des deux rives, des fêtes du fleuve et du vin, d'*Evento*, des grands pique-niques. Elle a également développé des « pôles d'excellence » dans ces établissements dont un pôle dédié à la danse à Bastide-Benauges et un pôle dévolu aux arts du cirque situé dans le centre de Bastide-Queyries. Dans une certaine mesure, ces pôles redimensionnent la portée de l'action de l'association à l'échelle de la ville et non plus seulement à celle du quartier (Richelle, 2008 : 216). Par ailleurs, la ville tout en appuyant la qualification de ces nouveaux espaces culturels, a initié une délocalisation de ses propres institutions, le Conservatoire de musique a ainsi ouvert une antenne dans le centre d'animation du Grand Parc, contredisant quelques peu l'analyse selon laquelle Bordeaux refusait de développer une action culturelle à partir des équipements socio-culturels et dont la politique d'animation restait, pour cette raison, en deçà des politiques développées à Marseille ou à Lille (Taliano-des Garets, 2007).

L'élu à la culture affirme alors s'appuyer sur les centres d'animation et le tissu associatif en lien avec les institutions culturelles, pour mettre en place un ensemble de programmes visant « *au vivre-ensemble et au respect mutuel* » dans les quartiers de la ville.

Le quartier est pour Bordeaux synonyme d'identité et vecteur d'attractivité dans le projet de renouvellement urbain. Chaque territoire de la ville fait l'objet d'une réflexion urbanistique approfondie qui vise à définir un référentiel culturel et identitaire spécifique à chacun tout en participant, dans une vision holistique, de la promotion d'une « métropole désirable », symbole de diversité et du vivre-ensemble.

Cependant, le quartier renvoie à une entité floue difficile à appréhender. Structure de la territorialité « *à la mesure du pas du marcheur* » (Chamboredon et al. 2001), le quartier constitue l'entité sociale géographique qui a le plus de sens pour les individus (Guay, 2002). Même s'il n'échappe pas totalement au processus de légitimation et d'objectivation opéré par l'autorité publique (Blondiaux, 1999), il reste une structure idéale, objet de représentations et d'investissement affectif, qui ne se concrétise que par le sentiment d'appartenance qu'il induit (Chalas, 1995). Le quartier intervient également dans la configuration des relations sociales, en cela qu'il constitue un espace de sociabilité essentiel et qu'il médiatise les rapports du dedans et du dehors, rendant ainsi l'altérité plus acceptable (Di Méo, 1986). À l'inverse, il peut induire, sinon l'exclusion, du moins le rejet ou la mise à distance de l'autre (Jaillet, 2007).

Le quartier représente donc un mode d'inscription spatiale nécessaire à la construction des identités sociales (Vidal et al., 2005), comme en atteste le rapport qu'entretiennent les habitants de Saint-Michel avec le leur. Celui-ci est perçu comme un espace géographique porteur de sens et d'identité, un « village urbain » qui constitue une entité distincte du reste de la ville les protégeant de ses excès (Goudichaud 2006 ; Villechaise-Dupont, 2000).

Saint-Michel est un quartier populaire, situé dans le centre ancien de Bordeaux, à proximité des quais, dont l'histoire est liée aux activités portuaires de la ville. Son développement puis son déclin se confondent avec l'évolution du commerce maritime. La fin de la prospérité bordelaise accélère le processus de paupérisation du quartier qui voit son cadre bâti fortement se dégrader au cours du temps. Attirées par les logements bon marché, des populations immigrées pauvres sont venues s'y installer, d'abord les espagnols et les portugais dans les années 1960, puis les maghrébins dans la décennie suivante, suivis des turcs. La population étrangère représente aujourd'hui autour de 20% de la population totale du quartier. L'insalubrité généralisée, la précarité des conditions de vie et des problèmes de délinquance poussent les autorités à entreprendre une première réhabilitation à partir de 1984, qui engendre des résultats mitigés : l'amélioration de l'habitat est avérée mais s'est en contrepartie accompagnée d'une hausse des loyers (Villechaise-Dupont, 2000). Si les habitants déplorent depuis une perte de l'identité populaire, le quartier semble avoir gardé son caractère cosmopolite, il y est encore possible d' « *occuper et organiser les lieux sur un mode communautaire* » (Villechaise-Dupont, 2000 : 239), dans un rapport très extériorisé à l'espace. Sa place dressée de la fameuse flèche, constitue un point névralgique du quartier, un « *incontournable point de passage et de rencontre* » (ibid : 231) ainsi qu'un espace de

sociabilité qui favorise la constitution d'un « imaginaire commun », indispensable à l'émergence d'un sentiment d'appartenance (Chalas, 1995). Le sentiment d'attachement des habitants au quartier résulte alors autant d'un rapport spécifique à l'espace qui témoigne d'une forte appropriation de l'espace public, que de l'ambiance du lieu et de sa mémoire qui fondent l'ancrage affectif et renforcent le sentiment de distinction.

En dépit d'une réputation persistante quoique galvaudée de quartier « chaud », St-Michel est devenu aujourd'hui un quartier attractif, surtout pour des populations assez aisées qui contribuent à valoriser et à pérenniser cette image idéale et idéale d'un quartier populaire et cosmopolite où il fait bon vivre (Villechaise-Dupont, 2000). La présence visible et acceptée des immigrés atteste de la fonction intégratrice du quartier. St-Michel constitue un espace ressource qui parvient à concilier dans une certaine mesure entre-soi ethnique et ouverture des communautés (*ibid*). Toutefois, l'interculturalité revendiquée résulte plus d'un discours idéalisé, véhiculé par des classes sociales intermédiaires et supérieures (Goudichaud, 2006), que du fait d'un véritable brassage des cultures observable sur le terrain concret des pratiques. Certes, le quartier Saint-Michel, par le régime de visibilité qu'il confère aux habitants de toutes origines dans l'espace public, endosse une fonction médiatrice potentiellement génératrice de relations interpersonnelles. Mais la situation de coprésence ne saurait suffire à instaurer le dialogue interculturel attendu. Pour le directeur du centre d'animation, le quartier « *n'est pas vivant en lui même* ». En dépit d'une composante identitaire forte, il ne saurait générer de lui-même le lien social parce que « *les gens sont dans la rue mais ils restent entre eux* », ajoute-t-il. La coprésence ne présume pas, en effet, de l'existence d'échanges et de relations entre les individus. Il incombe alors aux associations de tisser le lien entre les habitants et d'assurer la cohésion sociale du quartier.

Par ailleurs, les associations concourent à propager le mythe du village, son image de tolérance et de convivialité, et contribuent à le matérialiser aussi (Villechaise-Dupont, 2000). Les corps intermédiaires participent de la construction d'une culture spécifique au quartier par l'organisation des nombreuses manifestations et animations qui ponctuent la vie de celui-ci. Le festival des arts de la parole, *Chahuts*, fait partie de ces événements qui fabriquent et propagent, à l'intérieur de St-Michel et surtout hors de ses frontières, l'image d'un quartier dynamique, convivial et volubile où l'expression de chacun, en tout temps et en tout lieu, est aussi réelle qu'encouragée.

L'association des arts de la parole est née à l'initiative de personnels du centre d'animation de Saint-Michel et de partenaires associatifs, à l'origine, pour promouvoir

le conte comme vecteur de relations interculturelles. Bien qu'aujourd'hui indépendante du centre d'animation, l'association lui est étroitement liée ; elle partage ses locaux avec le centre alors que le directeur de celui-ci siège au conseil d'administration de l'association, aux côtés des membres associatifs fondateurs.

Ancré dans un quartier de la géographie prioritaire, le projet est identifié lors de son émergence comme une action relevant prioritairement de la politique de la ville. Les crédits dont dispose l'association émergent donc du Développement social et urbain. Au-delà d'une orientation territorialisée, la direction des affaires sociales a fini par s'y associer pleinement dans le cadre du projet social de Bordeaux. Il aura fallu quelques années de réflexion de plus, pour que la direction des affaires culturelles reconnaisse la qualité artistique du projet et s'engage financièrement à le soutenir. Cette nouvelle approche tient plus au rayonnement et au succès public du festival qu'à un changement paradigmatique dans l'action culturelle de la ville. Toutefois, cette reconnaissance profite à l'association des arts de la parole qui se définit comme un opérateur porteur d'un projet à la fois artistique, culturel et de développement social. À cet effet, elle concilie un accompagnement et un soutien à la création relative à la discipline des arts de la parole avec un engagement auprès des publics tout au long de l'année. Ainsi, elle inscrit son action sur un territoire, bien que non restreint au quartier St-Michel, qui lui permet de développer des liens privilégiés avec le réseau associatif et les populations. Outre les activités participatives directement liées au déroulement du festival, notamment le bénévolat ou l'accueil d'artistes et de spectacle chez l'habitant, l'association propose dans sa démarche auprès des personnes, un éventail d'actions variées : résidences d'artistes qui donnent lieu à des rencontres avec les publics, actions d'éducation et de sensibilisation artistiques qui se déclinent sous forme d'ateliers de pratiques ou encore de participation à l'élaboration de projets artistiques, et parcours culturels qui incluent accompagnement *au* spectacle et accompagnement au *choix* des spectacles.

Le directeur du centre d'animation précise que le projet culturel évolue aujourd'hui vers un ancrage territorial et une dimension relationnelle plus marquée avec le quartier et ses habitants, dans l'optique de faire de *Chahuts* le support de relations sociales denses. Ainsi, l'équipe artistique souhaite diminuer la part dévolue à la diffusion de spectacles et donner plus de place aux projets élaborés entre artistes et habitants. Dans cette optique, des artistes ont été sollicités pour s'installer dans le quartier sur une durée indéfinie, afin d'initier des collaborations inédites. Leur présence intervient volontairement dans la période de transformation urbaine que s'apprête à traverser le quartier.

Alors que Saint-Michel a déjà connu de profondes mutations sociales et spatiales, de nouveaux bouleversements urbanistiques s'annoncent qui menacent son intégrité identitaire. Le quartier s'inscrit, en effet, dans le Programme national de requalification des quartiers anciens dégradés (PNRQAD), rebaptisé Bordeaux [Re]Centres et inauguré le 10 juin 2010 en la présence officielle du secrétaire d'État chargé du logement. L'opération vise, comme pour la première vague de requalification urbaine dans les années 1980, à améliorer l'habitat, à réhabiliter l'espace public et à dynamiser l'économie locale. Et, de la même façon qu'ils l'avaient fait lors de la première période, les habitants de Saint-Michel dénoncent aujourd'hui le risque de gentrification, la confiscation de la chose urbaine par les experts ainsi que le manque de concertation autour des futurs aménagements. Si le maire-adjoint affirme avoir consulté plus que de coutume la population, la participation semble avoir été recherchée avant tout « *pour obtenir l'adhésion de l'opinion publique sur un projet déjà entrepris* » (Richelle, 2008 : 213). Selon le directeur du centre d'animation, un sentiment prévaut celui de n'être consulté que pour donner son avis sur « *la couleur des papiers peints et des carrelages* », il positionne alors le centre comme un espace d'expression de cette critique mais « *dans certaines limites* ». Limites qui semblent renvoyer moins à la bienséance et aux règles du dialogue commun qu'à la marge de manœuvre forcément étroite du centre d'animation. Prestataire de service public, l'association des centres d'animation peut-elle être « *le support d'une citoyenneté en acte* » (Rivet, 2007) ? C'est du moins le pari que fait le centre d'animation de Saint-Michel qui s'efforce de créer un espace de participation sociale et d'assurer la médiation entre les populations et la collectivité. Afin de « *faire remonter* » les préoccupations habitantes et « *ne pas être mis de côté dans la réflexion* », le directeur affirme avoir insisté pour inscrire le programme de requalification urbaine à l'ordre des débats du comité de liaison inter-partenaires (CLIP). En cela, le centre d'animation remplit le rôle d'accompagnement et de soutien à la démocratie participative qui lui est assigné dans le cadre de la convention d'objectifs avec la municipalité.

Au-delà d'une fonction de veille, l'originalité de la démarche du centre d'animation repose sur une volonté de proposer et de renouveler les formes de la participation sociale. À cet effet, le directeur du centre d'animation a mis au point un outil participatif original. Envisagé comme un moyen de faciliter la prise de parole, le « JE » de cartes qu'il a inventé, repose sur des règles simples et ludiques. Un groupe de personnes se réunit pour échanger sur une thématique, choisie ou imposée. Chaque personne est invitée à piocher une carte dans deux piles distinctes. Le premier type de cartes renvoie

à ce que l'on a à dire et peut prendre la forme d'un souhait, d'un regret, d'une attente ou d'une remarque. Le second tas de cartes désigne la personne à qui l'on s'adresse : élu, ami, famille, voisin, commerçant, etc. Dans un premier temps, chaque participant s'exprime sans être interrompu ni questionné par les autres. Puis, lorsque le tour de parole se termine, toute personne a la possibilité de revenir sur ce qui a été dit précédemment. Le débat s'engage alors entre les participants. Le responsable affirme avoir expérimenté le jeu à plusieurs reprises et s'enthousiasme de son succès : « *à chaque fois ça marche* ». Selon lui, même les gens les plus réservés finissent par intervenir dans le débat. La municipalité n'a pas manqué d'y voir un moyen de susciter la participation habitante au sein de ses propres espaces de concertation. Sans toutefois en avoir saisi le principe de base qui consiste, comme le précise le responsable du centre d'animation, à « *être à l'écoute de l'autre* » et non à produire de la parole dans une visée utilitaire voire utilitariste de l'action collective.

Dans cette même perspective, le festival des arts de la parole joue un rôle de chambre d'écho de l'expression citoyenne et imagine des formes participatives inédites qui puissent lui permettre d'entrer en résonance avec les préoccupations des habitants.

L'art est alors convoqué pour interroger la transformation urbaine et ses effets sur la vie citadine. Artistes et habitants doivent définir ensemble les termes d'un travail commun initié à partir d'actes et d'expressions posés par les habitants dans l'espace public. Des actes qui selon le directeur sont posés « *pour dire l'espace change mais on est toujours là* », comme en atteste une famille du quartier lorsqu'elle décide d'organiser un pique-nique sur les gravats de la place publique en travaux.

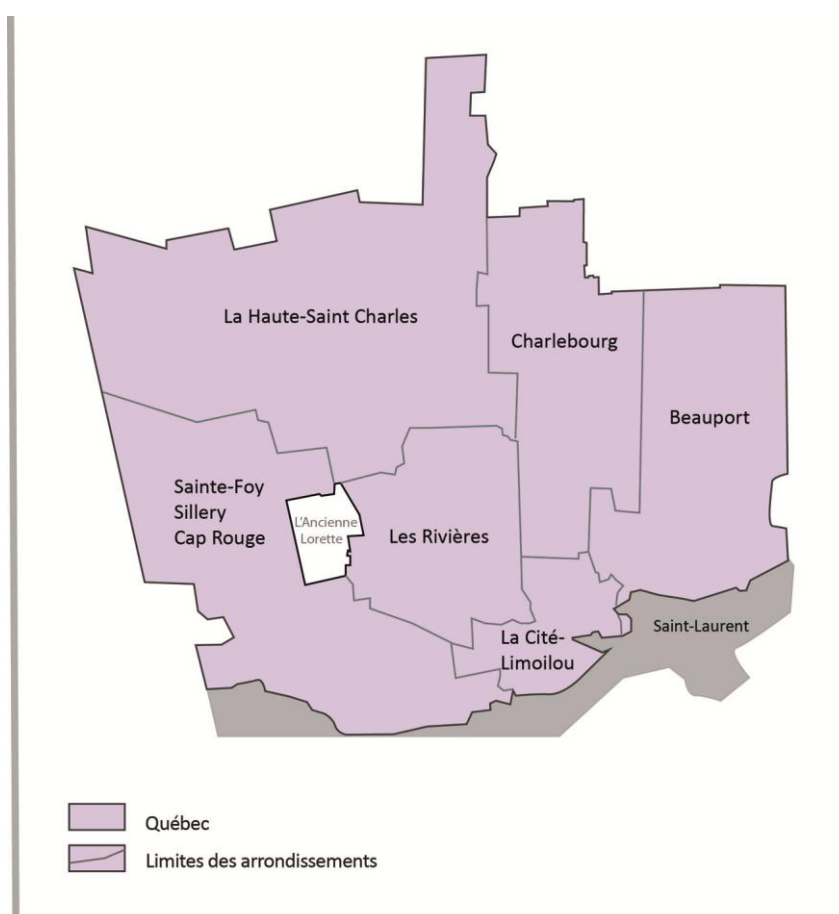
Il s'agit alors pour les responsables de l'association d'opérer une écoute sensible du quartier afin de capter les moments et les paroles significatifs d'une intention, qu'elle soit à caractère politique ou privé, collective ou individuelle. L'équipe artistique s'est placée dans une posture de disponibilité spatio-temporelle, vigilante à enregistrer les gestes et les paroles pour en extraire la charge symbolique qui viendra alimenter l'objet artistique. L'art placé au centre de la « polis » requalifie alors la parole citoyenne, trop souvent pervertie par les mécanismes de la consultation publique. La poétisation de la traditionnelle mission d'accompagnement des habitants par le centre d'animation n'obère pas de la portée critique de leur contribution. Celle-ci s'exprime non pas à travers le filtre des spécialistes de l'urbanisme, souvent enclins à l'adapter à leurs projets plutôt que l'inverse, mais à travers le prisme de l'art qui vient alors la magnifier, au double sens de valoriser et d'augmenter. Ainsi, la posture nécessairement neutre de

l'animation n'est pas nécessairement à visée neutralisante et peut contribuer à diversifier les procédures participatives et à favoriser l'expression citoyenne.

II.5.3. Le mandat de proximité des arrondissements de Québec

Les six arrondissements constituant la nouvelle ville de Québec résultent de la réorganisation municipale de 2002 qui a entraîné la fusion des treize villes de l'agglomération métropolitaine en une nouvelle entité, recomposée en arrondissements. La restructuration territoriale entreprise par l'État québécois visait au renforcement des institutions locales, à la réduction des inégalités d'accès aux services locaux ainsi qu'à la recherche d'une plus grande équité dans le partage des coûts de l'urbanisation (Quesnel, 2005).

Figure 3 Les arrondissements de Québec



Source : Ville de Québec

Réalisation : Sarah Montero

Les arrondissements de Québec recouvrent de larges territoires pouvant correspondre comme c'est le cas pour l'arrondissement Sainte-Foy-Sillery-Cap-Rouge, à plusieurs

municipalités de l'avant-fusion. Ces nouveaux territoires ont gardé de leurs anciennes prérogatives les mandats liés à l'organisation et à la gestion des services de proximité et disposent pour les mettre en œuvre d'un budget équivalant à 10% des revenus municipaux.

Concernant la politique culturelle, le service de la culture de la ville-centre partage avec la division de la culture, des loisirs et de la vie communautaire des arrondissements, la responsabilité du soutien aux organismes culturels de Québec. Le premier se charge des acteurs professionnels ou de ceux dont l'activité présente *a minima* un rayonnement municipal, alors que l'arrondissement compose avec les organismes de pratique amateur situés sur son territoire d'intervention. Ce dernier est responsable de l'offre de services à la population en matière d'activités de loisirs, de culture, d'entraide et d'action communautaire ; il gère les équipements culturels et récréatifs ainsi que les parcs ; il coordonne l'action des organismes qu'il soutient sur les plans technique et financier.

Les arrondissements jouent un rôle actif dans l'implémentation de la politique de médiation culturelle du service de la culture et notamment des programmes *Guichet ouvert* et *Sésame* qui s'adresse pour l'un aux organismes communautaires et à leurs publics, pour l'autre aux structures culturelles de pratique amateur.

L'entente de développement culturel, signée entre la ville et le ministère de la culture, est donc négociée en collaboration avec les arrondissements, les montants attribués par l'État leur sont redistribués selon les besoins particuliers de chaque territoire. Ainsi, l'arrondissement de Sainte-Foix-Sillery-Cap rouge, situé à l'ouest de Québec, localise un grand nombre de lieux patrimoniaux, il a également en charge une trentaine d'organismes culturels, des centres de formation, comme le Centre de céramique de Québec ou l'Atelier du vitrail, ainsi que des diffuseurs culturels dont les salles sont présentes sur le territoire. Nombre de ces équipements ont été pensés comme des « *maisons de la culture à peu de choses près* », précise le responsable des équipements patrimoniaux, chacun se spécialisant dans une discipline culturelle spécifique : la Maison Hamel-Bruneau se consacre aux arts visuels et à la technologie, le Centre d'interprétation historique de Ste-Foy restitue une vision patrimoniale de l'arrondissement alors que la Maison des jésuites en retrace la présence autochtone.

Nous avons évoqué, dans un chapitre antérieur, le concept de cadre de vie comme idéologie sous-jacente des politiques culturelles québécoises, il apparaît que cette notion s'actualise plus spécifiquement dans le rapport de proximité, à la fois sociale et spatiale,

entretenu par l'arrondissement avec ses populations. Ainsi, le responsable des équipements patrimoniaux se soucie autant des biens matériels dont il la charge, – plus de la moitié des équipements patrimoniaux de la ville de Québec se trouve sur le territoire de l'arrondissement –, que du recensement et de la protection du patrimoine immatériel. Du fait de son rôle de garant de la qualité du cadre de vie, l'arrondissement est particulièrement attaché à la valorisation des savoir-faire et à la transmission mémorielle.

Porteurs de mémoire

Le projet de collecte mémorielle, *Porteurs de mémoire*, initié par l'arrondissement auprès des personnes âgées de 70 ans et plus, constitue une expérience originale de valorisation à la fois patrimoniale et sociale d'un territoire de vie.

Imaginé en lien avec les sociétés d'histoire, les centres locaux de services communautaires (CLSC), les services de santé et sociaux, le projet *Porteurs de mémoire* adresse des problématiques sociales et identitaires, par le biais d'une opération de recueil de données culturelle et patrimoniale. Ainsi, le projet vise à construire l'identité collective de l'arrondissement, à agir sur les rapports sociaux et la participation à la vie culturelle des populations âgées, et à activer les réseaux d'opérateurs territoriaux par un projet transversal.

En terme de valorisation patrimoniale, il s'agit de construire un référentiel cognitif en privilégiant la transmission orale, portant sur le patrimoine de proximité (institutions culturelles, sociales et politiques, commerces, services de loisir et de santé), sur l'évolution des fonctions urbaines significatives (transports, modes de communication, modes de vie) ainsi que sur les traces mémorielles des événements ou personnages marquants de l'histoire de l'arrondissement. Dans une visée sociale et participative, le projet fournit l'opportunité à des personnes de transmettre leur savoir, et favorise les liens intergénérationnels et les rencontres sociales. En effet, la particularité de l'action réside dans le fait que les aînés sollicités l'ont été par le biais de leurs proches, parents ou amis, qui ont ainsi facilité la mobilisation des témoins.

Une attention toute particulière a été apportée aux conditions du témoignage. Le caractère patrimonial du lieu de collecte, un ancien presbytère réhabilité, invitait les participants, au-delà d'un simple récit de vie, à entrer dans une véritable expérience historique, dont ils étaient les acteurs privilégiés. Ajoutant à la signification symbolique,

une exposition organisée par les opérateurs culturels locaux réveillait la mémoire des aînés au travers de photos, vidéos et autres objets patrimoniaux, et participait de l'atmosphère propice à la confiance. Pour compléter le caractère convivial et rassurant du projet, la présence des parents et des proches, conviés à recueillir la parole des anciens, avait pour rôle de faciliter l'expression tout en incarnant le support de la transmission intergénérationnelle.

Tout concordait alors à convaincre les aînés de l'intérêt de leur apport mémoriel pour leur ville et leurs concitoyens, contribuant ainsi à leur reconnaissance sociale et à l'augmentation de leur estime de soi. Vaincre l'isolement et la spirale dépréciative dont sont victimes les personnes âgées dans une société contemporaine survalorisant la jeunesse, constituait des finalités secondaires appréciables.

Les données recueillies ont fait l'objet d'une valorisation concrète et rapide au travers notamment de bornes interactives et de vidéos dans le cadre d'expositions. Les participants ont été récompensés symboliquement de leur contribution par la remise d'un certificat lors d'une réception officielle au conseil de l'arrondissement. La représentation officielle participe alors de l'affirmation d'une existence commune (Lefebvre, 2005) et renforce le sentiment d'appartenance à la communauté.

La mémoire est ici sollicitée comme ferment d'un lien social à renforcer. Si elle peut paraître instrumentalisée à des fins exogènes, plus sociales que patrimoniales, elle participe activement de la construction du territoire, parce qu'au-delà d'un rapport physique aux lieux et aux espaces, la mémoire des villes est avant tout une mémoire sociale des usages et des pratiques (Didier *et al.*, 2005).

Le projet *Porteurs de mémoire* illustre également un mode opératoire fondé sur la notion de proximité. Celle-ci est invoquée sur la base d'un rapport historique par les responsables de l'arrondissement : « *Les anciennes villes de Sillery et Cap rouge qui composent notre arrondissement étaient très proches des citoyens* ». La proximité induit alors la mise en œuvre d'une action culturelle nécessairement conçue au plus près des attentes du citoyen. Pour le responsable des équipements patrimoniaux, il ne fait aucun doute que l'action de l'arrondissement est développée en lien direct avec les acteurs locaux *a contrario* du service de la culture qui, selon lui, « *a relativement peu de techniciens ou de programmes directement sur le terrain* ». Tandis que le service de la culture accompagne la diffusion de l'offre culturelle des institutions, l'arrondissement prend en charge une définition relativiste de la culture, tentant de concilier deux ordres

de légitimité : « *Il y a le fait d'amener la culture au citoyen et il y a aussi le fait qu'on a des citoyens qui veulent produire, qui veulent faire de la culture. [...]. Il y a la culture que le citoyen reçoit de façon impressive et il y a ce qu'il fait de façon expressive. On doit être un peu entre les deux.* », explique le responsable.

Si l'arrondissement n'est pas en capacité de planifier la stratégie culturelle de la ville, il peut se prévaloir d'une réflexion concertée avec les structures culturelles dont il a la charge, dans la mise en œuvre de leur action. Pour ce faire, il opère un travail de maillage territorial et de mise en réseau des acteurs : « *Comme beaucoup des organismes reposent sur une structure bénévole, qu'ils sont très fragiles, on n'impose pas* », explique le responsable, « *Par contre, s'il y a un besoin commun, on va essayer d'y répondre. Souvent, c'est le maillage qui est intéressant. Un organisme va arriver avec un projet et on va lui dire qu'il y a un autre organisme qui a exactement le même besoin.* ».

Dans un contexte de reconfiguration territoriale et politique, l'enjeu de la proximité devient stratégique. La ville fusionnée a intégré les services des arrondissements mais ces derniers regimbent à abandonner leurs prérogatives d'hier et revendiquent leur « droit à la différence ». Le service de la culture se heurte ainsi à l'opposition de certains territoires, dont celui de Ste-Foix-Sillery-Cap rouge, hostiles à la mise en réseau de leur bibliothèque. À la fois symbole du lien avec les habitants et équipement majeur d'une action culturelle de proximité, la bibliothèque devient un enjeu stratégique dans la lutte symbolique que se livrent la ville et ses marges. De même les rites officiels, comme celui de récompenser la contribution habitante à l'action collective par une réception en mairie, constituent autant de moyens, pour l'arrondissement, de contrôler et de marquer son territoire (Lefebvre R., 2005).

Mais dans ce rapport de force, celui qui maîtrise les instruments de la stratégie communicationnelle dispose d'un avantage considérable. La ville contrecarre ainsi les revendications identitaires des arrondissements par un contrôle quasi total de leurs moyens de communication. Comme l'explique le responsable administratif, « *Les villes avaient un service de communication associé à la direction de la ville et qui a disparu dans la fusion en même temps que les mairies. On s'est ramassés avec des territoires énormes et plus de service de communication. Pour ne pas donner la parole à tout le monde, très tôt, les communications ont été centralisées.* ». Il devient alors plus difficile pour l'arrondissement, d'assurer cette mission de proximité avec les citoyens : « *Si on me demande si le citoyen est bien renseigné par les services offerts par la ville, je*

réponds non, pas du tout. La couverture médiatique est faite sur les grands événements. Une fête, une activité locale n'a aucune visibilité. », déplore le responsable du service.

Dix ans après, la fusion apparaît alors comme un processus inachevé. Le partage des missions et des prérogatives qu'elle a opérée n'épuise pas le débat entre la ville-centre et sa périphérie, ni ne remet en cause le sentiment d'appartenance des populations fortement attachées à leur territoire de proximité. Bien qu'engagée par ailleurs dans des stratégies de développement culturel guidées par la logique de concurrence, la ville ne peut ignorer la prégnance de la dimension territoriale dans la mise en œuvre de sa politique culturelle. Les arrondissements semblent s'être emparés de l'enjeu de proximité dans la conduite de l'action culturelle et ce faisant interrogent la ville-centre sur le rôle qui lui incombe dans la réflexion portant sur les nouveaux modes de gouvernance urbaine. Ne faudrait-il pas alors repenser la relation aux arrondissements dans une perspective de développement endogène qui n'exclut pas pour autant la finalité de rayonnement et d'attractivité de la ville-centre, mais à l'inverse, y contribue en valorisant le caractère et le fonctionnement idiosyncratiques de ses quartiers ?

II.5.4. La politique d'animation de la bibliothèque Gabrielle Roy

Dans l'histoire des politiques culturelles municipales québécoises, la bibliothèque constitue souvent « *le seul ou le principal équipement disponible d'importance* » (de La Durantaye, 2002) et définit alors l'orientation principale en matière de politique culturelle. Dans les années 1970, un plan de démocratisation culturelle par le livre, orchestré par l'État québécois, va faciliter le développement des bibliothèques sur l'ensemble du territoire de la province et instituer les municipalités comme les gestionnaires directs de ces équipements.

La ville de Québec s'écarte du modèle d'administration en régie en cela qu'elle a délégué la gestion de son réseau de bibliothèques à l'Institut canadien de Québec. L'Institut a été fondé en 1848, sur le modèle anglo-saxon, à l'initiative de citoyens soucieux de transmettre et de pérenniser la langue et la culture francophones. L'engagement bénévole est depuis son origine au fondement de la gouvernance de l'organisme à but non lucratif. Les quinze membres du conseil d'administration sont ainsi renouvelés tous les cinq ans, à l'issue d'une campagne publique de recrutement. Depuis plus d'un siècle, une entente lie la ville à l'Institut qui assure la gestion de ses treize bibliothèques ainsi qu'une partie des bibliothèques des arrondissements, recrute et

forme le personnel, planifie la politique d'animation et de développement culturel. Si la ville fournit l'essentiel du financement des équipements, l'Institut doit pouvoir solliciter ses propres fonds, par le biais du mécénat ou de donations, afin de financer les événements ou projets d'équipements annexes, telle la Maison des littératures qu'il se propose d'établir dans le Vieux-Québec.

Située au cœur du quartier cosmopolite et culturel de St-Roch, la Bibliothèque Gabrielle Roy constitue le fleuron de l'Institut. Parangon de modernité à sa création, tout à la fois ancrée dans son environnement de proximité et ouverte sur un monde en constante évolution, la bibliothèque centrale s'enorgueillit d'être un lieu innovant et aspire à devenir le « *prototype de la bibliothèque du XXI^e siècle* ». Disposant d'une salle de spectacles, elle peut y accueillir l'orchestre symphonique de Québec ; équipement culturel phare du quartier, elle multiplie les partenariats avec les artistes majoritairement installés à St-Roch ; relais de la ville, elle organise un festival international de littérature et coordonne le programme *Première Ovation* en arts littéraires.

Sa directrice, également responsable de l'animation culturelle au sein de l'Institut canadien, développe une politique d'accessibilité volontariste. Convaincue que « *démocratiser l'art et la culture* », « *c'est rejoindre une majorité* » et en particulier « *ceux qui ont le plus besoin de la bibliothèque* », la directrice entend réformer le réseau des bibliothèques en multipliant les points d'accès lecture ainsi que les partenariats territoriaux : « *Formons les partenaires qui sont en lien avec les familles, les nouveaux arrivants. Les former à l'importance de la lecture, au service, à la façon d'interagir.* », propose-t-elle.

Dans une vision managériale du service public, elle entend alors adapter les « *stratégies* » et les « *services à la clientèle* », afin de rendre les publics « *autonomes dans leur approvisionnement en biens culturels* ». Les objectifs sont clairs et chiffrés. Les 25 bibliothèques de la ville touchent aujourd'hui 33,47% de la population avec un total de 170 000 abonnés, chiffres se situant dans la moyenne québécoise. L'Institut canadien s'est engagé auprès de la municipalité à atteindre un pourcentage de 40% dans les dix ans à venir. Il s'agit à la fois d'augmenter la fréquentation et de fidéliser les publics. Ce qui nécessite, selon la responsable, de mettre en place des mécanismes de suivi qui incluraient « *un tableau de bord de la situation de l'abonnement* », visant plus spécifiquement à monitorer le public jeune qui doit être une « *obsession* » puisque, selon elle, « *toutes les études démontrent qu'à 24 ans les habitudes culturelles sont bien ancrées* ». La stratégie envisagée pour attirer cette « *clientèle* » s'apparente à une

entreprise de séduction et de désacralisation. L'idée est de promouvoir la bibliothèque non plus comme un lieu de lecture mais comme un lieu de vie, quitte à introduire un nouveau paradigme dans ses missions : « *Le livre c'est le bien culturel le plus rébarbatif pour des gens qui ont moins d'attrait pour les activités culturelles. La place du livre est en train de changer* », affirme la responsable. Ainsi, les consoles de jeu proposées en accès libre ou la possibilité de visionner un film sur place sont autant de tactiques visant à promouvoir l'attractivité du lieu. La gratuité constituant, quant à elle, la condition sans laquelle l'accès à la culture ne peut être amélioré : « *Pour nous, c'est un principe d'accessibilité de base. Quand quelqu'un repose la question [...], l'Institut se pose en défenseur.* », précise la directrice. Cette mesure est par ailleurs fortement encouragée dans les bibliothèques par le ministère de la culture dont les enquêtes tendent à prouver son impact positif en termes de fréquentation. Au-delà de la politique inhérente aux bibliothèques, la gratuité, nous l'avons vu, arme l'idéologie de démocratisation culturelle de la ville.

En complément d'une politique tarifaire généreuse, le lieu de culture doit être également démocratisé dans sa configuration et ses usages. S'appuyant sur le marketing expérientiel, la directrice imagine de repenser la bibliothèque Gabrielle Roy dans la perspective de créer un espace plus ouvert sur son environnement et les populations de proximité : « *On va être la bibliothèque de la communauté* », un espace que l'on recherchera pour son ambiance et qui offrira la possibilité d'y venir « *travailler, lire pour se relaxer, écrire, se réunir* ». Dans cette même perspective, la directrice de la culture, inspirée par le concept de l'*ideastore* rêve d'une « *bibliothèque avant-gardiste* ». Selon elle, « *il n'y a plus de place au silence dans une bibliothèque, ça va être un lieu dynamique [...] où tu vas pouvoir lire [...], t'asseoir autour d'un café et ton ordinateur et travailler avec ton voisin.* ». La bibliothèque devient alors un « *lieu de rencontre* » et de socialisation à même de constituer « *le premier lieu culturel accessible pour tous les citoyens* ». Ses espaces seront repensés pour faciliter la rencontre et l'échange et non plus seulement la pratique culturelle individuelle ; ils seront ainsi mis à disposition des organismes communautaires pour des réunions, l'aide au devoir ou l'organisation d'activités culturelles. La bibliothèque de demain vient alors illustrer le concept du lieu culturel comme « *lieu d'appartenance* ». Il s'agit d'inscrire l'équipement dans une perspective autant sociale que culturelle afin qu'il soit identifié par les citoyens, non plus comme un espace de privatisation de pratiques mais à l'inverse qu'il soit repéré comme un espace de sociabilité en capacité d'instaurer un régime de familiarité entre les individus et la culture.

Pour opérer le virage de la modernité, il devient essentiel d'organiser le maillage territorial indispensable au développement de la bibliothèque nouvelle génération. Afin de conforter son ancrage dans le quartier et assurer le succès de son projet qu'elle doit en partie financer sur des fonds privés, la directrice de l'établissement n'hésite pas à devenir membre de l'Association des marchands de St-Roch. Pragmatique, elle en déduit que son offre de service bénéficiera aussi de l'attractivité commerciale du quartier.

L'esprit entrepreneurial qui caractérise l'approche culturelle québécoise n'empêche pas les acteurs de manifester une préoccupation sociale sincère. Les clivages idéologiques y semblent moins marqués qu'en France et les finalités contradictoires s'y concilient avec plus de flexibilité. Ainsi, pour sa directrice, la bibliothèque « *n'est pas un but* », mais « *un moyen de servir une communauté* ». Assurer le rayonnement d'un équipement de proximité exige alors des responsables qu'ils s'inscrivent dans les espaces d'échange et de concertation du quartier : « *La participation des citoyens [...], faut aller la chercher. Ça ne vient pas tout seul. Il faut que nous-mêmes les dirigeants, on soit dans le milieu.* ». D'autant plus que St-Roch, quartier symbole de la mixité sociale et quartier historique de la contestation populaire, abrite de nombreux groupes citoyens mobilisés pour défendre leurs intérêts. Leur accorder de l'attention ne relève pas seulement d'une finalité instrumentale, il s'agit aussi de « *comprendre où est-ce qu'on veut aller comme communauté* », explique la responsable, ce qui suppose le désir sincère de s'intéresser aux réalités vécues par les membres de la communauté, à leurs besoins et à la manière dont la bibliothèque peut y répondre. La directrice est ainsi présente aux tables de concertation « *Qualité de vie* » et « *Éducation* », ce qui assure à son action la visibilité nécessaire et facilite le lien avec les organismes communautaires et les représentants de la ville en charge de ces questions. La bibliothèque profite et participe de cette démocratie « *en train de se faire* » qui s'élabore dans le partage des intérêts de chacun en lien direct avec les problématiques du quartier : « *comment amener les familles dans l'école* », « *comment amener la communauté à partager des objectifs éducatifs* ».

Acteur social à part entière, la bibliothèque accueille les sans domicile fixe du quartier et expose les travaux artistiques des jeunes de la rue en partenariat avec la Maison Dauphine, association de réinsertion. Dans un souci d'équité, « *tous les usagers ayant droit au même service* », un protocole d'accueil a été formalisé et le personnel spécialement formé pour éviter les phénomènes d'exclusion et de rejet.

En outre, la politique d'accessibilité a induit des effets à différents niveaux de l'organisation. L'ouverture au public selon une large amplitude horaire, dimanches compris, a nécessité de repenser le service aux usagers. L'automatisation des guichets et

l'accès en libre-service ont entraîné une réorientation des missions des agents vers la gestion et le suivi des abonnements, le développement des publics et l'initiation à l'usage de la bibliothèque. Un changement qui a donc eu pour conséquence une transformation de la culture professionnelle. Les employés peu habitués à une confrontation directe avec le public ont dû faire l'objet d'un accompagnement dans la redéfinition de leur positionnement vis-à-vis de celui-ci.

Ainsi, en dépit du déficit de transversalité des politiques publiques à Québec, la bibliothèque manifeste une préoccupation sociale affirmée et cherche à contourner le fonctionnement sectoriel des services. Parce que la bibliothèque porte une « *vision large de la culture* », elle en vient à incarner, pour les responsables municipaux, la division transversale manquante de son organisation. Aussi, les demandes extra-sectorielles ou les projets culturels inclassables atterrissent sur le bureau de la directrice de Gabrielle Roy : « *ils ne savaient pas quoi faire avec un événement de pop-philo alors qu'ici oui on sait quoi faire avec* », explique-t-elle. La bibliothèque s'impose peu à peu comme une direction délocalisée de l'administration culturelle, en capacité de mettre en œuvre une politique et une vision culturelles de territoire : « *comme on a une action culturelle large, qu'on développe les partenariats, on devient le bras armé du service de la culture* ».

Conscients de la complexité de leur mandat, les responsables semblent assumer sans contradiction les différents rôles qui leur sont assignés, revendiquant même la multidimensionnalité de leurs fonctions : « *on est à moitié travailleurs sociaux, à moitié bibliothécaires, à moitié diffuseurs culturels, à moitié promoteurs* ». Qualifiée de « *canif suisse de la culture* » par sa directrice, la bibliothèque semble ainsi mettre en œuvre ce développement intégré qui caractériserait les politiques culturelles québécoises. En outre, son référentiel d'action se décline selon les axes définis par le document de politique culturelle municipale. Il s'inscrit à la fois dans l'objectif d'accessibilité, – orientation clairement adoptée par la bibliothèque –, celui de dynamisation du milieu culturel, – la bibliothèque joue à l'évidence un rôle central dans la vie culturelle du quartier et de la ville –, mais également dans l'objectif de valorisation patrimoniale, figuré par le projet de Maison de la littérature dans le quartier historique du Vieux-Québec, et enfin dans une visée de rayonnement culturel de la ville à travers le festival international de littérature.

Toutefois, la reconnaissance de la bibliothèque comme un acteur culturel à part entière n'est pas acquise. Une vision légitimiste de la culture perdure encore qui concourt à marginaliser l'établissement : « *Quand les gens parlent de culture au Québec, pour eux,*

c'est pas évident d'inviter les gens des bibliothèques, c'est pas naturel » regrette la responsable ; stigmatisation qui se double également d'un sentiment de méfiance de la part du milieu professionnel envers cet acteur trop bien doté en termes de financement public.

II.6. L'événement participatif ou l'urbanité mise en scène

La ville renvoie naturellement à un théâtre urbain qui offre à voir le décor de ses formes architecturales, et à une scène permanente où se joue et se représente l'interaction sociale au quotidien. Toutefois, la mise en scène de la chose urbaine semble avoir opéré un tournant significatif depuis la fin de l'ère industrielle, lorsque la ville s'est résolument engagée « *dans un élan festif* » (Augustin et Latouche, 1998 : 11). La ville industrielle, qui offrait des activités dans des lieux réservés, a ainsi laissé place à la ville culturelle (*ibid*) qui propose dans des espaces publics, la spectacularisation de la condition urbaine ; la ville constituant à la fois le lieu et le sujet de cette mise en scène.

II.6.1. *Evento* : Interroger la ville ou la pacifier

À Bordeaux, la biennale d'art contemporain, *Evento*, ambitionne d'interroger la ville et son évolution. Afin de construire un imaginaire urbain collectif, artistes et citoyens sont invités à s'emparer des problématiques sociales, environnementales et politiques, soulevées par la métropolisation. L'art est ainsi appréhendé comme un vecteur de l'essor de la cité et de ses habitants, et la ville entendue comme *polis*, au sens d'« *un espace commun et d'une responsabilité collective* » (Chaudoir, 2000 : 32). L'événement sert de révélateur d'une créativité urbaine protéiforme, et doit, selon le maire, « *pouvoir rassembler, célébrer et interroger la ville, ses composantes, notre développement urbain, à travers le prisme de la création contemporaine sous toutes ses formes* »³⁸. Dans un processus de légitimation du pouvoir, les responsables politiques convoquent alors le témoignage des artistes « *afin d'attester leur capacité à incarner et à défendre les valeurs collectives* » (Claude Patriat cité par Mathieu, 2010 : 17).

La directrice des affaires culturelles envisage la manifestation comme un « *moment de partage collectif* » du sens que les habitants donnent à la ville. Toutefois, cette communauté de sens ainsi rassemblée n'a pas vocation à faire émerger une parole

³⁸ Interview d'Alain Juppé, magazine *Spirit*, n°77, décembre-janvier 2012

politique ou un questionnement critique de la transformation urbaine. D'une part, elle est invoquée pour célébrer voire idéaliser le corps social et sa cohésion, d'autre part, la ville créative se met en scène pour susciter le désir et l'adhésion de ses habitants dans une logique d'attractivité et de rayonnement territorial. Pour les responsables de la culture, l'événement « *fait parler de la ville mais au-delà renvoie l'image d'une ville créative, donc attractive* ».

La culture est appréhendée comme un instrument de promotion de la ville, au service du projet urbain. Bordeaux, en quête du statut de métropole dessine et interroge son destin de ville millionnaire. « *Bordeaux ville millionnaire, qu'est-ce que ça veut dire par rapport à nos publics, nos populations ?* », s'interroge l'élus à la culture. Pour accueillir de nouvelles populations, la ville doit être attractive et porteuse de dynamiques identitaires et culturelles symbolisant ses lieux et ses espaces, mais elle doit aussi apporter la preuve de l'intérêt de son projet auprès des habitants déjà là. *Evento* propose ainsi de célébrer des quartiers de la ville et d'en redécouvrir d'autres, leur valorisation contribuant à redéfinir le territoire global. La manifestation festive participe alors d'un processus de légitimation. À ce propos, Guy Di Méo (2005) explique que la fête « *donne du sens aux lieux sur lesquels elle intervient et en ce sens elle donne vie au territoire, le matérialise, le concrétise alors qu'il est par essence quelque chose de ressenti, difficilement palpable* ». Si la fête permet à la ville de retrouver une certaine lisibilité (Rinaudo *et al*, 2005), elle incarne aussi une fonction de révélation des dynamiques sociales. En provoquant une « *sortie du quotidien* » (*ibid*) ; la fête cherche à éclairer la réalité sociale et en cela se distingue d'un simple divertissement (*ibid*).

Néanmoins, Bordeaux semble moins tentée de questionner sa structure sociale et ses « *mécanismes d'organisation et de domination* » (*ibid*) que de rechercher des « images identifiantes » pour s'affirmer dans le concert des villes globalisées.

À travers *Evento*, le maire de Bordeaux entend promouvoir l'idéal d'une ville « *pacifiée* » et « *paisible* » au sein de laquelle la création artistique se ferait le porte-parole de la « *ré'évolution urbaine* » imaginée par le directeur artistique de la biennale. Dans l'utopie d'une évolution sans heurt de la métropole, l'homme nouveau de la ville égalitaire « *débarrassé de ses dispositions égoïstes, belliqueuses et de repli (entre soi)* » (Stébé, Marchal, 2009 introduction), aspirerait à inventer un nouveau sens à l'espace commun. De fait, la culture est devenue un outil de pacification sociale, un « *moyen d'œuvrer la ville* » (Chaudoir, 2000 : 58) pour en effacer les criantes inégalités et « *viser avant tout à la régulation des rapports sociaux et à la survie du système social* » (Di Méo, 1998 : 75).

Certes, les formes festives possèdent la capacité à rassembler et « à constituer une communauté éphémère » (Chaudoir et Maillard, 2004 : 20) susceptible de renforcer la cohésion sociale, mais ces grands événements, explique Monica Lacarrieu (2008), encouragent aussi un processus de distinction au détriment d'une fonction intégratrice, car ils font fi des différences et des détresses sociales. Si l'idéologie socialisante sous-jacente à *Evento* induit le risque d'aseptiser les relations sociales, elle ignore également la dualité du processus d'urbanisation, qui à la fois pervertit toutes les logiques sociétales et engendre de formidables espaces de créativité (Michel Lussault, 2009). Cette mutation de la ville nécessite d'élaborer de nouvelles régulations politiques et juridiques ainsi que de nouvelles grilles d'intelligibilité des processus urbains (*ibid*) ; elle oblige « à retrouver le sens politique de la cité » comme le préconise Guy Di Méo (2006). Or, à vouloir célébrer l'être-commun dans une urbanité idéalisée, la ville se prive du rôle de l'art dans sa fonction contestataire et subversive et de sa capacité à questionner l'ordre établi. Dans ce processus d'échange entre l'art et le politique, ce dernier doit convenir que s'il « veut emprunter à l'art une part de sa puissance, il est amené, inéluctablement, à reconnaître la puissance politique de l'art, et donc, d'une certaine manière, à partager son pouvoir » (Claude Patriat in Mathieu, 2011 : 34).

II.6.2. Opération de séduction artistique et urbaine à St-Roch

À l'instar de l'événement bordelais, la manifestation urbaine orchestrée par le Carrefour international du théâtre de Québec, offre au citoyen la possibilité de s'inscrire à la fois comme spectateur et acteur de l'événement. Le festival propose un spectacle déambulatoire, trajet nocturne ponctué de stations elles-mêmes animées de performances artistiques.

Figure 4 Parcours déambulatoire “Où tu vas quand tu dors en marchant ?”



Source : Carrefour du théâtre international de Québec

Dans *Où tu vas quand tu dors en marchant ?*, le spectateur suit selon l'ordre qu'il souhaite les étapes du parcours artistique. Pour l'édition 2010, la thématique du secret a été développée par les artistes à partir des confidences de la population, recueillies sur Internet. Les artistes se sont emparés de ce matériau pour imaginer des bulles scéniques, poétiques et intimes, qu'ils ont disséminé dans l'environnement urbain. Les performances déclinaient à la fois la thématique du projet et celle d'une ville ré-enchantée, et comprenaient différentes formes participatives, des plus engageantes aux plus contemplatives. Au cœur d'un jardin public, des comédiens allongés dans des lits immaculés susurraient aux oreilles des spectateurs des histoires inspirées des secrets des habitants ; un autobus atypique conduisait les spectateurs à la découverte des lieux les plus incongrus de la nuit québécoise ; des installations sonores transformaient un espace urbain bétonné en marais peuplé de grenouilles ; enveloppée dans une nuit bleutée, les vitrines, les voitures, la rue toute entière se faisaient le reflet des secrets et des confessions les plus divers ; enfin, un bal populaire invitait les spectateurs à une étonnante noce sur le parvis de l'église St-Roch.

Au-delà d'un investissement poétique de l'espace public, on voit poindre dans cette entreprise de séduction urbaine, l'utopie de vouloir « *transformer la population en public par le seul enchantement de la présence artistique* » (Mathieu, 2010 : 149). En

effet, si la participation active du public est recherchée, elle n'est pas imposée à l'artiste ni n'apparaît comme la finalité du parcours. Pour l'organisatrice, « *l'important, c'est que les gens soient là* ». L'objectif consiste à séduire la population « *dans une perspective de développement des publics, de rayonnement du festival, d'une plus grande appropriation par la population* », précise-t-elle. Le spectateur, « *entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale* » (Rancière, 2008 : 10), est invité à franchir la distance sociale et culturelle qui le sépare du théâtre contemporain. L'inattendu et l'irruption dans l'espace public servent alors de leviers pour susciter l'engagement du spectateur dans un « *collectif instantané* » (Chaudoir, 2000 : 242). La directrice explique être préoccupée par le fait que le festival attire toujours les mêmes publics et entend mieux le promouvoir en allant à la rencontre des citoyens qui semblent ignorer son existence. Dans cette stratégie de conquête de nouveaux publics, le parcours constitue, selon elle, « *une bombe artistique qui rejoint beaucoup de gens* ». Mais de ce « *choc affectif partagé* », l'émergence de la communauté d'un public est-elle possible ? (Chaudoir, 2000 : 83). En réponse, André Bruston affirme que ce n'est pas dans le choc de la rencontre que peut s'établir un partage du sensible mais dans « *la continuité à la fois des ambiances, des sensations et de l'histoire personnelle ou de la mémoire* » (2007). Néanmoins, la directrice de la culture de Québec, est elle aussi persuadée que cette « *intimité dérangeante* » constitue une plongée dans d'univers du jeu théâtral « *pour quelqu'un qui n'est pas habitué au théâtre* ». L'« *interactivité* » et la « *gratuité* » de l'événement se renforceraient l'un l'autre pour réaliser cette communion des publics présent et à venir. Leitmotiv d'une politique d'accessibilité, la gratuité sous-tend, en effet, le parcours artistique entièrement financé par la ville.

La « *conquête spatiale* » du spectateur repose également sur l'idée de mouvement. La mobilité dans le parcours, par opposition à l'expérience théâtrale figée et normée de l'institution, annonce la rupture avec la pratique traditionnelle et cherche à instaurer un contrat d'un ordre nouveau avec la population. Tout est ainsi conçu pour faire oublier au spectateur qu'il se trouve dans un théâtre. Les animations sur le parcours sont volontairement courtes ; de préférence sans commencement ni fin pour que le spectateur puisse pénétrer et quitter la scène à sa guise, lui épargnant l'ennui et la contrainte d'une représentation non conforme à ses attentes. Le spectateur éphémère s'inscrit dans une logique de flux dans laquelle il choisit ou non de faire public. Ainsi, l'ouverture et la discontinuité caractéristiques de l'espace public facilitent l'appréhension d'un art réputé élitiste et brouillent les frontières symboliques entre publics légitime et illégitime. Mais ce faisant, l'on flatte par des formes facilement accessibles un public que l'on veut indulgent et qui ne se laissera pas nécessairement séduire par d'autres propositions plus

exigeantes ou plus contraintes. Sans doute faudra-t-il alors imaginer une autre médiation que celle de l'espace urbain pour réduire la distance entre les citoyens et l'institution culturelle.

Si l'objectif prioritaire de l'opération artistique renvoie à la question des publics que se pose le Carrefour et qu'il cherche à résoudre par l'expérimentation de nouvelles formes de création, une autre finalité apparaît qui se rapporte, quant à elle, à l'opération de requalification urbaine orchestrée par la municipalité, dans un quartier emblématique de la modernité. Mécène de l'événement, la municipalité a imposé aux organisateurs la contrainte de faire du quartier St-Roch, le lieu privilégié de cette déambulation urbaine, le « génie du lieu » venant alors renforcer l'expérience artistique et sensible. La déambulation est aussi selon les termes de François Augoyard, un moyen de transformer la coutumière polarité des trajets (2000 : 75) et donc le rapport à l'espace.

Comme nous l'avons vu dans un chapitre antérieur, St-Roch est l'objet d'une requalification qui vise à imposer cette zone de la ville-basse comme une nouvelle centralité supposée incarner, à l'opposé de l'image patrimoniale véhiculée par le Vieux-Québec de la ville-haute, l'urbanité contemporaine. Centre commercial dynamique au début du siècle dernier, le quartier a souffert, à partir des années 1960, d'une rétractation de la ville, sur un plan spatial autant que politique. Marqué par les stigmates d'une modernisation mal contrôlée et négligé par les responsables politiques, le quartier s'est appauvri et marginalisé pour devenir peu à peu le refuge des populations reléguées. Longtemps déshérité, il a fait tout d'abord l'objet d'une opération de « requalification culturelle » réussie, grâce à laquelle les artistes de la ville ont pu acquérir à moindre coût de vastes locaux en déshérence. Puis, à partir des années 1990, de nombreuses réalisations urbanistiques sont lancées pour requalifier la zone. Le complexe Jacques Cartier, la Fabrique (qui abrite les locaux de l'École nationale d'arts visuels de l'Université Laval), la bibliothèque Gabrielle Roy y sont érigés, alors que l'aménagement du jardin Saint-Roch symbolise la volonté de créer du lien social tout en affirmant la capacité de la ville à édifier un lieu prestigieux, digne d'une capitale (Guy Mercier cité par Desnoilles, 2008). Le théâtre contemporain du Trident, tout comme la coopérative Méduse, complexe artistique multidisciplinaire, ont pu bénéficier du programme d'accès à la propriété destiné aux ateliers d'artistes, mis en place par le maire Jean-Paul l'Allier. Depuis, les firmes internationales de création numérique sont venues rejoindre les artistes ainsi que les écoles d'art et de design. La modernité du quartier est réinterprétée à travers le recyclage de ses bâtiments industriels en lieux de

l'économie de la connaissance et en laboratoires artistiques. C'est donc autant la créativité de sa population que l'aménagement urbain qui ont fait de St-Roch le quartier symbole de modernité de la ville, ce quartier urbain, créatif et cosmopolite qui lui manquait.

St-Roch symbolise également le quartier métissé de la « branchitude » et de la marge ; artistes et « bourgeois bohèmes » se mêlent, dans l'espace public non segmenté, aux populations reléguées et désinstitutionnalisées. Si le risque de la gentrification plane sur lui, le quartier ne souffre pas encore des excès d'une surenchère immobilière, en raison de la subsistance d'un pourcentage important de logements sociaux mais aussi de représentations connotées négativement par les habitants des autres quartiers. Il peut donc encore bénéficier d'une opération visant à promouvoir son image. Le parcours artistique met alors en scène le quartier pour une réappropriation collective. Découverte des arts et découverte urbaine s'articulent pour révéler les singularités d'un territoire encore mal aimé par la population de la haute ville. Dans sa stratégie de séduction, le quartier symbole de créativité joue de ses atouts pour conquérir populations et publics, appelés à ne former à l'issue de la déambulation qu'une seule et même communauté sensible. L'art est convoqué à user de son pouvoir pour créer les conditions d'une relation renouvelée entre les populations conquises et à conquérir.

L'événement festif québécois cherche à renforcer, à l'instar de Bordeaux, le processus identitaire inhérent à celui de territorialisation ; par sa charge symbolique, le parcours artistique dans St-Roch redéfinit le quartier comme une nouvelle centralité, un espace cohérent de sens et de construction d'une identité collective.

II.6.3. La participation événementielle

La ville constitue le lieu de l'engagement, de l'inscription sociale et de la reconnaissance (Chaudoir, 2004 introduction). Dans cette perspective, la manifestation *Evento* affiche une ambition résolument participative. Au-delà d'une effervescence artistique et réflexive autour du concept d'urbanisation, il s'agit pour les commissaires de la biennale : « de lancer des chantiers, des projets participatifs [...] avec et pour les habitants et les associations » et ainsi « s'interroger ensemble sur la fabrique de la ville ».

Toutefois, face à l'injonction participative des pouvoirs publics, l'on est interpellé dans un premier temps par le paradoxe de voir concilier dans un même événement, une finalité participative avec un objectif publicitaire. Comme l'admet l'un des

commissaires, les « *œuvres participatives sont avant tout humaines* », et *a fortiori* peu visibles dans l'espace public. Par conséquent, elles sont difficilement à même de constituer les signifiants recherchés par la ville dans la logique de concurrence dans laquelle elle est engagée. Dans un deuxième temps, on est amené à s'interroger sur la pertinence de mêler, dans une même réalité spatio-temporelle, logique événementielle et participation citoyenne. N'y-a-t-il pas, en effet, antinomie entre les deux termes ne serait-ce qu'en raison des temporalités forcément distinctes qui les caractérisent ? En outre, la dimension événementielle de l'action ne pervertit-elle pas la relation entre artistes et participants ?

La manifestation culturelle *Evento* constitue une opportunité artistique d'envergure qui suscite l'intérêt, dans tous les sens du terme, des artistes et des urbanistes attirés par la ville, ses mutations, ses configurations interactionnelles, son potentiel créatif. À la thèse selon laquelle les artistes invités à intervenir dans l'espace public sont instrumentalisés à des fins publicitaires visant à promouvoir l'image de marque de la ville (Saez G., 1996), on peut, à l'inverse, opposer celle qui consiste à se demander si ce ne sont pas les artistes qui, dans une certaine mesure, utilisent la stratégie promotionnelle des politiques pour servir leurs propres desseins (Chaudoir, 2000 : 59). Loin de nous de penser que cela fut nécessairement le cas, mais il est à noter que certains projets participatifs d'*Evento* n'ont eu de participatif que le terme, faute d'une culture réelle des artistes dans ce domaine ou en raison d'une inadéquation consubstantielle entre événement et processus de participation.

Mais demandons-nous un instant ce que pourrait être un projet artistique participatif.

Philippe Henry (2002) en donne ici les principales caractéristiques *idéaltypiques* :

« Il s'agit de prendre en considération les acteurs d'une situation donnée, chacun disposant déjà de son propre univers de culture et de socialité. Les pratiques artistiques relèvent alors d'une élaboration interactive - faite aussi d'asymétries plus ou moins croisées - entre vécus et modes de symbolisation qui se confrontent, se relativisent, se mettent à distance, se recomposent. On se trouve ainsi d'emblée dans des processus fortement socialisés, même si reste centrale (mais non exclusive) la question de la singularité, celle-ci relevant d'ailleurs non seulement du monde et de l'expressivité de chacun, mais aussi de la particularité de la situation d'interactivité artistique. La spécificité des pratiques artistiques renvoie donc à l'invention de formes et de parcours relationnels, qui cherchent à renouveler et à diversifier nos modes de symbolisation et de socialisation, en particulier par la voie de "l'expérience rythmique et corporelle", par la voie d'un "éprouvé sensible" propre à chacun mais qui "s'agit ensemble". Deviennent centraux la qualité d'échanges humains fondés sur une réciprocité d'usage et d'un vivre-ensemble pourtant éprouvé singulièrement par chacun, les relations et vécus esthétiques activés, même si ceux-ci restent ouverts et traversés par d'autres dimensions sociales et existentielles. »

Dans cette définition exhaustive, l'auteur pose les projets collaboratifs comme fondamentalement interrelationnels et interactifs, combinant des processus symboliques et des vécus sociaux singuliers sous des formes artistiques renouvelées, à vivre et à inventer ensemble. La dimension expérientielle et partagée apparaît dès lors comme une notion centrale. Elle commande aux artistes et aux populations de s'engager dans une aventure expressive significative, qui nécessite de réinterroger et de confronter univers sensibles et représentations individuelles. À partir de cette définition, nous allons, à travers l'analyse comparative de deux productions artistiques, nous interroger sur leur dimension participative ainsi que sur leur potentialité à activer les rapports entre acteurs sociaux et culturels.

II.6.3.1. « Le grand déballage de la vie associative » à la halle des Douves

Le projet de la halle des Douves située dans le quartier populaire et multiculturel de St-Michel, commence bien avant l'aventure *Evento*.

En 2004, l'association de la halle des Douves se constitue autour de l'idée de réhabiliter et réinvestir un ancien marché couvert, inutilisé depuis plusieurs années. Regroupant aujourd'hui une soixantaine de membres, l'association a pour objectif d'y créer une maison des associations. À cet effet, elle entame de nombreuses démarches auprès de l'administration municipale et développe une réflexion collective autour du projet. En 2007, la mairie acquiert les locaux et donne son aval pour la création de cette structure commune. Le collectif propose alors un projet technique portant sur toutes les dimensions du projet : aspect architectural, gestion et animation des lieux, gouvernance, et organise la concertation avec la mairie. Devenue l'interlocuteur privilégié de cette dernière, l'association de la halle des Douves s'est constituée en plusieurs commissions chacune chargée d'un des aspects du projet. Elle s'est dotée d'une expertise solide en matière de méthodologie de projet, d'organisation politique et dispose de compétences multiples en économie sociale et solidaire, en gestion de projets culturels et en aménagement urbain. La commission animation a d'ores et déjà prouvé la capacité du collectif à faire vivre le lieu, en organisant performances artistiques, prestations musicales et temps de rencontres avec les habitants, qui ont réuni plus de 2000 personnes sur trois jours.

Aussi, lorsque l'artiste invitée d'*Evento*, Jeanne Van Heeswijk, arrive à Bordeaux, elle trouve, sur le territoire d'intervention que lui ont octroyé les commissaires, un collectif très organisé autour d'un projet déjà bien avancé. L'idée d'une « *association*

d'associations » la séduit d'emblée. Sommes toutes, ce projet entre dans ses réflexions puisqu'elle nous dit s'intéresser tout particulièrement « *à la façon dont les groupes s'auto-organisent autour des questions sociales et politiques* ». Elle propose alors à toutes les associations désireuses de s'inscrire dans le processus artistique, d'inventer ensemble un projet préfigurant la future maison des associations. Ce sera « le grand déballage de la vie associative » qui pendant les dix jours d'*Evento* va déployer le savoir-faire de chacun dans un esprit de partage et de travail commun.

L'artiste s'est distanciée avec la représentation traditionnelle de l'association derrière un stand en proposant un dispositif « *performatif et démonstratif* », en adéquation avec le caractère festif, souhaité par les pouvoirs publics. Prenant le temps d'instaurer un rapport de familiarité nécessaire pour vaincre la méfiance que sa présence suscitait, l'artiste a questionné chacune des associations sur sa vision du quartier, son action, son rapport à la ville et lui a demandé de réfléchir à la meilleure manière de montrer ce qu'elle faisait pour le quartier. De ces échanges ont émergé des idées singulières que l'artiste a aidé à transformer en formes esthétiques utilisables par tous. Certains souhaitaient une table pour des repas conviviaux, d'autres imaginaient pouvoir y tenir des débats, d'autres encore voulaient danser dessus. L'artiste a suggéré une table aux dimensions exagérées qui peut réunir toutes ces fonctions à la fois. De même, la tente qui isole et crée l'intimité nécessaire à l'accueil des plus fragiles, se transforme en scène de théâtre à d'autres moments de la journée. Les fonctions sont ainsi démultipliées dans un usage optimal du temps et de l'espace. L'art sublimant les définitions et repoussant les contraintes spatiales.

À partir d'un projet existant, l'artiste a donc su capitaliser des envies et des attentes ; elle s'est appuyée sur des énergies présentes, a réussi à les fédérer tout en développant une vision esthétique personnelle. Comme l'explique un responsable de l'association : « *Jeanne nous a fait souffler sur les braises pour nous permettre de libérer une force extraordinaire* »³⁹. L'artiste a ici pleinement joué son rôle d'activateur de possibilités créatives. L'événement a nécessité une participation active ainsi qu'une coordination des activités de chacun exigeant la collaboration de l'ensemble des associations dans une gestion partagée de la halle.

En outre, le projet de l'artiste a permis d'extraire les participants des logiques polarisantes afin de créer un esprit commun susceptible de combattre les représentations stigmatisantes et les phénomènes d'exclusion. Un collectif tend naturellement vers

³⁹ Dominique Manenc, « Le grand déballage de la vie associative », journal *Sud-Ouest*, le 11 octobre 2011

l'entre soi ; il instaure peu à peu une frontière entre « eux » et « nous », alors même qu'il aspire à l'ouverture et prône la contribution du plus grand nombre. L'association de la halle des Doves dans un réflexe républicain caractéristique de l'esprit associatif, contestait, au nom du principe de laïcité, la place des associations religieuses dans la future maison. Le processus collaboratif passe alors par une mise à plat des attentes de chacun dans une perspective résolument ouverte à la négociation. Facilitée par sa position d'extériorité, la démarche de l'artiste consiste alors à questionner les présupposés culturels et les logiques communautaristes. Son intervention a permis d'ouvrir la réflexion notamment par l'instauration d'un débat public portant sur le thème « Religion et Urbanité ».

Le projet de grand déballage a fourni l'opportunité de revisiter et de requalifier la définition de l'espace public, en expérimentant des usages et des pratiques inusités. La halle a ainsi été appréhendée comme un espace évolutif et polyvalent afin de permettre un usage partagé entre les associations, selon un programme d'animations renouvelé quotidiennement. L'esprit collectif trouve là un fondement spatial qui vient renforcer l'idéologie du projet. La circulation volontairement traversante de l'espace a facilité l'ouverture du lieu vers l'extérieur, les curieux pouvant y pénétrer sans crainte d'être interpellés, sûrs de pouvoir le quitter librement mais aussi d'y rester pour profiter des nombreuses activités proposées. Espace semi-ouvert entièrement orienté dans une perspective conviviale, il fut tour à tour une scène de théâtre pour les associations mais aussi pour le public qui pouvait s'inviter aux débats proposés et contribuer à l'animation du lieu. Objet d'une véritable appropriation, la halle a montré la nécessité de ces espaces de rassemblement pourtant de plus en plus absents de nos villes ultramodernes. La dimension spatiale constitue, en effet, un support identitaire privilégié. L'espace public est le lieu où se forge l'identité collective même et surtout s'il est par ailleurs le lieu des tensions sociales. Jeanne Van Heeswijk insiste à ce propos sur le caractère nécessairement conflictuel de l'élaboration d'un projet artistique collaboratif : « *Il y a eu beaucoup de débat, de confrontation et de discussion. [...] Les gens se disputent tout le temps, c'est l'essence de la collaboration.* ». La confrontation semble donc inhérente au processus relationnel.

L'articulation de l'événementiel et du participatif à la halle des Doves semble avoir réussi à satisfaire les associations concernées comme les responsables politiques, pour qui l'expérience a permis d'attirer un public large au-delà des seuls participants au projet. Le Maire affirme avoir depuis « *pris conscience de ce que la culture est un*

élément fondamental dans les projets urbains » et compris la nécessité de prendre en compte le volet culturel des équipements publics ⁴⁰.

Si le « grand déballage » n'a pas requalifié un projet déjà en cours de formalisation, il aura toutefois permis d'expérimenter une organisation et une gestion possible de l'ancien marché. Le projet architectural initialement envisagé s'en trouve alors modifié pour incorporer les modifications engendrées par la concrétisation de pratiques innovantes que seule la démarche artistique participative pouvait révéler. En outre, l'événement aura permis d'instaurer un régime de visibilité stratégique pour le projet qui a bénéficié d'une promotion exceptionnelle. Pour les responsables de l'association de la halle des Doves, *Evento* leur aura permis de toucher l'ensemble des associations susceptibles d'être intéressées et mis en pratique avec elles une forme possible de gestion partagée de l'espace.

Selon l'artiste, la participation a été forte et réelle comme l'ont prouvée les échanges longs et parfois difficiles entre les partenaires. Bien qu'habituée des projets à long terme, Jeanne Van Heeswijk s'est efforcée de reproduire le *modus operandi* qui caractérise sa méthode, à savoir « *faire réfléchir les gens sur leur cadre de vie afin d'imaginer de nouvelles formes de cohabitation* ». Si elle reconnaît qu'un projet comme celui-ci se déroulant sur une temporalité aussi courte « *ne peut changer la trame sociale* », l'action lui semble cependant constituer « *le début de quelque chose qui peut durer* » à condition de « *continuer à mobiliser les énergies* » par une animation pérenne du lieu. Il appartient alors à la municipalité, aux côtés de l'association, de maintenir le lieu actif pour que l'événement ne soit pas qu'une mise en scène d'un moment festif éphémère, mais bien le déclencheur d'une forme participative pérenne dans un espace public réinventé.

II.6.3.2. « Théâtre évolutif » sur la place André Meunier

Le même type de défi se pose à la municipalité suite à l'événement artistique imaginé pour la place André Meunier.

Toutefois, la place André Meunier s'inscrit dans une problématique toute autre que celle de la halle des Doves. Loin d'un espace fermé convoité par un collectif d'associations, nous sommes là face à un espace public très chargé symboliquement et

⁴⁰ Interview d'Alain Juppé, magazine *Spirit*, n°77, décembre-janvier 2012 et journal *Sud-Ouest* « Bordeaux veut profiter de l'élan d'Evento », le 18 octobre 2011

émotionnellement, et objet, par ailleurs, d'une requalification urbaine déjà amorcée. Située dans le quartier de la gare, entourée d'identités urbaines fortes, telle la place de la Victoire, le quartier St-Michel et les quais, la place est devenue au fil du temps un espace déclassé, approprié par les populations marginalisées du quartier. Les sans domicile fixe y ont opéré une forme de privatisation de l'espace public qui a engendré des processus d'évitement de la part des autres catégories de population. Ils se retrouvent quotidiennement autour d'une construction provisoire, installée par l'association des Petits gratteurs, qui sert d'espace de rencontres et d'échanges ainsi que de lieu ressource. La « cabane à gratter » constitue la seule référence équipmentielle de la place abandonnée depuis les travaux de construction du parking souterrain. Mais la cabane est également un lieu de discord, non seulement entre occupants mais également entre élus qui s'opposent sur l'attitude à adopter quant à la gestion de cette tension sociale. Aussi, lorsqu'une association, l'Épicerie solidaire, manifeste l'intention de porter un projet de jardin plébiscité par les habitants du quartier, l'élue aux affaires sociales accueille positivement l'initiative et les oriente vers la place André Meunier. L'adjointe croit, à l'instar de la démarche qui a prévalu sur la place D'Youville⁴¹ de Québec, que seule « *une occupation pacifique avec événements culturels et festifs* » parviendra à gérer les conflits et permettra le retour à un usage partagé de la place. Parallèlement à l'initiative de l'Épicerie solidaire, s'est constitué un groupe de travail, soutenu par la municipalité, qui réunit des acteurs sociaux, culturels et éducatifs, et a pour objectif de réfléchir à un projet commun pour la place. Au sein du collectif, les compétences sont multiples et les finalités diverses, les participants engagent alors une réflexion qui passe d'abord par un partage du diagnostic et nécessite de trouver un langage commun, avant de pouvoir formuler des intentions collectives. À raison d'une réunion hebdomadaire, le collectif prend le temps nécessaire pour formaliser une charte dans laquelle il identifie les enjeux et les problématiques inhérents au lieu, stipule les objectifs du projet et précise la méthodologie envisagée pour la mise en œuvre de l'action. Les deux initiatives se rencontrent enfin lorsque l'association Friche & Cheap, spécialisée dans l'agriculture urbaine et membre du collectif de la place André Meunier, est sollicitée par le service social de la ville pour accompagner le projet de jardin de l'Épicerie solidaire. Même si pour sa responsable, « *les jardins ne résolvent jamais les projets sociaux de fond* », Friche & Cheap s'engage à concevoir l'aménagement et

⁴¹ La place d'Youville connaissait de sérieux problèmes de délinquance jusqu'à ce que l'équipe municipale du maire L'Allier imagine une stratégie originale d'animation et de réaménagement qui a permis de réintroduire des services commerciaux et culturels, ainsi que des usages collectifs, tout en prenant en compte les besoins des jeunes à l'origine des troubles.

l'animation du jardin, en concertation avec les acteurs concernés et les riverains de la place.

Des acteurs sont mobilisés, un projet de jardin engagé, des problématiques urbaines appréhendées, lorsque les organisateurs d'*Evento* manifestent leur intention de concevoir un événement artistique sur la place André Meunier. Le processus participatif que recherchent les commissaires de la manifestation est déjà en marche, il ne leur reste plus qu'à s'appuyer sur cette dynamique pour enclencher un projet partagé. Leur proposition est d'abord bien accueillie par les opérateurs de la place, dont l'association Friche & Cheap qui y voit une opportunité de donner une impulsion au projet de jardin : « *Parfois ces dynamiques associatives sont très lourdes et il faut un truc pour lancer l'opération* », explique sa responsable.

Mais l'articulation opportuniste entre une intention artistique et un projet social montre vite ses limites. En devenant maître d'œuvre, l'équipe artistique impose ses règles aux autres acteurs. Ainsi, toutes les associations sont tenues de participer bénévolement à l'événement, il n'est alors plus question de rétribuer des prestataires quand bien même leur expertise serait nécessaire pour la création du jardin ; le rapport entre les acteurs mais également la valorisation des compétences de certains opérateurs s'en trouvent alors réinterrogés. D'autre part, la temporalité événementielle inscrit l'action sur la place dans l'urgence et soumet les participants à l'exigence productive. L'Épicerie solidaire se demande alors si elle a intérêt à poursuivre ce projet qui n'a de sens que dans la mesure où les habitants sont activement associés à la démarche et contribuent, selon leur temporalité propre, à la construction du jardin, lui-même soumis aux lois de la nature. La finalité de l'événement se substitue alors aux enjeux sociaux à l'œuvre sur l'espace public. Certes, l'équipe artistique n'ignore pas ceux-ci mais la commande qui leur est faite exige un renversement des priorités. Le jardin et les structures qui l'accompagneront doivent être prêts pour l'inauguration de la manifestation.

Enfin, la norme participative s'en trouve également bouleversée. Les commissaires et les artistes ne peuvent faire l'impasse sur une démarche concertée, puisqu'elle est érigée comme principe d'action et finalité de la manifestation. Mais, faisant fi du processus lentement développé par le collectif, l'équipe artistique met en place une nouvelle concertation entre nouveaux et anciens intervenants, et élabore une nouvelle charte. La charte de collaboration qui émerge après deux réunions seulement, consiste en fait en une méthodologie adaptée au projet de *théâtre évolutif* voulu par les artistes. Celui-ci y est explicitement décrit comme un « aménagement temporaire de l'espace par la mise en œuvre d'actions artistiques, éducatives, conviviales ». Pour autant, la charte ne

déroge pas aux règles d'un tel document, puisque des valeurs communes y sont spécifiées, tels la liberté de création, le partage, la tolérance ou l'ouverture d'esprit. Les objectifs communs à l'ensemble des participants sont mentionnés, notamment la réflexion portant sur l'identité de la place dans le respect de sa singularité, mais ils se mêlent aux objectifs plus spécifiques du projet de *théâtre évolutif* comme par exemple celui de « vérifier la pertinence du système expérimental et son potentiel pour un nouveau modèle d'écologie urbaine ». Par ailleurs, le mode de coopération envisagé précise la nécessité d'assurer la participation de tous ainsi que la collaboration entre associations et artistes. Il apparaît donc au premier abord, que la forme participative est préservée et les principes d'une action partagée respectés, si ce n'est que le processus tellement précipité n'a pas permis une véritable inclusion et a dénaturé l'idée même de participation. En effet, faute de temps, les habitants n'ont pu être inclus dans le processus ; les artistes, originaires de différents pays européens, peu présents durant le chantier, ont conçu des installations qui, si elles correspondaient aux attentes du collectif, n'ont pas pour autant fait l'objet d'une élaboration commune. L'association Friche & Cheap s'étant engagée à accompagner le projet de « jardin distribué » a livré, avec l'aide des services techniques de la ville, un objet aussi abouti que possible compte tenu de l'échéance.

Pour autant, les acteurs ne se sentent pas nécessairement floués par l'irruption de l'action culturelle sur la place. L'urgence de l'événement a permis en contrepartie de donner un coup d'accélérateur au projet et offert à leur usage des structures creuses qui pour certaines correspondaient à des attentes et ont fait l'objet d'une relative appropriation de la part des usagers de la place et des associations. Un espace forum permet ainsi la tenue de grandes réunions ; le mobilier en bois constitue pour l'association ATD Quart-monde le moyen de tenir des ateliers artistiques pour les enfants ; une bibliothèque offre un coin de lecture aux promeneurs. L'aménagement de la place a effectivement participé à pacifier l'espace, les riverains sont revenus, rassurés par la fonctionnalité des structures et les activités socioculturelles qui s'y tiennent. La promotion médiatique autour de l'événement a également permis d'attirer de nouveaux jardiniers qui ne faisaient pas partie des réseaux associatifs.

Figure 5 « Théâtre évolutif », Place André Meunier, Bordeaux



Source : Friche & Cheap

Malgré cela, l'art peut-il jouer un rôle dans la transformation sociale responsable, comme l'envisagent les commissaires d'*Evento* ?

Au moment du bilan public, présidé par Alain Juppé, le projet de théâtre évolutif semble paré de toutes les vertus. L'adjointe à la solidarité assure que l'action artistique a résolu les tensions qui prévalaient entre les acteurs. *Evento* a, selon elle, fait de la place « *un lieu de paix et de rassemblement* » ; la charge symbolique insufflée par les artistes aurait ainsi permis le décalage nécessaire pour « *œuvrer ensemble* ». L'élue à la culture, affirme dans un même élan que la place André Meunier a été « *un lieu de vie extraordinaire qui montrait qu'aujourd'hui la culture devenait une pratique sociale qui élargissait le champ des possibilités* ». Le maire lui-même s'est déclaré favorable à ce que les structures perdurent sur la place, au moins jusqu'à la fin du chantier prévu en novembre 2012 et envisage de créer « *une ceinture de jardin partagés autour de la place* »⁴².

Il faut cependant convenir que l'intervention artistique n'a pu constituer le seul catalyseur d'une gestion réussie des conflits sociaux ; d'autres logiques étaient à l'œuvre qui ont contribué au résultat. L'action collective des acteurs, préalablement à *Evento*, annonçait une volonté commune de résolution des problématiques que l'intervention artistique a partiellement aidé à concrétiser. Par ailleurs, il apparaît bien prématuré de juger d'une transformation sociale sur une temporalité aussi courte. En

⁴² Réunion bilan d'*Evento*, place André Meunier, le 15 octobre 2011

outre, les acteurs ont tout intérêt à ne pas attendre les preuves hypothétiques du changement mais à capitaliser l'attention politique tant qu'elle dure pour conforter leur stratégie. Sinon, la « *dépression post-partum* » ne manquera pas d'obérer de l'évolution positive du projet comme le craint l'adjointe à la solidarité. La volonté politique apparaît, en effet, comme l'élément indispensable à la pérennisation du projet.

Or, si le social a vocation à construire des dispositifs durables, l'art privilégie bien souvent l'acte et l'irruption au dépend de la durée. Et l'on observe alors toute la confusion et la déception qu'un tel projet peut engendrer. Les structures imaginées par les artistes n'ont pas été conçues selon les normes de durabilité caractéristiques des équipements publics. Elles sont avant tout des œuvres, des interrogations poétiques de l'espace public et de ses usages. Alors que les acteurs sociaux attendaient de ces structures qu'elles remplissent des fonctions sociales à visée utilitaire, il leur est âprement rappelé leur caractère éphémère. La ville, à la suite du rapport établi par la commission de sécurité, vient ainsi d'annoncer la démolition prochaine des structures, à l'exception du jardin. Si le projet de *théâtre évolutif* avait pu, de façon décalée, contribuer à enrichir la réflexion sur les pratiques sociales et culturelles dans l'espace public, il aura dans le même temps, ajouté à la confusion entre finalités opposées et suscité une attente impossible à satisfaire. L'art encensé et convoqué comme liant indispensable au vivre-ensemble, n'aurait-il pas mieux fait de jouer son rôle contestataire afin d'interroger la place André Meunier en tant qu'espace public résolument fondé sur la confrontation et le débat (Chaudoir, 2000 : 242) ? L'art, en effet, ne peut résoudre les problèmes sociaux s'il n'y a pas d'espaces politiques pour les mettre en débat (Bazin, 2006 : 80). Si l'artiste de la halle des Douves a privilégié, sans pour autant la négliger, le processus participatif à la forme artistique, se confrontant alors à la contestation des acteurs et à la gestion des attentes contradictoires, le *théâtre évolutif*, quand à lui, semble avoir opté pour l'œuvre au détriment du processus. Or, comme le précise Philippe Henry (2002), les critères permettant de juger de la qualité d'une pratique artistique relèvent de la dynamique relationnelle interne du processus intégratif. On ne peut reprocher à l'œuvre d'art de n'avoir pour finalité que d'exister par elle-même, mais on peut à l'inverse regretter qu'un processus artistique participatif en soit resté à un simulacre de participation. Il faut sans doute reconnaître à l'art la qualité d'avoir interrogé des usages possibles ; en requalifiant de façon temporaire la place André Meunier, les artistes auront peut-être contribué à « donner une mémoire aux lieux » et ainsi laissé une trace dans l'imaginaire collectif. Les effets produits par l'action artistique échapperaient alors aux contingences matérielles pour participer de la permanence et de l'identité du territoire. La confrontation du social et de l'artistique ne

se résume pas, il est vrai, à des édifications éphémères dans l'espace public mais renvoie, avant tout, à des transformations à la fois plus symboliques et plus durables.

D'un autre côté, le projet artistique sert de révélateur de l'impuissance des politiques publiques sectorielles à opérer la vision transversale nécessaire à la gestion de cet espace public. La place André Meunier est ainsi devenue le centre d'enjeux multiples.

Enjeux urbains, tout d'abord, avec son réaménagement prochain selon une trame urbaine qui engloberait plusieurs espaces publics situés à proximité. Dans cette perspective, il s'agit alors de stimuler par des formes expressives et des contenus symboliques des sociabilités publiques afin de légitimer l'espace comme lieu public (Chaudoir, 2000 : 83). La place André Meunier soulève également des enjeux sociaux et culturels qui font par ailleurs l'objet d'une concurrence d'image entre élus. Pour l'adjointe à la solidarité, il s'agit de montrer que sa méthode de pacification a bien fonctionné et que son service est en capacité de mobiliser les acteurs associatifs, autour de projets collaboratifs innovants et porteurs de cohésion sociale. Ceci est d'autant plus nécessaire que l'action sociale de la ville est complexe et difficile à promouvoir. Les médias peinent ainsi à « *résumer en quelques mots cette politique qui compile une centaine de mesures aussi diverses que le « car-à-pattes » (système d'accompagnement des enfants à l'école et à pied), les jardins partagés, la médiation citoyenne, les services d'écrivains publics, l'accompagnement des victimes de discriminations ou encore la lutte contre l'alcoolisation excessive des jeunes en milieu festif* »⁴³.

Certes, le projet social constitue l'un des trois projets phares de la mandature d'Alain Juppé, comme le rappelle l'adjointe, mais il peine à s'imposer au même titre que le projet urbain aussi visible que médiatique, devenu le symbole d'une ville dynamique et ambitieuse.

De son côté, l'élu à la culture doit prouver la capacité de son service à animer et à promouvoir le développement à la fois endogène et exogène de la ville. La culture, en effet, n'en a jamais terminé d'apporter la preuve de son utilité face aux autres politiques publiques. *Evento*, dans son ambition tout à la fois urbaine, culturelle et sociale, constitue ainsi un pari osé dont l'échec compromettrait son renouvellement et discréditerait d'autant ses promoteurs. Critiqué par les acteurs culturels bordelais qui en dénoncent le coût et le caractère publicitaire, la manifestation doit faire la preuve de sa plus-value pour la ville et ses habitants. En 2011, l'injonction participative a complexifié l'opération qui s'est trouvée contrainte à mettre en œuvre, dans une

⁴³ Denis Lherm « Le projet social à l'heure du bilan », journal *Sud-Ouest*, 5 mars 2012

temporalité événementielle, la contribution effective des habitants et du milieu associatif. Le projet de *théâtre évolutif* sur la place André Meunier doit ainsi apporter la preuve que la fonction artistique peut être l'élément catalyseur dans la gestion de problématiques urbaines et sociales, et par là, justifier de l'investissement qu'il nécessite.

L'élaboration de formes artistiques partagées entre artistes et citoyens exige une confrontation créative des subjectivités et s'installe dans le temps long de la reconnaissance interpersonnelle. L'événement festif peut difficilement créer un projet participatif s'il ne s'appuie pas sur les dynamiques sociales et culturelles existantes ; il ne peut toutefois augurer de l'aléatoire de la rencontre ni de l'intelligence humaine qui en résulte ou pas. La ville est en mesure de créer les espaces de l'interaction, elle a également le devoir de les qualifier en valorisant les pratiques s'y rattachant ; le volontarisme public ne peut toutefois instituer artificiellement la participation sans compromettre la pertinence de ces formes originales de création collective.

Conclusion

Les discours et les actions des responsables politiques et institutionnels continuent de véhiculer une vision réductrice de la participation des publics. Les individus sont encore trop souvent appréhendés sous l'angle de la réception passive de produits élaborés par d'autres (Augustin et Lefebvre, 2004), plus rarement sous celui de leur contribution à la vie culturelle. Néanmoins, les villes se préoccupent des phénomènes d'exclusion et de désaffiliation sociales, aussi l'objectif d'accessibilité vise-t-il en particulier l'intégration des populations les plus défavorisées, à la vie culturelle de la cité. Moteurs de l'action culturelle municipale, les institutions culturelles sont alors vivement encouragées par les tutelles publiques à dépasser leur fonction symbolique (Callède, 2002) et à développer des projets de médiation en partenariat avec les acteurs sociaux du territoire, afin de recréer du lien social autour des objets artistiques.

Malgré la plasticité du terme, la médiation est une notion heuristique en cela qu'elle interroge, de façon permanente, à la fois notre rapport à l'art et à la culture et l'institution dans son rôle de prescription des pratiques culturelles et de légitimation des objets artistiques.

Toutefois, la médiation artistique « *place la démocratie culturelle sous tutelle* », pour reprendre une expression de Loïc Lafargue de Grangeneuve (2003), lorsqu'elle se réduit à susciter l'implication des publics en vue de leur faire partager des codes esthétiques légitimés par l'institution. Il ne s'agit pas seulement d'élargir les publics de l'art, mais de soutenir les personnes dans la construction d'une démarche culturelle singulière, sur la base d'un rapport d'interconnaissance et d'équivalence entre les partenaires. Comme l'affirme Jean Caune, la culture est devenue une « *pratique active* » qui consiste « *moins à porter les œuvres au public qu'à porter les œuvres du public* » (1996). Le médiateur doit alors définir sa posture idéologique vis-à-vis des publics qu'il entend accompagner. Jean-Marie Lafortune (2008), l'invite à faire le choix de ce qu'il nomme la « *médiaction* », à savoir une méthode d'intervention qui s'appuie sur une conception pluraliste de la notion de culture et vise à soutenir l'émergence d'expressions culturelles ; par opposition à la médiation culturelle qui privilégierait, selon l'auteur, une conception légitimiste centrée sur les œuvres d'art.

Ainsi, la « médiation discutée » ouvre un espace d'expression citoyenne. L'art renoue avec sa fonction de support à l'activité délibérative et critique d'individus engagés dans

l'espace public (Habermas, 1993) ; il contribue alors au développement des sensibilités et des subjectivités et favorise la mise en forme d'une citoyenneté en acte.

D'autre part, la prise en compte de la citoyenneté culturelle selon une approche globale et transversale requiert de la médiation culturelle qu'elle articule, dans une configuration dialogique, ses propres enjeux à ceux des autres sphères de pratiques. La « médiation élargie » convoque alors la participation des différents acteurs sociaux, culturels et politiques à la définition d'un référentiel commun fondé sur les aspirations et les valeurs portées par les personnes et ancré dans une dynamique spatiale.

Au cœur des territoires, l'action culturelle de proximité transcende les frontières des pratiques et assure, par le biais de projets culturels innovants et partagés, la pertinence identitaire et symbolique des quartiers. Facilitateurs de l'expression artistique et culturelle des habitants, les médiateurs territoriaux et associatifs constituent les relais d'une action culturelle plurielle et inclusive.

Enfin, nous avons vu que la mise en œuvre de la participation active et réelle des citoyens s'accommodait mal de la temporalité et des logiques utilitaires propres à l'événement festif, quand bien même celui-ci serait participatif. De même, l'art convoqué pour faciliter le vivre-ensemble ne peut faire abstraction des tensions et des enjeux qui traversent l'espace public sans risquer d'être instrumentalisé à son tour. L'implication des citoyens appelle, à l'inverse, la mise en place d'une coopération culturelle de territoire qu'il faudra nécessairement penser en termes de nouvelle gouvernance. Celle-ci suppose, comme le précise Patrick Le Galès (1995), plus de flexibilité, de partenariat, et le concours d'une pluralité d'acteurs, mais également l'invention de nouvelles formes d'organisation des services administratifs ainsi qu'un renouvellement de l'expérience démocratique au niveau local. Dans cette perspective, l'action de la bibliothèque et de l'arrondissement québécois, atteste de la capacité des institutions à opérer dans le nouveau jeu coopératif et à mettre en œuvre un rapport de proximité avec les citoyens.

La question de la gouvernance n'est pas entièrement nouvelle et fait déjà l'objet de la part des villes étudiées d'une réflexion et de formes diverses d'expérimentation que nous proposons d'analyser dans la seconde partie de cette étude. L'intégration de l'ensemble des acteurs dans le référentiel d'action invite également à identifier les principes et valeurs qui sous-tendent ces dispositifs et à qualifier le jeu relationnel prévalant entre les différents acteurs du développement culturel.

PARTIE 2

La ville inclusive : la place et le rôle des acteurs dans le référentiel d'action

Chapitre 3 – Fondements de l’impératif participatif des villes

Nous avons identifié, dans les chapitres précédents, les fondements de l’intervention culturelle de Bordeaux et de Québec, et déterminé, par le biais de l’analyse des représentations normatives véhiculées par les discours des acteurs, la place et le rôle des publics dans les politiques culturelles de ces deux villes. Ces observations nous ont permis d’apprécier la complexité des enjeux culturels auxquels sont confrontées les villes, et le défi pour ces dernières de devoir concilier des finalités hétérogènes visant autant le développement économique du territoire que sa cohésion sociale. Nous avons par ailleurs observé, qu’en dépit d’un objectif d’accessibilité encore très prégnant, de nouvelles modalités d’action émergeaient, portées par des médiateurs culturels et territoriaux, qui pourraient annoncer une transition paradigmatique vers un nouveau référentiel d’action. Cette évolution qui marquerait le passage de la figure passive du spectateur à celle de sujet démocratique, renvoie sur le plan sociétal à une redéfinition des rapports entre le politique et les citoyens.

La rhétorique participative, en réponse à la demande croissante des citoyens à être mieux associés aux décisions qui les concernent, s’est largement diffusée dans la sphère politique (Bacqué, Sintomer, 2011). Bordeaux et Québec ont ainsi développé des ressorts participatifs variés afin d’améliorer la décision publique. Il s’agira dans le présent chapitre d’apprécier et de qualifier la norme participative des villes afin d’examiner leur capacité à développer de nouvelles impulsions démocratiques.

Dans un premier temps, nous recontextualiserons l’émergence de la norme participative à Bordeaux et à Québec, par une approche diachronique des deux modèles, puis nous analyserons le sens, les valeurs ainsi que les finalités qui sous-tendent « l’impératif participatif » des villes, au travers des instances les plus emblématiques, nous efforçant, dans une perspective comparative, de montrer les spécificités de chaque système. Enfin, nous évaluerons la place et le rôle des citoyens dans le débat public par l’analyse d’une procédure consultative, dans le cas québécois, et la mise en récit d’une journée de concertation à Bordeaux.

III.1. Brève histoire de la participation à Bordeaux et à Québec

Face à ce qu'il est convenu d'appeler « la crise de la légitimité représentative », le concept de démocratie participative connaît un engouement certain car il semble porter la promesse d'une réconciliation entre les élus et les administrés. Certes, son acception contemporaine se démarque des principes qui l'ont fondé à l'origine, lorsque Carole Pateman et d'autres chercheurs invoquaient en son nom l'émancipation et *l'empowerment* des exclus du système. Cette définition n'a pas cependant disparu et semble être prise en charge par les collectifs d'acteurs sociaux dont nous traiterons dans la troisième partie de cette étude. Ce qui nous intéresse d'observer pour l'heure, c'est en quoi son usage témoigne, dans le contexte de nos villes d'étude, d'une expérience historique différenciée. Car si la démocratie participative traverse en permanence les discours des responsables de part et d'autre de l'Atlantique, elle s'est développée dans un contexte politique spécifique et, en cela, raisonne en des termes sensiblement différents à Bordeaux et à Québec. Une mise en perspective par un procédé historiciste, même limité, nous permettra de mieux appréhender les fondements de l'idéologie participative armant chacun des modèles.

III.1.1. Rupture politique et processus législatif à Bordeaux

Bien qu'adoubé par le « Duc d'Aquitaine » qui voit en lui, au-delà d'une continuité politique, la personnalité d'envergure nationale qu'une ville à la stature de Bordeaux requiert (Bherer, 2003), Alain Juppé prend rapidement ses distances avec le style de son prédécesseur et sonne le glas d'une ère politique caractérisée par la « *gestion du consensus et du compromis* » (Taliano-des Garets, 1999). Le « chabanisme » s'était, en effet, forgé sur l'idée de rassembler, autour de la personnalité du maire, un conseil municipal qui, faisant fi des divergences politiques, se dévouait à la gestion des affaires publiques dans un esprit de concorde. Alain Juppé choisit donc de rompre avec la personnalisation du pouvoir sur laquelle s'appuie cette pratique du rassemblement et du compromis politique. Il affirme parallèlement une volonté de se rapprocher des bordelais par la mise en place de nouvelles modalités de dialogue qui ont pour nom « concertation » et « négociation », le projet de « Nouvelle société » porté par le premier ministre Chaban-Delmas ne s'étant guère concrétisé par des expérimentations en terme de démocratie locale. Il est vrai aussi que la prise de distance avec l'époque

précédente est nécessaire, en raison d'une gestion municipale controversée et critiquée (Bherer, 2003) qui laisse derrière elle des déficits importants, notamment accentués par de lourds investissements culturels, sans pour autant avoir donné à Bordeaux les projets structurants dont la ville a besoin pour rompre avec l'image d'une ville provinciale assoupie.

C'est donc par le passage d'une gestion publique basée sur le modèle du gouvernement à celui de gouvernance que le nouveau maire donne le ton du changement. Il met en place, à cet effet, des conseils dans les quartiers issus de la nouvelle configuration territoriale, crée des commissions extra-municipales, jeunesse, diversité, vie associative, et systématise les réunions de concertation sur les grands chantiers urbains, dans le cadre du grand projet qu'il vient de lancer. Sur ce dernier point, Laurence Bherer (2003) fait observer la nécessité qui s'impose à la municipalité de consulter les habitants sur les transformations qui vont affecter leur quotidien durant plusieurs années. Certes, cette opération de communication politique est sans doute indispensable pour « *apaiser les inquiétudes* » (*ibid* : 344) et légitimer le projet urbain, néanmoins, elle ne constitue pas le seul fondement de cette politique de proximité.

Pour de nombreux chercheurs, le « tournant participatif de la gouvernance territoriale » s'observe par l'institutionnalisation croissante du débat public (Rui, 2004). Dans un contexte de remise en cause du modèle d'élaboration de la décision publique fondée sur la démocratie représentative, les responsables politiques sont incités à « *fonder le lien représentatif sur de nouvelles bases* » (Lefebvre R., 2005). De même, les scandales sanitaires, crise de la vache folle, affaire du sang contaminé, etc., ont ébranlé la confiance des citoyens en la rationalité des experts alors que dans un même temps, la complexité des enjeux sociaux, économiques et politiques remettent en cause la validité des décisions prises sans concertation avec les principaux intéressés. Aussi, les citoyens sont de plus en plus sollicités dans l'élaboration de la décision publique par l'autorité politique qui voit dans le débat public, le lieu de production de l'intérêt général (Rui, 2004 : 97) et de formation d'une opinion publique large et consensuelle, à même de légitimer l'action politique.

Aussi, voit-on, depuis les années 1990, se multiplier et se diversifier les formes de ce débat public, au travers de comités et conseils de quartier, conférences de consensus, jurys citoyens, assemblées délibératives, budgets participatifs, etc. ; cet élan participatif est par ailleurs facilité et encadré par un mouvement législatif national et européen.

L'institutionnalisation de la norme participative en France est, en effet, indissociable du contexte juridique dans lequel elle s'est mise en place et dont on peut établir les principaux jalons à compter de la promulgation, le 12 juillet 1983, de la loi Bouchardeau, relative à la démocratisation des enquêtes publiques et à la protection de l'environnement. Cette loi qui semble constituer un tournant (Monnoyer-Smith, 2007) en matière de prise en compte de l'opinion publique dans l'élaboration de la décision, généralise le principe de l'enquête publique dans les cas d'aménagement pouvant affecter l'environnement. L'enquête conduite par un commissaire enquêteur « a pour objet d'informer le public et de recueillir ses appréciations, suggestions et contre-propositions, postérieurement à l'étude d'impact lorsque celle-ci est requise, afin de permettre à l'autorité compétente de disposer de tous les éléments nécessaires à son information » (art.2). De même, le code de l'urbanisme oblige, depuis 1985, les collectivités locales à organiser la concertation avec les habitants et les associations pour tout projet d'aménagement affectant leur territoire. Mais c'est avec la loi du 6 février 1992 pour l'administration territoriale de la République, que le terme « démocratie locale » apparaît pour la première fois. Dans son article L. 2141-1, la loi stipule « le droit des habitants de la commune à être informés des affaires de celle-ci et à être consultés sur les décisions qui les concernent » ; la loi donne également la possibilité au conseil municipal de « créer des comités consultatifs sur tout problème d'intérêt communal concernant tout ou partie du territoire de la commune » (art. L. 2143-2). En 1995, la loi Barnier instaure la Commission nationale du débat public (CNDP). Inspirée du Bureau d'audiences publiques sur l'environnement (BAPE) canadien, l'instance indépendante est chargée, pour les grandes opérations publiques d'aménagement, d'organiser le débat public portant sur les objectifs et les caractéristiques principales des projets pendant la phase de leur élaboration.

Plus récemment, la loi relative à la démocratie de proximité (2002), dite loi Vaillant, rend obligatoire le recours aux conseils de quartier dans les villes de plus de 80 000 habitants. Dans ce cas précis, la loi prend surtout acte « *d'une pratique déjà relativement généralisée, dans les grandes villes* » (Rui, 2004 : 27). Les conseils de quartier dont la composition est décidée par le conseil municipal n'ont pas pouvoir de décision mais ils « peuvent être consultés par le maire et peuvent lui faire des propositions sur toute question concernant le quartier ou la ville. Le maire peut les associer à l'élaboration, à la mise en œuvre et à l'évaluation des actions intéressant le quartier » (art. 2). La loi prévoit également la possibilité d'instituer des adjoints au maire dans chaque quartier. Ces dispositions relatives à la démocratie locale sont

renforcées par la loi organique du 1^{er} août 2003 qui ouvre aux collectivités locales le droit d'organiser des référendums locaux.

Il faut encore préciser que la prise en compte croissante de la démocratie locale par les lois françaises subit l'influence de l'Europe qui assure, en la matière, « *la diffusion de cette exigence d'un mieux démocratique* » (Rui, 2004 : 28). Ainsi, la ratification par la France en 2002 de la convention Aarhus, qui porte sur l'accès à l'information, la participation du public au processus décisionnel et l'accès à la justice en matière d'environnement, a conduit le gouvernement à une réforme importante de la CNDP (Monnoyer-Smith, 2007). Celle-ci se voit confier le rôle d'élaborer une méthodologie en matière de participation du public aux processus décisionnels, et est ainsi « *investie de la mission de participer à la création d'une forme française de débat public* » (*ibid*). Toutefois, la CNDP comme le remarque Laurence Monnoyer-Smith (2007) reste marquée par la logique de concertation propre à l'enquête publique et ne prévoit pas d'associer de façon réelle les citoyens à la décision. De même, le programme européen de renouvellement urbain URBAN II dont Bordeaux, Cenon et Floirac bénéficient entre 2001 et 2008, comporte un objectif de participation des acteurs locaux et sert ainsi à financer des projets associant les habitants dans le cadre de la politique de la ville (Bherer, 2003).

Au travers de ce rapide panorama législatif, l'on constate que la volonté du maire de Bordeaux de créer conseils de quartiers et commissions consultatives s'inscrit dans une procédure juridique nationale et européenne qui, sans pour autant le contraindre à agir, – le maire rappelle à cet égard que la création des conseils de quartier bordelais a précédé la loi de 2002 –, conditionne dans une large mesure les initiatives locales en matière de démocratie de proximité. La norme juridique participe donc de la médiatisation de l'injonction de participation même si, dans le même temps, le législateur reste muet quant aux conditions précises de la mise en œuvre de la concertation (Blondiaux, 2008 : 17). Aussi, pour Laurence Bherer (2003), l'intégration de la norme participative à Bordeaux se caractérise moins par une « *rupture épistémologique* » (*ibid* : 345) avec un projet politique, comme ce fut le cas à Québec, que par des « *contingences individuelles* » (*ibid* : 345), fortement motivées par un contexte législatif incitateur.

III.1.2. Une histoire sociale et populaire québécoise

L'histoire de la participation à Québec se démarque largement de l'exemple bordelais puisqu'elle est à l'inverse étroitement liée à l'évolution du système politique local et à

la période de contestation populaire qui a précédé et porté au pouvoir le parti du Rassemblement populaire de Québec (RPQ)⁴⁴.

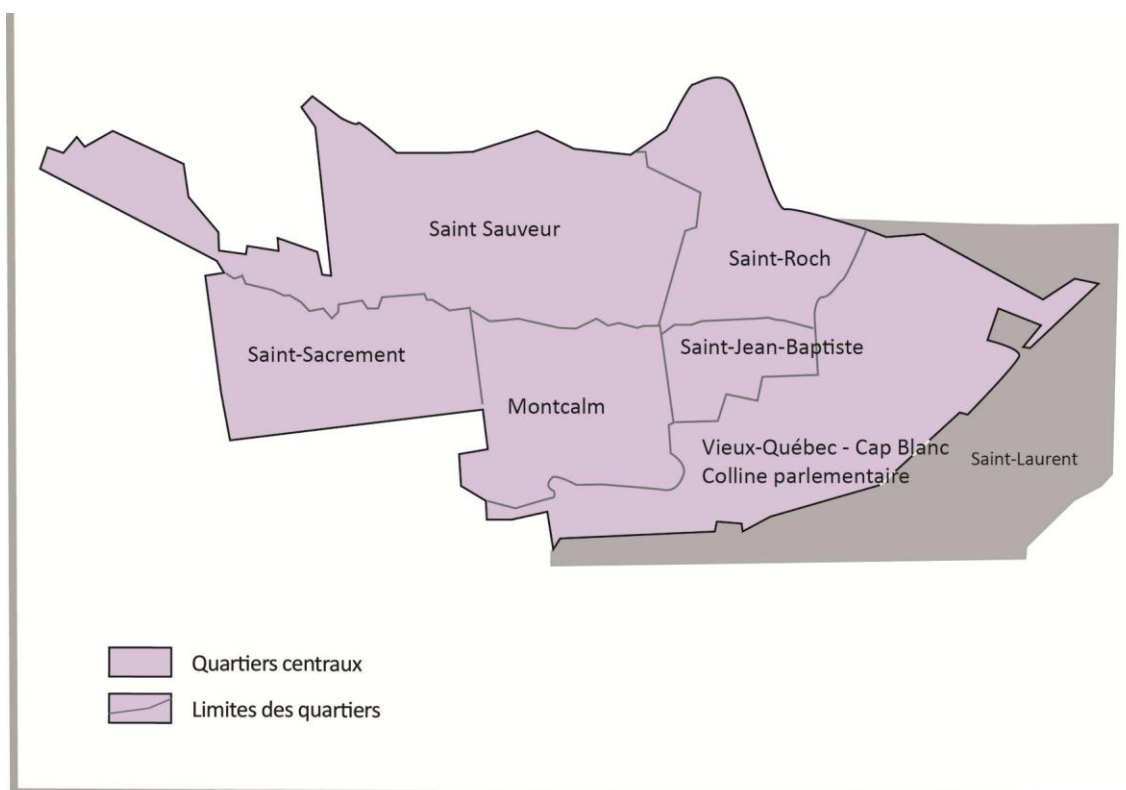
À l'origine de ce « changement paradigmatique », un mouvement populaire agonistique et revendicatif va dénoncer les pratiques antisociales du pouvoir municipal en place.

La municipalité de Québec s'engage dans les années 1970 dans un vaste chantier de modernisation de la ville afin de pallier au déclin économique qui la frappe de plein fouet. La ville est, en effet, confrontée au phénomène de l'exode urbain, son centre-ville se vide concomitamment de ses populations et de ses activités économiques, au profit de la banlieue. La délocalisation des parcs industriels et des centres commerciaux entrave alors la capacité de la ville à maintenir un bassin d'emploi compétitif et la prive de revenus fonciers indispensables à son développement économique.

La transformation urbaine qu'entreprend alors la municipalité vise principalement à attirer les investisseurs dans le centre-ville, sans guère se soucier des populations qui sont désormais reléguées à la périphérie, dans une logique de spécialisation spatiale : fonction résidentielle en périphérie, fonction économique en centre-ville. Il s'agit, en premier lieu, de moderniser les infrastructures routières, pour faciliter l'accès aux quartiers centraux. Autoroutes, voies de transit et stationnements préparent le retour de la voiture en ville ; l'idéologie mobilitaire conditionnant l'ambition de développement économique. Dans le même temps, l'absence de politique résidentielle légitime la transformation structurelle de quartiers dégradés tel Saint-Roch, au-dessus duquel l'autoroute Dufferin-Montmorency doit désormais passer. De nombreuses tours sont également érigées qui participent de cet élan moderniste radical, dont la colline parlementaire et ses bâtiments de prestige constituent le symbole. Les habitants des quartiers populaires pâtissent très vite de la vision pragmatique municipale. Leur cadre de vie est dramatiquement modifié, les espaces verts disparaissent au profit du tout automobile, en même temps que les bureaux commerciaux remplacent les services et commerces de proximité. Plus grave, l'absence de projets résidentiels se double du manque total d'égard envers les populations évictées par les travaux, qui ne bénéficient d'aucune mesure de relogement.

⁴⁴ Ce chapitre s'appuie dans une large mesure sur la thèse de Laurence Bherer, *Une lecture institutionnaliste du phénomène participatif. La politique consultative de la Ville de Québec*, et plus précisément sur les sections I et II du chapitre 2.

Figure 6 Le centre-ville de Québec



Source : Ville de Québec

Réalisation : Sarah Montero

Face aux arguments gestionnaires de pouvoir municipal, les habitants s'organisent. Les comités de citoyens, dont le premier est créé en 1966 dans le quartier Saint-Roch, tentent dans un premier temps de négocier avec la municipalité et obtiennent l'annulation de certains travaux d'aménagement routier (Bherer, 2003). Mais c'est à la faveur d'un rapport⁴⁵ resté célèbre dans l'histoire sociale de Québec, que le mouvement de contestation populaire opère un tournant significatif. La lutte des citoyens pour la sauvegarde de leur cadre de vie trouve un écho auprès d'un groupe d'universitaires, auteurs d'une étude engagée sur les causes de la pauvreté urbaine à Québec. L'argument scientifique vient ainsi étayer le discours des militants et renforcer la mobilisation. Le rapport explique ainsi le lien entre réaménagements urbains destructurants et apparition de la précarité. Dans une perspective marxiste assumée, les chercheurs dénoncent la collusion entre les élus et le monde des affaires et l'aliénation des classes populaires qui en découle ; ils justifient alors la politisation des comités de citoyens face à la logique gestionnaire de l'équipe municipale, subordonnée aux intérêts économiques du grand capital. Les comités de citoyens sont ainsi dépeints comme « *porteurs de valeurs de collaboration, de participation et d'autogestion* » (Bherer, 2003 : 160). Le parti-pris des

⁴⁵ Rapport EZOP-Québec. 1972. *Une ville à vendre*.

scientifiques en sa faveur, sur la base d'une connaissance approfondie du terrain à la fois politique et social de Québec, fournit au mouvement les moyens de sa structuration et propulse l'action citoyenne sur le devant de la scène politique. Aux côtés des militants, certains chercheurs, pris au jeu de leur dénonciation, concourent à la création d'un nouveau parti, celui du Rassemblement populaire de Québec (RPQ). À cet égard, Laurence Bherer considère le rapport EZOP « *comme un écrit précurseur du discours du RPQ* » (2003 : 163).

Déstructuration du cadre de vie et mépris envers les populations défavorisées ont nourri la critique populaire. Appuyée par le discours des experts, l'opposition politique qui émerge alors, entend remédier aux agissements d'un pouvoir soumis au diktat des promoteurs immobiliers, par « *une démocratisation radicale de l'Hôtel de ville* » (*ibid* : 145). Mais avant de pouvoir prétendre à l'exercice du pouvoir, le nouveau parti doit assurer sa consolidation en s'appuyant non pas sur des figures tutélaires mais sur une mobilisation large des citoyens par eux-mêmes, qui doivent au préalable faire « *l'apprentissage du politique et du système municipal* » (*ibid* : 165). Dans le droit fil de la démocratie participative, la participation est appréhendée comme un outil d'éducation civique et politique, l'*empowerment* des citoyens passe par la connaissance des rouages du système ainsi qu'un processus de conscientisation qui doit permettre le développement de leur pouvoir d'agir. Les membres du RPQ tiennent ainsi des « *assemblées de cuisine* » dans les quartiers de la ville pour élargir le débat public, et diffusent des documents expliquant les enjeux urbains ainsi que la stratégie de l'équipe municipale en place. L'action politique constitue un instrument d'émancipation des citoyens et vise avant tout un objectif de transformation sociale. Pour Laurence Bherer, le projet du RPQ traduit « *une préoccupation pour un nouveau modèle de gouverne et du vivre-ensemble. C'est en fait un projet radical et porteur de changement social qui vise la démocratisation de la scène municipale au profit de la majorité.* » (*ibid* : 170).

Pour construire ce vivre-ensemble, le parti en formation promeut la prise en charge politique des enjeux urbains dans l'intérêt de la population et envisage de créer un ensemble de mesures et de dispositifs, afin d'instaurer un mode de gestion participatif des affaires municipales. Le RPQ entend rompre définitivement avec la pratique du pouvoir municipal, caractérisée par des rapports distanciés entre la société civile et les décideurs qui considèrent qu'« *une trop grande proximité entre les élus et les citoyens comporterait des risques de manipulation* » (*ibid*: 160).

Au terme d' « *un long et patient travail d'implantation* » (*ibid* : 168) dans les quartiers de la haute et basse ville, le RPQ remporte les élections de 1989. La convergence entre mouvement social et dispositif politique s'est ainsi avérée productive (Neveu, 2011b). Durant les premières années d'exercice du pouvoir, les responsables vont chercher à instaurer ce qui constituera « l'instrument phare » de la nouvelle municipalité en matière de démocratie participative, le Conseil de quartier. Celui-ci est conçu comme un moyen de protéger l'intérêt général, il constitue une instance par laquelle la population peut exercer son pouvoir de décision et contrôler les risques induits par la planification urbaine.

Peu à peu, la norme participative se diffuse sur la scène politique, locale mais aussi nationale, puis s'impose dans les discours et les agendas.

Dans les années 1990, l'instauration de cette norme se concrétise à Québec au travers de multiples instances : comités consultatifs, audiences publiques, consultations ad-hoc, « soirée-échanges ». La cohérence du système est renforcée par la systématisation de règles et de procédures (Bherer, 2003) qui encadrent le processus de consultation. La création d'un Bureau des consultations publiques (BCP) et de postes d'agents de consultation en renforcent l'autonomie, alors que la pérennité de la participation institutionnelle est assurée par la modification de la charte de la ville, rendant obligatoire l'adoption d'une politique de consultation et la mise en place de conseils de quartier (*ibid*).

Le projet participatif de la ville de Québec constitue donc une « *traduction directe* » d'un mouvement social dans un projet politique (Neveu, 2011b) ; comme ce fut le cas à Montréal, dans les années 1960, à la suite de l'action de comités de citoyens contre les projets de rénovation urbaine de l'administration municipale (Hamel, 2008). Les années 1970 marquent l'apogée de l'action collective citoyenne qui, avec l'aval des agents institutionnels, a expérimenté de nombreuses innovations sociales en matière de gestion et d'administration des services publics, et ainsi contribué à la construction de l'État providence tel qu'il a pris forme au Québec (*ibid*). L'État québécois s'est, de fait, inspiré de l'action sociale dans les quartiers urbains pour définir ses politiques et a ainsi institutionnalisé un certain nombre de pratiques citoyennes. Créé en 1978, Le Bureau d'audiences publiques sur l'environnement (BAPE) qui instaure le droit à la participation des citoyens dans l'étude d'impact sur l'environnement des grands projets d'équipements, illustre ce mouvement ascendant et « *incarne l'idéal participatif au Québec* » (Gauthier et Simard, 2011), de même que l'instance contribue à développer une culture de l'enquête et de la consultation publique (*ibid*).

III.2. Rhétorique de proximité et idéalisation du « local »

En France, les chercheurs sont nombreux à noter l'usage inflationniste du terme de « proximité » et sa prégnance dans la rhétorique politique. La loi éponyme de 2002 a définitivement institutionnalisé le terme (Le Bart et Lefebvre, 2005, introduction). Sa plasticité et son usage différencié selon les catégories d'acteurs et les contextes, n'en épuisent pas pour autant l'engouement qu'il suscite, et sa diffusion auprès des acteurs sociaux comme des décideurs politiques, est large et consensuelle. La proximité, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, est également revendiquée par les responsables de la politique culturelle qui y voient un moyen de concilier des enjeux de rayonnement et d'accessibilité.

Pourtant, jusqu'à récemment, expliquent Le Bart et Lefebvre (2005, introduction), le terme de proximité était associé en politique à celui de localisme et de particularisme. Un trop grand rapprochement entre élus et citoyens induisait le risque de clientélisme et semblait incompatible avec l'idéal de l'intérêt général. Ainsi, « *la grandeur politique [...] était d'abord affaire de distance* » (*ibid*). Or, il semblerait qu'aujourd'hui la décision politique ne puisse s'émanciper du local et y puise même sa légitimité. Le territoire de proximité est devenu l'espace d'intégration de l'action publique et le lieu de légitimation du politique (Le Bart et Lefebvre, *ibid* ; Lefebvre R., 2005). Les élus locaux convoquent la catégorie du proche pour asseoir leur crédibilité à l'échelon national tout en l'érigeant en rempart du déclin étatique. Dans un contexte de crise de la représentation politique, la proximité est alors invoquée pour refonder le lien entre élus et citoyens et assurer une meilleure gestion des affaires municipales, au risque, les auteurs le notent, d'un retour à des pratiques « néo-clientélistes ».

Si la proximité est devenue un exercice politique incontournable pour les élus locaux (Lefebvre R., 2005) ainsi qu'un moyen de faire de la politique « autrement », elle a, de tous temps, constitué un gage de représentativité et un facteur de connectivité indispensable entre les décideurs et les réalités sociales. La ville est elle-même fondée sur la notion de coprésence ; la proximité y apparaît comme la condition du rapprochement entre les gens et les choses afin d'assurer le fonctionnement optimal des services, à moindre coût social, économique et symbolique (Lussault, 2009). Aussi, le palier municipal représente-t-il pour les administrés l'espace de concrétude de leurs problèmes et de leurs attentes. De même, fait-il l'objet de la part des responsables politiques d'« *une idéalisation démocratique* » (Bherer, 2003) car il postulerait

l'avènement d'une « *démocratie achevée caractérisée par la bonne entente* » (*ibid* : 83) entre élus et citoyens.

Nous allons, à présent, nous interroger sur la manière dont s'objective la rhétorique de proximité à Bordeaux. Quels en sont les usages institutionnalisés ? Ces intentions constituent-elles des stratégies réelles de rapprochement entre élus et citoyens ? Quelles motivations réelles, latentes ou manifestes des décideurs recouvrent-elles ?

L'arrivée d'Alain Juppé qui se positionne en rupture avec les pratiques et le style de l'ancien maire, marque « *l'avènement, au moins symbolique, d'un nouveau mode de gouvernance de la ville* » (Monnereaud, 2009). Le dialogue avec les habitants est alors entendu comme « *l'instrument d'une action publique éclairée* » (*ibid*). Si le nouveau maire n'a pas inventé les conseils de quartier qui succèdent aux syndicats et comités déjà existants dans les années 1970, l'instauration de ces instances dans tous les quartiers de la ville, à partir de 1995, dénote bien, selon Jean Marieu, une « *volonté de rapport de proximité avec les habitants* » (cité par Richelle, 2008 : 206).

Un grand nombre de réunions de quartier sont ainsi organisées, auxquelles Alain Juppé s'est fait une règle d'assister. L' élu local doit, en effet, « *afficher en permanence sa volonté de dialogue et d'écoute* » (Lefebvre, 2005), sans quoi il serait perçu comme distant par la population et risquerait de perdre son soutien. L'entrée en concertation est aussi pour l' élu une source de valorisation de son image car elle lui permet de « *s'imposer comme l'animateur de la pluralité* » (Rui, 2004 : 200).

Dans une visée pragmatique, le conseil de quartier est un moyen utile pour l'édile de se tenir informé des problématiques quotidiennes auxquelles sont confrontés ses administrés et donc de pouvoir y apporter les réponses adéquates. La présence du maire est très appréciée dans les réunions du conseil car elle vaut « reconnaissance institutionnelle » ; ainsi, l' élu, en assistant aux débats, « *légitime ses interlocuteurs autant qu'il se légitime* » (Lefebvre, 2005). Laurence Bherer (2003), observant la présence importante des bordelais les jours de présence d'Alain Juppé, l'explique par un désir des habitants de « *constater de visu son autorité morale et politique* » (2003 : 380) et de « *vivre une proximité perçue généralement comme difficile* » (*ibid*) ; les rapports entre citoyens et responsables politiques lui semblent, en effet, beaucoup moins proches en France qu'au Québec où il est plus facile d'interpeller l' élu et d'engager le dialogue avec lui. De fait, dans le système politique décentralisé nord-américain, les problèmes se vivent et se gèrent d'abord à l'échelon local (Body-Gendrot, 1995).

D'un autre côté, le conseil de quartier représente une tribune pour l' élu qui lui permet de communiquer et justifier ses actions ; c'est également un moyen de faire adhérer la

« base » aux projets qu'il a décidés, faisant dire à certains que « *les conseils de quartiers ne sont que des courroies de transmission entre élus et habitants* » (Richelle, 2008 : 126), voire des instances « *d'intériorisation par les habitants des décisions de pouvoir* » (Gontcharoff, 1999). Il est vrai que le conseil de quartier, outil formalisé et formaté par l'autorité politique, permet à l' élu de garder la maîtrise de l'information sur le territoire de proximité et donc d'en assurer la gouvernabilité ainsi que le contrôle social (Lefebvre, 2005).

Aussi, le conseil de quartier relève d'une institution faible ou inachevée qui pour Loïc Blondiaux (1999) se voit contrainte de répondre à une équation insoluble, celle de concilier « *une instance de représentation additionnelle, un espace public de délibération et [d'être] partie prenante à la décision publique locale* ».

Le conseil de quartier : un exercice de communication politique ?

À la suite des élections municipales de 2008, les élus bordelais décident de donner une inflexion plus participative aux conseils de quartier, dont le modèle traditionnel leur semble s'essouffler. Le maire-adjoint du quartier St-Michel-Nansouty-St-Genès, affirme ainsi que « *ces lieux étaient de moins en moins fréquentés parce qu'il y avait d'autres moyens de s'exprimer et d'interpeller les élus* ». Une nouvelle formule est en cours d'expérimentation dans deux quartiers de la ville qui doit permettre de renouveler le débat public. Cette structure collégiale qui se réunit tous les deux mois sous la présidence du maire-adjoint de quartier, se compose de 39 membres : un tiers de « *personnalités qualifiées* » choisies sur candidature, un tiers d'habitants proposés par le maire-adjoint, un tiers d'électeurs tirés au sort. Les maires adjoints, institués à la suite de la loi Vaillant de 2002, sont devenus les interlocuteurs de proximité privilégiés, prenant ainsi le relais d'un maire peut-être un peu las des sollicitations individuelles et des prises à partie inhérentes au débat public⁴⁶. Le nouveau conseil de quartier est organisé en commissions thématiques portant par exemple sur l'écologie urbaine, l'économie de proximité ou la culture ; le rôle de chaque commission est de « *donner son avis sur des projets municipaux et d'impulser de nouveaux projets* ». Une commission spécifique, composée de conseillers et du maire-adjoint, décide de l'attribution du montant du fonds d'intervention sociale (FIL), un budget dédié aux initiatives locales, d'un montant de 50 000€. Dans l'idéologie de l'intérêt général, il est attendu des nouveaux conseils qu'ils assurent une montée en généralité des échanges ; ils doivent, selon la maire-

⁴⁶ La stratégie proximitaire s'avère aussi pesante pour l' élu bordelais qui déclare : « *Quel bol salutaire, parfois, que les travaux de l'Assemblée nationale pour vous extirper, un temps, des discussions de 'marchands de tapis' inhérentes à l'exercice de la fonction de maire* » (Fidelin B., *Notre maire à tous ou la République de proximité*, cité par Lefebvre R., 2005).

adjointe du quartier Centre-ville, « *diversifier les débats en les tirant vers le haut* »⁴⁷. Pour les décideurs, les échanges sont souvent trop triviaux et les « *sujets de trottoir* » que les habitants ne manquent pas d'évoquer, ne peuvent, selon eux, que compromettre la qualité de la délibération.

Néanmoins, alors qu'ils sont encore en cours d'expérimentation, les conseils posent déjà de nombreuses questions.

La formule du tirage au sort des membres semble, à première vue, un moyen pertinent de pallier à la surreprésentation des catégories sociales les plus aisées dans les dispositifs participatifs, et pourrait même favoriser la mobilisation par le caractère inédit de la sollicitation. Toutefois, le politique se sera peut-être méfié d'une formule trop démocratique, en s'assurant du contrôle des deux autres tiers des conseillers. En effet, la tentation est grande, comme le reconnaît le responsable de la nouvelle Direction de la participation citoyenne, de « *prendre toujours les mêmes, ceux qu'on connaît déjà, ceux qui travaillent bien et parce que ça va faire avancer le "schmilblick"* ».

Autre limite observable, les conseillers délibèrent à huit-clos en présence du maire-adjoint, ce qui ne garantit pas une véritable autonomie ni ne facilite la formulation d'une opinion publique. Or, la légitimité de la délibération repose, selon la théorie habermassienne, sur le fait que toutes les parties concernées aient pris part au débat. En contrepartie, des efforts sont faits pour que les conseillers puissent produire un avis éclairé. Ainsi, des « formations » mensuelles, non obligatoires, d'une durée de deux heures, sont proposées aux membres du conseil et animées par les experts de la ville, directeurs de services et parfois élus sectoriels, qui viennent dispenser des connaissances utiles sur les projets et leurs enjeux. On peut néanmoins opposer à cette initiative, l'écueil que constitue potentiellement la partialité des techniciens, amenés à discuter du bien-fondé des projets dont ils ont la charge. De là à y voir une stratégie de neutralisation du débat public par la présence des experts institués, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas.

Par ailleurs, la production réflexive des conseillers apparaît fortement conditionnée à l'offre de délibération qui leur est faite, les incitant à articuler leurs revendications aux intérêts municipaux (Richelle, 2008).

Au final, la nouvelle formule des conseils de quartiers apparaît bien moins ouverte et innovante qu'à première vue. Leur mandat n'a d'ailleurs guère évolué, ils demeurent des instances essentiellement consultatives qui, si elles semblent en mesure d'initier des

⁴⁷ Laurence Dessertine, maire-adjoint du quartier Centre-ville, journal *Sud-Ouest*, « Vers un conseil d'amis ? », 12 février 2012

projets d'ambition locale, n'ont pas, en l'absence de budget participatif, la maîtrise et l'autonomie financières pour les mettre en œuvre. Mais surtout, les conseils se caractérisent par une inféodélisation au pouvoir municipal, accentuée par l'omniprésence de l' élu de quartier, ce qui les réduit, aux yeux de certains, à n'être qu'un « outil au service du maire-adjoint ». Dans cette logique, la délibération, même de proximité, « *représente davantage une inflexion communicationnelle de la démocratie représentative* » (Bacqué et Sintomer, 2011 introduction) qu'un véritable espace de co-construction de la décision publique.

Dans la nouvelle approche participative bordelaise, entendue par Alain Juppé comme un renforcement de la participation des habitants aux décisions qui les concernent⁴⁸, les maires de quartier représentent selon la formule de l'un d'entre eux la « *première porte d'entrée de la population* » et ont pour rôle d'incarner la démocratie de proximité que l'édile cherche à développer par une territorialisation accrue des équipes et des services municipaux. Les huit maires adjoints se partagent le territoire des nouveaux quartiers créés en 2008 eux-mêmes calqués sur le modèle du découpage cantonal (cf. figure 1). Cette réorganisation purement administrative ne reflète pas l'ancrage territorial des habitants et pourrait alors compromettre l'implication de ces derniers en l'absence d'un sentiment d'appartenance. Un tel découpage peut également étonner au regard du recours constant à la notion de quartier dans le discours des élus, notamment dans le cadre du projet urbain, valorisation qui vaut objectivation et légitimation de ces territoires, appelés à devenir de nouvelles centralités. Sans compter que les conseillers cantonaux élus ne sont pas associés à la démarche des conseils de quartier, ce qui ne laisse de nourrir la critique de l'initiative municipale par l'opposition politique.

Par ailleurs, la décentralisation territoriale des services de la mairie ne va pas sans induire une forme de mise en tension entre élus fonctionnels et élus de quartier. Les premiers développent une démarche-projet en partenariat avec les acteurs du territoire qui croise l'approche des seconds en matière de soutien à l'initiative locale. Ainsi, l'élue aux affaires sociales souligne le manque d'intégration de la méthode lorsqu'elle exprime sa crainte de voir les Ateliers de développement social local⁴⁹ (ADSL) qu'elle accompagne, être « *phagocytés* » par les commissions thématiques des conseils de quartier.

⁴⁸ Cf. déclaration d'Alain Juppé sur le site de la mairie, rubrique conseil de quartier

⁴⁹ Les ADSL ont émergé du forum social de 2011 décliné sous formes d'ateliers participatifs dans les différents quartiers de Bordeaux, ils correspondent à des micro-projets de quartier initiés par les habitants et financés par la ville.

Les maires-adjoints sont aujourd'hui responsables de l'organisation de la concertation sur leur territoire d'intervention, sur tous les sujets qui peuvent concerner les habitants. De fait, ces derniers sont surtout consultés sur les questions pratiques d'aménagement urbain, liés par exemple à la réfection d'une rue ou pour les nouveaux quartiers à la perception globale de leur cadre de vie. La concertation, selon les responsables municipaux, doit désormais aller au-delà de considérations utilitaires et permettre aux habitants de réfléchir sur le devenir de leur quartier. Mis à part les nouveaux conseils en cours d'expérimentation, la méthode envisagée pour ce faire reste floue et à construire. Les maires-adjoints seront toutefois secondés dans la réflexion, par la nouvelle Direction de la démocratie locale et de la participation citoyenne, placée sous la gouverne de Jean-Louis David, coordonnateur des maires-adjoints. Cette direction sera chargée, selon le maire-adjoint de St Michel-Nansouty-St Genès, de « *mutualiser les bonnes pratiques* » et de mettre en œuvre une « *démocratie permanente* ». La démocratie de proximité ainsi promue et institutionnalisée exige alors l'hyper-présence de l'élu sur son territoire d'intervention. Les maires de quartier font à cet égard preuve d'un zèle proximitaire à la limite de l'essoufflement. L'élu de St-Michel nous fait le récit de sa journée : « *Je reçois je ne sais combien de mail tous les jours, mon portable est sur internet, on m'appelle tout le temps, je fais deux après-midis par semaine du terrain, je me balade, je fais du porte à porte chez les gens le soir sans raison particulière, juste pour les rencontrer et parler de leur rue. On peut faire plus mais il faut qu'il y ait plus de 24 heures dans une journée. [...] En matière de proximité, on fait beaucoup, c'est pas du coup par coup, c'est aussi une volonté politique et une méthode.*»

L'on croit alors déceler dans cette volonté d'occuper tout le terrain de la démocratie de proximité, une stratégie pour « *contrecarrer toute institutionnalisation de la démocratie locale sous la forme d'un véritable espace public* » (Lefebvre R., 2005). Ainsi, l'élu, par l'omniscience de son action, semble vouloir épuiser les ressorts de la démocratie locale (*ibid*), ne laissant aux habitants en guise d'espaces d'expression que les formes institutionnelles d'un débat balisé par le politique. Parce que selon l'élu « *faire s'exprimer la masse ça nécessite de fixer un cadre dans lequel ça peut rentrer* ». Certes, le cadre posé par la puissance publique présente l'avantage de créer la possibilité de l'échange et du dialogue, alors que le principe d'égal accès qui le sous-tend rend « *plus difficile l'exclusion a priori de certains acteurs et de certains points de vue* » (Blondiaux, 2009). Mais la mainmise du politique sur les « *invariants du débat public* » pose la question d'un partage réel du pouvoir car « *derrière chacun de ces instruments,*

se profile une définition de la participation légitime – une manière de construire l'opinion et de gérer les citoyens participants » (Blondiaux cité par Neveu, 2011b).

La proximité est également censée épuiser la participation citoyenne par la référence axiologique à l'échelon micro-local. Or, partager un cadre de vie commun n'implique pas nécessairement une participation active des habitants aux affaires locales (Lefebvre R., 2005), ni « *ne garantit l'émergence d'une sphère publique* » (Patsias, 2005). De même, le débat intersubjectif n'exige pas un rapport de proximité entre les participants pour s'établir, ni le local ne permet plus qu'une autre échelle spatiale de consolider les liens sociaux. On sait combien l'anomie et l'isolement menacent les rapports sociaux dans la ville moderne malgré les appels à la solidarité de voisinage. Le quartier ne saurait non plus constituer le seul lieu de l'expression démocratique, alors même que la décision publique et la résolution des problèmes ressortent d'échelles politiques bien plus larges. La Communauté urbaine de Bordeaux s'est précisément saisie de la question participative pour impliquer les habitants sur les sujets transcommunautaires, au travers notamment du Conseil de développement durable. Pour certains chercheurs, l'accès des habitants à des échelles supérieures de la prise de décision permettrait également, dans un processus d'abstraction croissant, de contrecarrer le spectre de la communautarisation (Rivet, 2007) ou celui de l'effet NIMBY, afin de « *passer de la situation de consommateur à celle de citoyen* » (Mahey, 2006). Mais au-delà, la proximité pose la question de la pertinence du local alors que les mobilités croissantes fragmentent les usages et complexifient les rapports liés au cadre de vie. Lorsque nos déplacements nous amènent à travailler dans un endroit, à dormir dans un autre et à nous ressourcer dans un troisième, la proximité « *avec ce qu'elle suppose d'attachement et d'ancrage* » (Jaillet, 2007) n'est sans doute pas le seul motif d'implication possible, ni même « *un principe efficace de refondement du lien social* » (*ibid*).

Le territoire du proche n'est toutefois pas une entité spatiale dépassée. Nombre de citoyens continuent à ancrer leur rapport à l'autre et au politique dans un territoire (Rivet, 2007). En outre, les sujets de discussion, aussi locaux soient-ils, peuvent donner lieu à des échanges fortement politisés et traduire des visions très opposées de la société et de la justice (Blondiaux, 2008 : 66). Toutefois, la rhétorique de la proximité a pour conséquence de donner une image réductrice des rapports entre les individus et leur cadre de vie, tout en faisant croire à une recomposition des liens entre les décideurs et les citoyens sur la seule base d'une coprésence accrue, alors que la quotidienneté se vit pour Michel Lussault (2009) sur un mode dual : « *l'habitant urbain est toujours, en même temps, local et mondial, ici et ailleurs, isolé et connecté, autochtone et confronté*

au métissage : ses espaces de vie expriment l'intrinsèque impureté et l'incontestable complexité de l'expérience sociale quotidienne et des spatialités ».

Aussi, la proximité comme registre d'intervention apparaît-elle utile dans la mobilisation citoyenne (Mahey, 2006), mais demeure insuffisante pour légitimer et favoriser la participation des citoyens à l'élaboration de la décision publique. La réduction de la participation à une approche localiste pourrait constituer plus qu'un frein, un prétexte pour spatialiser les enjeux et éviter ainsi d'aborder les vraies questions, à savoir, quelle ville les citoyens souhaitent-ils, par quels procédés participatifs et selon quelles valeurs collectives ?

III.3. De la transformation sociale à la modernisation de l'action publique

À la différence du modèle bordelais, tributaire, comme nous l'avons vu, de l'encadrement juridique de la décision publique, les conseils de quartier québécois sont l'aboutissement d'une démarche citoyenne qui a permis l'arrivée au pouvoir d'un parti politique de gauche, composé de militants issus des mouvements populaires et du milieu intellectuel. À une démarche descendante visant à répondre par un arsenal juridique, sommes toutes assez pauvre, aux aspirations de la société civile, le modèle québécois oppose une initiative du bas vers le haut qui, dans un même mouvement, va entraîner le renouvellement du pouvoir municipal et instaurer une nouvelle manière d'élaborer la décision publique.

La réforme enclenchée par le RPQ vise en priorité à faire participer davantage les citoyens aux affaires municipales et à améliorer la qualité des services publics sur la base d'un certain nombre de valeurs, au nombre desquelles l'on trouve : « *la transparence, l'équité, la concertation, l'imputabilité et l'innovation* » (Bherer, 2003 : 198).

Le Conseil de quartier constitue le parangon de cette politique participative et le moyen privilégié de réappropriation des enjeux locaux par la population. Il est conçu, à l'origine, comme une instance décisionnelle autogérée par les citoyens et répond en cela à l'idée promue par les militants que « *le projet de démocratisation passe par une politisation de la scène municipale* » (*ibid*: 173), scène que les citoyens sont vivement invités à investir. Au-delà, le conseil est également envisagé comme un espace

d'expression citoyenne au sein duquel il est possible de manifester son opposition et d'assurer la défense des intérêts de la communauté. En matière décisionnelle, les responsables souhaitent que les conseils de quartiers soient chargés de l'émission des permis de construction et de démolition, qu'ils approuvent l'usage des terrains vacants et puissent déterminer les plans d'aménagement de quartiers, afin qu'ils deviennent les instances citoyennes incontournables en matière d'aménagement du territoire.

Toutefois, la coopération entre mouvement social et projet politique n'est possible que si acteurs institutionnels et militants partagent « *un certain nombre de catégories de pensée et de cadres d'action* » (Neveu, 2011b). Jusqu'à l'arrivée au pouvoir du RPQ, un consensus existe entre les acteurs qui partagent une même conception du projet participatif pour la ville. Mais des divergences apparaissent au moment de son opérationnalisation. Le caractère décisionnel de l'instance phare du projet cristallise l'opposition entre les militants les plus radicaux, favorables à la décentralisation des services administratifs, et certains élus qui voient dans le conseil de quartier un aveu de faiblesse qui révélerait la crainte des responsables « *d'exercer pleinement le pouvoir* » (Bherer, 2003 : 215). À l'issue du débat interne qui s'engage alors, un compromis est finalement trouvé. S'inspirant des expériences états-uniennes et de l'esprit des coopératives d'habitants (*ibid* : 218), les conseils de quartier évoluent alors vers des structures juridiquement autonomes. Leur pouvoir décisionnel sur le projet de ville est réduit mais en contrepartie ils disposent de celui d'initier leurs propres projets à l'échelle du quartier (*ibid*). Le conseil de quartier devient, dès lors, un dispositif consultatif indépendant (Quesnel, Bherer et Sénéchal, 2005) ainsi que l'interlocuteur privilégié de la ville sur toutes les questions concernant le cadre de vie. La ville peut adresser une « demande d'opinion » auprès des dirigeants du conseil, concernant une question d'incidence mineure ou tenir une consultation publique ouverte à tous ; lorsque le sujet est plus ambitieux, le conseil a alors la possibilité de formuler des recommandations (Bherer, 2011). Néanmoins, son rôle ne se réduit pas à donner un avis sur sollicitation des autorités municipales, le conseil participe activement à l'élaboration du plan directeur de quartier ; son pouvoir d'initiative, certes limité à des projets micro-locaux, lui confère une certaine autonomie ; il peut également interpellier les élus pour transmettre une requête ou formuler un avis non demandé (Bherer, 2003 : 202) ; enfin, il dispose d'un budget de fonctionnement pour assurer ses dépenses courantes ainsi que d'un budget d'activités évalué en fonction des projets envisagés. En complément, son statut associatif l'autorise à solliciter des subventions gouvernementales et à conclure des partenariats avec d'autres organismes, pour mener à bien ses projets.

En dépit d'une dépolitisation du projet, le lien historique entre l'instauration du conseil de quartier et la mobilisation citoyenne demeure un point essentiel de sa mise en œuvre. Le principe initialement envisagé d'élire les conseillers au suffrage universel est écarté au profit d'une élection des représentants par la population du quartier, cette formule lui confère néanmoins une assise démocratique forte. Les huit administrateurs du conseil, élus à parité égale pour une durée de deux ans, forment, avec les trois membres qu'ils ont cooptés, le conseil d'administration qui débat avec les habitants en assemblée publique mensuelle. En outre, la constitution du conseil de quartier est conditionnée à la manifestation d'une volonté populaire, en cela qu'une pétition signée par 300 personnes est requise au préalable. Sans être une émanation de la société civile, les conseils de quartier québécois « *ne sont donc pas qu'une création municipale imposée par le haut* » (Patsias et Bucica, 2003). De plus, les élus, s'ils participent aux travaux de l'instance, n'ont pas le droit de voter les décisions. Nous avons noté, lors du conseil de quartier du centre-ville du 21 juin 2011, la présence active de l'élue ainsi que la relation franche et directe prévalant entre elle et les conseillers, lesquels n'avaient pas hésité à interpeller l'adjointe sur les risques engendrés par la touristification du Vieux-Québec et l'avaient énergiquement invitée à se faire le relais de leur préoccupation auprès du conseil municipal.

Instance relais entre la ville et les habitants, le Conseil de quartier agit à double sens, à la fois comme un canal pour « *consulter la population sur toute question touchant le territoire d'un quartier* » (Patsias et Bucica, 2003) et comme porte-parole des habitants, auprès des instances décisionnelles concernant les enjeux clés de leur quartier (*ibid*). Son champ d'intervention est donc large, qui comprend toutes questions relatives au cadre de vie. Concernant l'aménagement du territoire, il constitue l'instance chargée d'animer la consultation publique en vue de l'élaboration du plan de quartier, un instrument de planification et de développement qui définit « *l'ensemble des priorités d'action sur le territoire* » (Bherer, 2003 : 227) et porte sur tous les aspects de la vie de quartier dont, entre autres, le logement, l'environnement, le design urbain, les loisirs, la culture, la circulation, la vie communautaire, le stationnement, le développement économique (Prud'homme, 2005).

En dépit de ces atouts, la norme participative formalisée par l'autorité publique au sein des conseils de quartier, nous semble renvoyer au « *modèle de modernisation*

participative », défini par Bacqué et Sintomer (2011, introduction). Selon la typologie⁵⁰ des processus participatifs établis par les chercheurs, ce modèle est avant tout institué pour servir la modernisation de l'action publique. Le pouvoir accordé aux citoyens est d'ordre consultatif pour l'essentiel, leur contribution permet aux décideurs d'améliorer l'efficacité des services publics. Laurence Bherer explique que les municipalités québécoises constituent des entités administratives secondaires relativement dépolitisées et « *dévolu[es] à la dispensation des services à la propriété* » (2003 : 60). Aussi, leur approche concernant la question participative est avant tout fonctionnelle et a pour objectif de concourir à l'édification d'une « démocratie administrative » plus que participative. En atteste également la formalisation procédurale caractéristique du modèle consultatif québécois. Si le cadre réglementaire relève d'une volonté de la part des responsables politiques de publiciser le débat dans l'objectif de garantir la qualité de la participation, il contribue aussi à figer les termes du rapport entre les parties prenantes : les élus s'octroient ainsi la définition des modalités de la rencontre et invitent les habitants à participer dans un contexte choisi, selon des termes fixés par la puissance publique. Qui plus est, cette procéduralisation de l'action publique confine à sa bureaucratisation. Les représentants de la société civile ne sont pas dupes de cet état de fait et dénoncent une « *méthodologie bureaucratique de consultation* » par le biais de laquelle, « *on vous réunit dans une salle mais seulement quelques personnes ont le droit de prendre la parole* », ce qui permet d'éviter « *toute forme de rapport de force* ».

Si la relative autonomie des conseils de quartier à Québec peut laisser penser que le processus participatif influence la logique administrative et non l'inverse (Quesnel et al. 2005), l'instance se situe bien dans une logique de légitimation de la décision publique et a pour horizon d'améliorer et de valider les projets des élus (Bherer, 2003). Une conseillère aux consultations publiques à la ville de Québec, explique à ce propos que pour les élus « *la consultation [...] permet d'avoir le pouls de la population : est-ce que ça va passer ou non ?* », « *parce que les responsables politiques* », précise-t-elle « *visent aussi à être réélus* ».

Dans cette perspective rationalisante, la figure de l'habitant-usager prédomine au détriment de celle de citoyen. Ainsi, le premier, assigné à une situation spatiale spécifique, est convoqué pour contribuer à améliorer la décision publique, alors que peu d'espace est accordé au second pour s'exprimer sur la dimension politique des projets.

⁵⁰ Les auteurs définissent six idéaux-types de la participation : la démocratie participative ; la démocratie de proximité ; la modernisation participative ; le partenariat public-privé ; le développement communautaire ; le modèle néo-corporatiste.

Sans chercher nécessairement à opposer les termes de « citoyen » et d'« habitant » qui revêtent des significations différenciées selon les acteurs et les contextes (Neveu, 2011), et se combinent très souvent sur le terrain concret des pratiques, les sujets traités dans les conseils de quartier sont de fait peu politisés. L'individu, consulté sur des questions locales et pragmatiques, est avant tout « l'expert d'usage », c'est-à-dire le détenteur de compétences spécifiques qui légitiment « *sa prise en compte dans les procédures de "démocratie de proximité"* » (Neveu, 2011), mais le confinent à un rôle de porte-parole de son quartier (Brossaud, 1995), dans un cadre participatif spatialement délimité par la puissance publique.

Les processus de participation renvoient à des échelles différentes d'intégration des habitants dans l'action publique. Selon la typologie établie par Sherry Arnstein (1969), la participation peut être envisagée comme un ensemble de paliers ordonnés selon un ordre croissant.

Sur un premier niveau, Arnstein désigne comme non participation les paliers « Thérapie » et « Manipulation » qui incarnent une volonté de « guérir » et d'« éduquer » dans une visée descendante voire condescendante, sans objectif d'associer les personnes à la réflexion.

Le second niveau, qualifié de coopération symbolique (*tokenism*), comporte trois degrés, « Information », « Consultation » et « Réassurance ». Dans les deux premiers, les personnes ont la possibilité d'entendre et d'être entendues. Le troisième degré est un peu plus conséquent puisqu'il convie les personnes à donner des conseils, mais au final la décision est prise sans elles.

Le troisième et dernier niveau correspond à la participation réelle des citoyens à la prise de décision, selon un ordre d'influence croissant. Le premier degré de « Partenariat » suppose que les personnes soient associées au processus aux côtés des décisionnaires. La « Délégation de pouvoir » permet aux citoyens de gérer de façon autonome l'action qui leur est confiée. Enfin, le dernier palier ou « Contrôle citoyen » signifie que les citoyens assurent la direction et la planification de l'action par eux-mêmes.

L'échelle, de l'aveu même de sa conceptrice, est simplificatrice. Certains chercheurs la qualifient même de « *désuète* » (Bherer, 2011) et lui préfèrent d'autres outils évaluatifs, notamment celui du « design participatif » proposé par Archon Fung (cité par Bherer,

2011), qui englobent un plus grand nombre de paramètres⁵¹. Cependant, la typologie d'Arnstein, élaborée dans l'objectif d'augmenter la participation des groupes exclus, notamment les femmes et les pauvres que l'auteur jugeait absents des dispositifs participatifs institutionnels, permet de qualifier la configuration participative d'une situation donnée et d'apprécier le niveau d'implication des personnes. L'outil peut servir à établir une classification comparative entre les deux types de conseils de quartier québécois et bordelais.

Les deux modèles se situent à un niveau de coopération symbolique car tous deux s'inscrivent dans une logique consultative. Toutefois, l'exemple québécois notamment dans le cadre de l'élaboration du plan de quartier, présente les caractéristiques d'un partenariat réel ; s'agissant des projets d'animation de quartier, ils constituent même une forme de délégation de pouvoir. Si l'instance bordelaise parvient à atteindre le degré de partenariat dans le cadre d'attribution du fond d'initiative local, il apparaît difficile de juger du degré d'influence réel des citoyens en l'absence de débat public. En réalité, les conseils de quartier bordelais n'octroient aux citoyens qu'un rôle subalterne dans la prise de décision et renforcent la position centrale et décisionnaire du maire-adjoint.

III.4. Modalités de mise en œuvre des processus de concertation

Il nous apparaît opportun de poursuivre l'analyse de l'idéologie participative des villes par une étude des modalités concrètes de sa mise en œuvre dans des configurations relatives à notre terrain d'analyse. Les exemples développés ci-dessous nous permettront, à la fois, de préciser la place et le rôle des citoyens dans les dispositifs institués et de qualifier la nature des rapports entre les différents acteurs du processus, s'agissant plus spécifiquement du champ culturel.

⁵¹ Selon le modèle de « design participatif », Fung répertorie cinq modalités organisationnelles des espaces participatifs : la sélection des participants, l'intérêt des participants, le type de participation, la portée de la participation, le degré d'influence de la participation. Pour plus de détails cf. L. Bherer (2011), « Les trois modèles municipaux de participation publique au Québec », *Télescope*, vol. 17, n°1

III.4.1. L'adoption de la politique culturelle de Québec de 2002 et son contre-exemple

Au Québec, une politique culturelle désigne un modèle d'intervention, formalisé par un document écrit qui a fait l'objet d'une décision du conseil municipal. Ce document stipule le « *cadre général par lequel une municipalité exprime par écrit ses aspirations et ses volontés* » (de La Durantaye, 2001). Il est également courant que les politiques culturelles fassent l'objet de consultations publiques (de La Durantaye, 2002). En outre, les fusions municipales, en 2002, ont favorisé la mise en place de processus de concertation. Un tel bouleversement des schémas organisationnels et des modes d'intervention publique, aux conséquences directes sur le cadre de vie des populations, exigeait, en effet, à la fois un exercice de communication en direction de ces dernières, ainsi qu'une mise à plat des programmes et modalités d'action des anciennes municipalités. Dans ce contexte, l'adoption à Québec d'une politique culturelle, immédiatement après la fusion, sert alors un double objectif d'harmonisation des politiques en vigueur et de fédération des énergies et des volontés, dans une nouvelle configuration territoriale qui suscite beaucoup de crainte et de résistance.

La consultation affiche alors deux objectifs : 1) vérifier l'adhésion de la population sur le projet de politique culturelle ; 2) identifier les attentes et les préoccupations des parties prenantes et y répondre.

À Québec, le Service des communications est mandaté pour organiser la consultation. Il s'appuie sur une procédure formalisée, précisée dans la politique de consultation publique, mise en place entre 1990 et 1996 par le Bureau des consultations publiques.

La procédure encadre et définit tous les aspects de la consultation, notamment :

1) les sujets, le délai, le lieu et le moment pertinent de la consultation ; 2) le rôle et le mandat du service de la communication et des autres services concernés, mais aussi celui des élus et des citoyens ; 3) le déroulement de la consultation, à travers la publicisation de la consultation, la définition de l'ordre du jour, la prise de parole, la formulation d'un avis, la rédaction de comptes rendus et la transmission d'un rapport de consultation aux autorités et aux services concernés (Bherer, 2003 : 195).

La procédure qui est alors mise en œuvre suit scrupuleusement la réglementation. En voici le déroulé concernant le projet de politique culturelle de 2002⁵² :

- **La démarche de consultation**

Le processus de consultation s'est déroulé sur une période de deux mois, du 16 octobre au 13 décembre 2002. Il s'agissait de la première consultation publique d'envergure menée sur l'ensemble du nouveau territoire municipal.

L'avant-projet de politique culturelle a été préparé par le Service de la culture, en collaboration avec d'autres services de la ville et rédigé sur la base des acquis et de l'expertise des anciennes municipalités. Ce document présentait un portrait culturel de la nouvelle ville, les fondements de la politique à venir, les grandes orientations, les objectifs ainsi que les moyens prévus pour la mise en œuvre.

- **L'information préalable**

L'avant-projet de politique culturelle ainsi que le portrait culturel de Québec ont été mis à la disposition de la population dans les bureaux d'arrondissement et autres points de service, les bibliothèques, les centres communautaires, ainsi qu'au Service de la culture et à l'hôtel de ville. Ces documents ont également été envoyés à l'ensemble des organismes œuvrant dans le domaine culturel sur le territoire de la ville. Un dépliant résumant les fondements de la politique, les objectifs de la consultation, le calendrier des rencontres et d'autres renseignements utiles, accompagnait ce document de consultation. L'ensemble des documents étaient également disponibles sur Internet. Le site Internet de la ville était périodiquement mis à jour afin que les personnes intéressées puissent s'informer, s'exprimer et lire les comptes rendus des consultations.

Quatre séances ont été organisées les 16, 17, 22 et 23 octobre 2002, en plus d'une rencontre destinée uniquement aux organismes culturels professionnels. Plus de 200 personnes ont pu s'informer sur le projet de consultation et formuler des questions.

- **La consultation**

Dans un deuxième temps, des soirées de consultation ont été tenues dans chacun des huit arrondissements de la ville entre le 11 novembre et le 9 décembre 2002. Au total, environ 360 personnes ont participé à ces séances de consultation, durant lesquelles la

⁵² Rapport de consultation, *Projet de politique culturelle*, préparé par Cristina Bucica, Service des communications, Juin 2003

population était invitée à poser des questions et à émettre des avis et des commentaires sur l'avant-projet de politique, ou sur tout autre sujet touchant la culture dans son arrondissement. Les interventions ont porté notamment sur le financement, le rapport entre le service central et les arrondissements, la consolidation des acquis, la pratique culturelle professionnelle et amateur, la reconnaissance des organismes culturels, etc.

- **Les mémoires**

Les personnes qui souhaitaient exprimer leur avis par écrit avaient la possibilité d'envoyer un mémoire au Service des communications. Afin de favoriser une participation des plus larges et de permettre à tous et à toutes d'exercer leur droit de libre expression, aucune règle formelle de présentation n'était imposée pour la présentation du mémoire. Qu'il soit imprimé ou manuscrit, d'une longueur d'une page ou de quarante, porté en mains propres ou envoyé par la poste ou par Internet, tout mémoire ou commentaire écrit reçu a été pris en compte dans l'analyse et intégré dans le recueil des mémoires.

Un recueil totalisant deux tomes et un millier de pages regroupant les 97 mémoires déposés était disponible pour consultation dans les bureaux d'arrondissements et les bibliothèques.

- **Les audiences publiques**

Lors des audiences publiques organisées les 12, 13 et 17 décembre 2002, 68 des 97 personnes ou organismes ayant déposé un mémoire ont eu l'opportunité de le présenter et d'échanger avec les principaux responsables du dossier : la conseillère municipale, membre du comité exécutif et responsable de la culture ainsi que le directeur du Service de la culture de Québec.

La configuration de l'espace privilégiait la constitution de petits groupes autour de tables rondes dans une atmosphère voulue conviviale et ouverte à tous. Pour les citoyens, l'expérience de délibération permettait d'apprécier le partage des points de vue ; pour les élus, il s'agissait de mesurer l'acceptation d'une politique en construction et d'y apporter les ajustements nécessaires.

Un principe d'équité a été privilégié lors de la présentation des mémoires en audience publique. Ainsi, une période de 15 minutes a été allouée pour la présentation de chaque mémoire, soit 10 minutes pour la présentation et 5 minutes d'échanges. L'analyse des mémoires ne se réduisait pas pour autant au quart d'heure d'échanges. Une lecture

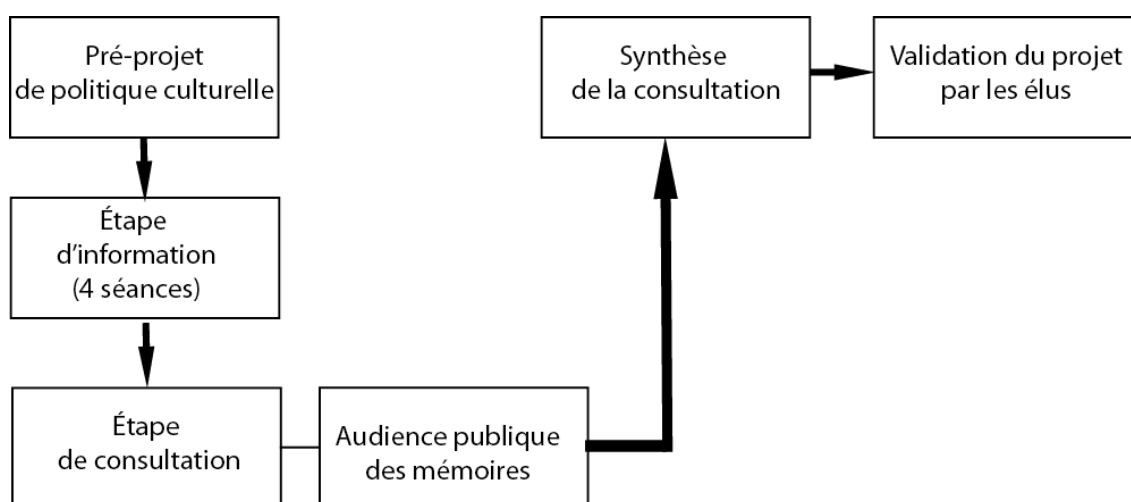
approfondie préalable à la présentation a permis que celle-ci soit l'occasion de clarifier et de pousser plus loin la réflexion sur les pistes d'actions proposées par les auteurs.

- **Le rapport de consultation**

Le rapport de consultation synthétise les principaux points de vue exprimés par la population dans les mémoires, lors des réunions dans les arrondissements ou des audiences publiques, ainsi que sur le site Internet. Le rapport constitue un outil d'analyse qui a pour but d'alimenter la réflexion et d'aider à la prise d'une décision éclairée.

Pour répondre à cet objectif, les auteurs du rapport ont opté pour une approche inductive⁵³ qui va du particulier au général, prenant comme point de départ les différentes opinions exprimées par les citoyens et les citoyennes, et essayant de dégager par la suite d'éventuelles préoccupations communes et des tendances plus générales. L'outil employé pour l'analyse des mémoires est celui d'une grille thématique qui permet une première identification des problématiques abordées. Dans un deuxième temps, un inventaire des différents arguments invoqués par les intervenants et intervenantes a été réalisé à l'intérieur de chacune des problématiques. Cet inventaire a servi par la suite à la rédaction de la synthèse des contributions, complétée de *verbatim* extraits des mémoires. La synthèse fait donc état de l'ensemble des thèmes traités par les participants et participantes ainsi que des arguments invoqués.

Figure 7 Schéma général de la procédure de consultation à Québec



⁵³ Rapport de consultation, *Projet de politique culturelle*, op. cit.

Quels enseignements en matière de participation peut-on tirer de cette procédure de consultation ?

En premier lieu, les moyens mis en œuvre pour publiciser le débat public et élargir la participation à l'ensemble des citoyens dénotent de l'importance accordée au projet par l'autorité publique. L'information, portant à la fois sur la procédure elle-même et sur le projet de politique culturelle, vise une large audience, alors que les moyens de recueil de la parole citoyenne, de formes variées, s'adressent à tous, citoyens ordinaires comme professionnels avertis. La transparence est, en effet, une condition de la participation des citoyens et les questions de protocole, « *sont constitutives de l'établissement de la confiance* » (Mahey, 2006 : 88) entre élus et administrés.

Les séances d'information visent explicitement à favoriser l'acquisition par les citoyens des connaissances qui doivent leur permettre de se forger une opinion et de la défendre durant l'étape de consultation proprement dite. L'objectif de cette première phase consiste à préparer les conditions d'un débat raisonné, au sein duquel va se constituer une opinion publique. En référence à la théorie délibérative, élaborée par Jürgen Habermas (1997), le débat public est caractérisé par l'activité critique d'individus qui, par la discussion, l'argumentation, la confrontation des points de vue, parviennent à élaborer des décisions rationnelles. Ainsi, « *Les délibérations s'effectuent sous forme argumentée et donc par l'échange réglé d'informations et de raisons entre des parties qui font des propositions et les soumettent à un examen critique* » (1997 : 330). Dans la vision habermassienne du débat éclairé, la délibération a pour but de « *réaliser une entente rationnellement motivée* » (1997 : 331). L'activité discursive permet que du pluralisme des opinions émerge une décision consensuelle reposant sur la préférence accordée aux meilleurs arguments. Blondiaux et Sintomer (1999) précisent que « *la dynamique de la publicité modifie les positions de chacun, permet d'intégrer les points de vue de l'autre et de monter en généralité* ». Les participants s'en remettent donc à la légitimité procédurale pour parvenir à la décision la plus raisonnable. Cette procédure idéale suppose, afin que soient garantis des résultats raisonnables et équitables, « *la liberté de parole ainsi que l'égalité des droits à la communication* » (Rui, 2004 : 62) entre participants.

Plusieurs arguments ont été avancés à l'encontre de cet idéal délibératif. Il lui a été notamment reproché de promouvoir une vision par trop rationnelle et consensuelle du débat public, qui laisserait de côté les opinions jugées « déraisonnables » et favoriserait les acteurs les plus avantagés par les critères dominants ou les règles de la discussion (Blondiaux, 2009). Ainsi, la participation au débat public fait peser de lourdes

exigences sur les citoyens en termes de capacité et de volonté (Bohman, 2008). Pour les habitants habitués à déléguer leur pouvoir aux formes traditionnelles de la représentativité politique, la participation n'est pas naturelle ni même « autorisée ». Sandrine Rui explique qu'« *apparaître sur la scène publique constitue un acte exceptionnel dont il s'agit de désamorcer le potentiel d'illégitimité* » (2004 : 136). Accéder à la sphère publique suppose non seulement des « *dispositions politiques* » que détermineraient en grande partie les appartenances sociales (*ibid*: 173) mais elle exige également des capacités personnelles qui garantissent une participation effective à la discussion. Ainsi, pour James Bohman (*ibid*), « *l'échange d'arguments publics dans un dialogue avec les autres requiert clairement des capacités et des compétences cognitives et communicationnelles extrêmement développées [...]* ».

Néanmoins, la possibilité de déposer un mémoire, sans condition de présentation, permet d'ouvrir la participation et compense en partie, – la forme écrite est elle aussi génératrice d'exclusion quelque soit son degré de formalisme –, la difficulté à exprimer un avis personnel dans une assemblée publique.

Si les conditions de mise en œuvre sont réunies pour faire de cette consultation un processus délibératif optimal, il n'en demeure pas moins que la participation des citoyens renvoie à un modèle de démocratie de proximité, au mandat essentiellement consultatif. La théorie délibérative qui semble inspirer les organisateurs du débat public québécois, ne défend nullement l'implication directe des citoyens dans la décision, se contentant de promouvoir la participation à la délibération et à la formation de l'opinion (Blondiaux et Sintomer, 1999).

La démarche se résume à interroger les acteurs de la société civile sur un projet déjà bien avancé. Il est question avant tout de proposer une méthode qui permettra aux élus de vérifier l'adhésion de la population à un projet de politique sur lequel, on le devine, il sera difficile de peser au-delà d'ajustements, car s'il y a ajout, ce ne le sera qu'à condition de ne pas remettre en cause le projet lui-même. En outre, la consultation comporte le risque d'orienter les débats sur les sujets présents dans le dossier et d'évincer les échanges sur les thématiques absentes.

Québec Horizon culture : une initiative qui fait fi de la procédure

Au-delà de ses limites participatives, cette approche, parce qu'elle vise le consensus autour d'un objectif commun, tend à privilégier la formulation d'orientations générales, à travers lesquelles, tout le monde se retrouve peu ou prou. Les acteurs culturels soulignent à ce propos l'absence de partis pris et d'orientations fortes : « *Tout est*

possible là-dedans. Il n'y a pas de choix. Oui, on s'inscrit là-dedans mais il n'y pas d'orientation. C'est une espèce d'addition. », analyse la directrice de la bibliothèque Gabrielle Roy.

C'est sans doute la nécessité de donner un nouveau souffle à une politique culturelle un peu datée qui aura prévalu à la mise en place du sommet Horizon Québec Culture. Mais si la consultation avait constitué l'instrument de l'élaboration d'une politique en 2002, d'autres modalités seront privilégiées par les responsables en 2008.

Laurence Bherer (2003) défend le postulat selon lequel la formalisation de la norme participative s'opère et se vérifie au travers d'un certain nombre d'étapes indispensables à la légitimation et à la pérennisation de la participation au niveau institutionnel. L'auteur démontre dans le contexte de la ville de Québec comment cette norme s'est progressivement formalisée au cours du temps.

La première étape de ce processus renvoie à la notion de complexité qui recouvre le processus de différenciation et de spécialisation des dispositifs et canaux participatifs, au travers d'une organisation interne spécifique. L'étape suivante, dite de cohérence, comprend la formalisation et la systématisation des règles procédurales ainsi que l'intégration des fonctions et des actions des membres de l'instance. Les autres séquences se rapportant à l'autonomie et à l'adaptation, renvoient subséquemment à l'indépendance du dispositif vis-à-vis des autres institutions et à la capacité de résistance au changement de l'instance. En 1996, la charte de la ville, modifiée pour intégrer l'obligation d'adopter une politique de consultation (Bherer, 2003 : 202), permet ainsi de pérenniser la démarche en s'affranchissant de la logique électorale.

Néanmoins, si l'approche procédurale de la participation constitue un moyen de formaliser une intention politique et de publiciser un certain nombre de règles auquel tout un chacun peut se référer en cas de litige, elle ne garantit pas d'elle-même l'acquisition de « réflexes participatifs » par les agents des différents services administratifs ni ne constitue une sujétion morale pour les élus, qui restent libres d'invoquer ou non la procédure de consultation. La participation balisée par l'autorité publique renvoie toujours *in fine* au bon vouloir des politiques et à leur degré personnel d'intégration de l'impératif participatif. Ce dernier n'étant jamais pensé en dehors de la démocratie représentative qui demeure la source incontestable de la légitimité politique des décisionnaires.

Organisé à l'initiative de la ministre de la culture, le sommet Québec Horizon Culture a réuni, sur invitation, un certain nombre d'acteurs culturels, désignés pour déterminer les

nouvelles orientations culturelles de la ville et définir un plan d'action pour la période 2009-2014. Certains acteurs s'en trouvent d'emblée exclus, d'autres réagiront pour s'immiscer dans le débat et peser autant que possible dans la discussion. Quant au public, il n'est tout simplement pas convié à l'événement. Dans l'illusion d'un forum participatif, l'assistance est en fait instruite de l'adoption de mesures déjà validées par les responsables politiques. Le directeur de la coopérative artistique Méduse, se rappelle : « *Tout était cadré, il y avait même des annonces qui se faisaient le jour même* ». La directrice de la culture explique que, voulant éviter de promettre des engagements qui ne seraient pas honorés, comme cela avait été le cas à Montréal lors d'un sommet similaire, le ministère et la ville avaient décidé de préparer en amont le projet, en lien avec les institutions économiques majeures de la ville, tels le Centre local de développement et la Chambre de commerce auxquels avaient été associés le Bureau de la capitale nationale et le Forum jeunesse. Le sommet s'est donc résumé à une mise en scène très médiatisée, un exercice de communication politique visant à formaliser des orientations déjà entérinées par les autorités publiques. En effet, le plan d'action qui en résulte reprend pour l'essentiel les programmes développés par la ville comme celui de *Première Ovation* (cf. *supra*) qui voit sa subvention plus que doubler, et réaffirme les promesses électorales du maire d'instaurer la technoculture à Saint-Roch. Pour les acteurs culturels, réduits à un rôle d'observateurs passifs, le plan n'a pas grande légitimité : « *c'est un plan d'action sans aucune vision. Pas de postulat un peu philosophique pour dire où est-ce qu'on s'en va en termes de développement des arts et des lettres à Québec* », observe un responsable d'institution culturelle. La vision gestionnaire de l'action publique a ainsi prévalu. Certes, comme le justifie la directrice de la culture, le plan aura l'avantage de tenir ses promesses, les sommes d'argent annoncées seront effectivement distribuées, ce qui, selon elle, « *fera l'affaire de bien du monde* ». Mais quid des attentes et des préoccupations du milieu culturel qu'on avait pourtant mises au cœur des objectifs de la consultation de 2002. Des efforts auront bien été fournis pour tenir compte *in extremis* des critiques les plus virulentes, mais le plan ne constitue pas pour autant une politique culturelle. Si celle-ci doit, selon Michel de La Durantaye (2001) définir les grandes orientations, les valeurs partagées par la ville et les citoyens ainsi que les principes et les normes à respecter, le plan d'action Horizon Québec Culture s'éloigne, en effet, de cette définition. En revanche, il répond aux exigences rationalisantes de la gestion publique et précise bien les mécanismes d'intervention et les procédures administratives à embrayer, en cohérence avec les objectifs à atteindre (*ibid*).

Québec présente le cas d'une ville où la culture participative, suite à l'effort conjoint des citoyens et des responsables politiques, semble être ancrée dans les pratiques, et cela autant dans la sphère institutionnelle, comme en atteste la longévité des conseils de quartier et la présence d'agents de consultation dédiés, que dans la société civile où perdure une tradition citoyenne de mobilisation et d'engagement politique. Toutefois, le cas culturel ici exposé révèle la tension qui prévaut entre démocratie représentative et démocratie participative. Le politique, interpellé par l'exigence démocratique de participation et la nécessité d'une gouvernance multipartenariale, n'a de cesse d'afficher sa volonté de dialogue et de concertation. Mais alors même qu'il défend l'importance de prendre la décision la plus éclairée possible, il redoute le partage du pouvoir que la participation exige et cherche à s'en prémunir. La culture, parce qu'elle est un vecteur de développement économique et un instrument de promotion de la ville, constitue un enjeu politique majeur. Dans cette perspective, elle fait l'objet d'un rapport de force entre le politique et la société civile et plus que tout autre champ de l'activité humaine, traduit la difficulté des élus à penser l'égalité des acteurs dans la discussion.

Un certain nombre de signes font par ailleurs état d'une remise en cause partielle des acquis de la participation à Québec. Ainsi, la modulation du périmètre des quartiers sur celui des districts électoraux voulue par le maire Labeaume, – comme c'est d'ailleurs le cas à Bordeaux –, avantage le politique par une configuration plus appropriée à la logique politico-administrative mais redessine et interroge, en contrepartie, le mandat des conseils de quartier. En l'absence de légitimité spatiale, les prérogatives de l'instance semblent se diluer dans ce vaste territoire aux problématiques hétérogènes où les frontières internes ne sont pourtant pas si poreuses, du fait d'une forte demande citoyenne d'ancrage, à la fois spatial et identitaire. Pour les défenseurs de la participation et les conseillers de quartier, la réforme territoriale, au-delà des risques d'une diminution de l'engagement citoyen et de la dilution de la notion de proximité, porte la marque d'un déficit démocratique⁵⁴ caractéristique de l'équipe municipale en place ; le désir du maire de supprimer le recours au référendum, pourtant inscrit dans la charte de la ville, semble accréditer leur analyse. De même, Laurence Bherer (2003) note que l'opérationnalisation du projet participatif municipal a connu des soubresauts et perdu de sa substance au cours du temps. Ces dernières épreuves démontrent l'inachèvement de l'institutionnalisation de la norme participative à Québec, qui n'a pas

⁵⁴ Courrier d'opposition à la réforme des conseils de quartier adressé par le conseil de quartier de Sillery-Cap-rouge au conseil municipal de la ville de Québec le 8 octobre 2011

suscité l'adhésion de tous, et présente toujours le risque d'une dérive utilitariste ou d'une reprise en main par le politique.

III.4.2. La concertation mise en récit : « Quelle place pour la culture à Saint-Michel en 2030 ? »

La narration d'une réunion de concertation portant sur la thématique culturelle va nous permettre, d'une part, de rendre compte du jeu des acteurs dans l'interaction sociale et de la nature des rapports entre les différentes parties prenantes : élus, experts et citoyens ; et, d'autre part, de dégager des problématiques liées à notre questionnement, tels les enjeux politiques et/ou stratégiques sous-jacents à la consultation ainsi que l'influence de la procédure institutionnelle sur le débat public.

La description des modes opératoires révèle, en effet, la difficulté des pouvoirs publics à intégrer la parole des habitants non seulement dans la décision mais également dans le débat lui-même. Nous éclairerons les modalités de l'échange en nous appuyant sur une analyse de la méthode bordelaise plus ou moins formalisée par la direction de l'aménagement.

Lycée Saint-Genès - Quartier Nansouty (Bordeaux) - Samedi 3 décembre 2011 -

Il est 14H00. La foule se presse face aux agents municipaux chargés d'inscrire les participants à l'exercice de prospective proposé par la ville. Les habitants de Saint-Michel-Saint-Genès-Nansouty ont répondu en nombre à l'invitation du maire-adjoint, de venir imaginer le futur du quartier, à l'horizon 2030. Les employés municipaux attribuent à chacun un autocollant mentionnant son nom et invitent les participants à se diriger vers l'auditorium.

À l'intérieur de la salle, une scène est installée, équipée d'un grand écran et de mobilier design. Pendant que le public prend place, un diaporama des ateliers de concertation de l'année précédente est projeté, le son est perceptible mais les propos difficilement audibles. Les images tournent en boucle. Des images, il en sera question tout au long de la journée. Les caricatures du dessinateur Rodolphe Urps, invité pour illustrer les moments clés des discussions, seront elles aussi projetées sur un deuxième écran, situé à droite de la scène. Des étudiants en école de communication, seront présents lors des échanges pour prendre des photos et publier des extraits des propos échangés, sur la page Facebook de l'événement. L'équipe de *Mémoire de Bordeaux*, toujours présente

lors des réunions de concertation, filmera certains moments des ateliers alors que la télévision locale assurera la retranscription du débat d'ouverture.

L'animation est assurée par Benjamin Bardel, journaliste de TV7 (émission *Carré VIP*). Le ton du journaliste est jovial et décontracté. En attendant l'arrivée du maire, il plaisante et explique le déroulé de la journée. Des ateliers de discussion sur différents thèmes se tiendront durant deux heures et seront suivis d'une restitution dans l'auditorium à 18 heures.

Accompagné du maire-adjoint de quartier, Alain Juppé fait son entrée avec quelques minutes de retard, sous les applaudissements de la salle. À leurs côtés, sur les fauteuils *Mies Van der Rohe*, sont présents Bernard Lasserre, directeur des éditions Sud-Ouest, et Guy Di Méo, géographe et professeur à l'université Bordeaux 3.

Le débat qui suit profite essentiellement au maire qui parlera au final peu de démocratie participative. Interrogé sur sa vision de la participation, le maire explique avoir changé de posture après l'expérience de la halle des Douves (cf. *supra*). Si pour la halle des Chartrons, il avait commandé à des architectes de penser le projet qu'il avait lui-même sélectionné, à la halle des Douves, affirme-t-il, les architectes ont consulté les associations et travaillé, selon leurs vœux, à la rénovation de l'édifice. Cet exemple, déjà mentionné par l'édile à d'autres occasions, semble concentrer et condenser son approche en matière de participation, et renvoie à l'idée selon laquelle le « faire avec » est aujourd'hui possible à Bordeaux. Mais la participation ne semble pas pour autant être le sujet favori de l' élu qui lui préfère de loin celui de la ville millionnaire. Le maire n'ignore pas que le projet Bordeaux 2030 suscite crainte et incompréhension parmi la population : « *le chiffre fait peur* », dit-il savoir, sa présence aujourd'hui a pour objectif de rassurer et convaincre l'assistance de l'intérêt du projet. Un projet rendu nécessaire, explique-t-il, par l'attractivité accrue de la ville et la nécessité de lui donner une visibilité au niveau européen ; un projet qui attirera également les entreprises donc des emplois, et qui permettra, ajoute-t-il, de contrer l'étalement urbain. À l'objection du géographe sur les risques de gentrification induits par le projet urbain, le maire souligne l'effort de la ville pour contrecarrer les effets négatifs de la réhabilitation, par la création d'un pourcentage important de logements sociaux dans tous les nouveaux quartiers.

Après trente minutes, le débat qui se résume pour l'essentiel à une communication de l' élu sur son projet urbain, s'achève sans échange avec la salle. Le maire est attendu ailleurs, il prend congé et avec lui une grande partie du public fait de même.

Les participants aux ateliers sont, en effet, peu nombreux, entre dix et vingt personnes par thème⁵⁵. Nous décidons de suivre en parallèle les deux ateliers portant sur la culture. Le premier est intitulé « *Comment l'art et la culture investiront l'espace public en 2030 ?* ». Dans la salle de classe du lycée, une douzaine de personnes, des opérateurs culturels pour l'essentiel, se sont installées autour de la table. Des « personnalités qualifiées » plus ou moins liées au quartier, ont été invitées à exprimer leur point de vue ; celles-ci ont pris place à l'endroit indiqué par les cartons portant leur nom. Au près des invités officiels, quatre personnes complètent le cercle.

Cécile Broca et Cyril Vergès, tous deux journalistes au magazine culturel *Spirit*, animent les échanges. Le second propose un tour de table afin que chacun se présente. Parvenu à moi, qui n'ai pas de carton, le journaliste m'ignore, il fait de même avec les autres anonymes de la table, puis, reprend la parole et interroge une « personnalité » sur sa vision de la culture dans le quartier. Quelques minutes plus tard, le journaliste est interpellé par une des personnes oubliées, visiblement offusquée que la parole lui ait été confisquée. Gêné de cet « oubli », l'animateur reprend le tour de table pour les anonymes du débat qui se révèlent être deux artistes peintres amateurs et une représentante du service de la culture de Bordeaux.

La conversation qui suit exclut par son contenu le citoyen ordinaire. Les experts se connaissent et ont à cœur de défendre leur projet personnel ainsi que leur vision de la culture à Bordeaux. Il est, entre autres, question de l'émergence de cluster créatifs et de la nécessité pour les pouvoirs publics d'accompagner ces initiatives collectives originales. Un artiste-peintre, récemment arrivé à Bordeaux, essaie de conduire le débat sur le phénomène de closure du milieu culturel et la difficulté qu'il rencontre à échanger avec d'autres artistes. Les professionnels de la culture ne semblent pas partager son avis et lui opposent, à l'inverse, l'idée selon laquelle les liens entre professionnels et amateurs sont forts dans le milieu culturel bordelais. Très vite, l'échange se recentre sur les initiatives et les projets des uns et des autres. Des critiques feutrées se font entendre à l'encontre d'une politique culturelle municipale jugée peu favorable aux petits opérateurs culturels. Peu à peu, le débat s'essouffle et la salle se vide de l'assistance.

Nous décidons alors d'assister à l'atelier « *L'art et la culture à St-Michel comme facteur de transformation sociale* », afin, notamment, de vérifier si l'interaction entre participants dénote d'une même dichotomie entre public professionnel et public profane. L'intitulé plus intégrateur dans ses termes semble également annoncer un débat

⁵⁵ Les ateliers couvrent différents sujets dont les transports, l'urbanisme, les commerces, l'usage des technologies ou encore la place des seniors dans la ville.

plus politique. À première vue, la configuration spatiale et sociale ne semble guère différer du premier atelier, on note la présence de personnalités invitées, des opérateurs culturels et des responsables associatifs, aux côtés de l'animateur-journaliste. L'auditoire se compose d'une vingtaine de personnes, trois habitants et le curé de Saint-Michel complètent l'assemblée. Les étudiants en communication sont également présents et prennent des photos.

La conversation porte sur le spectacle vivant et la question de l'accessibilité des publics. Il sera peu question de « transformation sociale » et beaucoup de médiation culturelle comme moyen de faire accéder les personnes aux bienfaits de l'art et de la culture. La complicité entre les intervenants et le journaliste est visible. Le maire-adjoint viendra écouter les échanges quelques minutes, sans intervenir dans le débat. La prise de parole est dominée par quatre personnes dont le rapporteur de la séance et le journaliste, laissant peu de place aux autres participants, qui peu à peu quittent la salle. L'animateur éprouve des difficultés à gérer voire accepter les interventions parfois décalées des trois habitants présents qui cherchent à orienter le débat sur les questions qui les intéressent. À plusieurs reprises, il coupe court à leur intervention pour recentrer le débat, visiblement agacé par ce qui lui semble être une intervention inappropriée. Au terme du temps imparti aux échanges, le journaliste invite le rapporteur à finaliser son compte-rendu. Celui-ci n'ayant pu prendre des notes puisqu'il a choisi de participer activement au débat, déclare ne pas vouloir faire une synthèse écrite et préférer improviser une restitution orale. Le journaliste lui répond qu'il n'y a pas de règle et qu'il peut faire comme il veut puisqu'il est le rapporteur.

À 18 heures, la restitution des ateliers débute dans l'auditorium. En l'absence du maire, l'assemblée est beaucoup plus clairsemée. Des images de l'arrivée d'Alain Juppé en début de journée et d'autres provenant des échanges en ateliers, sont projetées en boucle sur le grand écran, pendant que les intervenants s'expriment. Le maire-adjoint, assisté de sa conseillère déléguée, invite chacun des rapporteurs à présenter une synthèse de quatre minutes, selon une fiche imposée. Comme annoncé, le rapporteur du deuxième atelier culturel s'autorise une présentation moins conventionnelle, mais aussi plus personnelle. Le dessinateur multiplie les croquis humoristiques à propos des idées des participants. Le public apprécie qui interrompt de ses rires le cours des restitutions.

À l'issue des synthèses, le maire-adjoint signale que des livrets de restitution, avec photos et *verbatim* seront disponibles dans quelques semaines. L' élu souligne le choix du lieu comme symbole d'une mise en exergue du savoir de chacun et un moyen d'interpeller la jeunesse. Il ajoute qu'un événement comme celui-ci ne peut avoir lieu

tous les mois, car il représente « *trop de travail pour vous et pour nous* ». Il assure avoir compris que les habitants voulaient être « *acteurs* », aussi précise-t-il, la municipalité doit s'appuyer sur « *l'intelligence citoyenne* » dans l'élaboration de ses politiques publiques. L' élu conclut que la démocratie participative se construit au niveau des politiques mais aussi au niveau des citoyens « *qui doivent apprendre à dépasser leur point de vue personnel* » sinon, affirme-t-il, la participation ne pourra se faire.

À 19 heures, le maire-adjoint remercie la salle et lève la séance.

En premier lieu, cette rapide mise en récit nous restitue plusieurs éléments pertinents du point de vue des rapports entre agents.

Le débat est d'abord révélateur de la difficulté à faire de la culture un objet d'appropriation par tous dans la délibération, alors même qu'elle est toujours évoquée dans les discours des acteurs comme la chose la mieux partagée qu'il soit. L'attitude du journaliste spécialiste des questions culturelles, est révélatrice de la confiscation de la chose culturelle par le monde des professionnels, les acteurs illégitimes de ce tour de table n'ont pas droit de cité, et le débat a lieu dans un entre-soi rassurant parce que supposé compétent.

Préemptée par les experts des mondes de l'art, la notion de culture constitue alors un thème élitiste pour la majorité de la population qui ne se sent pas autorisée à s'en saisir dans le débat public, à moins de pouvoir se prévaloir d'une forme de technicité qui légitimerait son intervention. Il faut en quelque sorte se sentir habilité par la communauté des experts pour s'autoriser à prendre la parole. Les artistes amateurs du premier atelier ne bénéficient pas à l'évidence de la reconnaissance des professionnels. Plus que dans d'autres domaines de l'activité humaine, les citoyens ont délégué aux spécialistes le droit de parler de culture en leur nom. Dans la mise en concertation actuelle, l'on observe guère le renouveau de la sphère publique littéraire dont Habermas a décrit l'émergence puis le déclin sous l'effet de l'expansion du marché des biens culturels ; à l'inverse, lorsque à de rares occasions, l'espace public s'ouvre sur la question culturelle, une élite intellectuelle moins intéressée de « faire usage de sa raison » sur la place et le rôle de la culture dans le projet collectif, que de remettre en cause telle ou telle décision publique menaçant ses intérêts, monopolise le débat qui se réduit alors à un cercle d'initiés porteurs d'un discours autoréférentiel.

Ce type de dispositif participatif institué, survalorisant la place et le rôle des professionnels, accrédite donc une vision polarisante du champ culturel qui voit s'opposer dans la sphère décisionnelle une catégorie agissante légitimée par le pouvoir

et une catégorie illégitime englobant le reste de la société, dont la parole n'est pas reconnue par l'autorité publique. En effet, la ville, en s'assurant avant tout de la présence des experts, cherche autant à suppléer à l'absence prévisible des habitants au débat qu'à contribuer à leur en fermer l'accès.

Aux yeux des spécialistes comme des décisionnaires, le citoyen ordinaire apparaît toujours trop « *peu informé, "ignorant" et passif* » (Rui, 2004 : 119). Pour les responsables, le « *bon débat* » doit avant tout être « *constructif* » (*ibid*: 116) et s'appréhender « *comme un temps où l'on doit faire la preuve de la rationalité du projet* » (*ibid*).

Si par hasard ou infortune, des « inouïs de la culture » s'invitent dans le débat comme ce fut le cas lors des ateliers précédemment décrits, la disqualification de leur parole est automatique. Une des formes courantes de disqualification est d'attribuer à la parole de l'autre « *un caractère obscurantiste et irrationnel* » (Boullier, 2009). Les animateurs des deux ateliers éprouvent ainsi la plus grande difficulté à intégrer la parole non experte. Le profane apparaît doublement illégitime du fait de son absence de statut professionnel et de son incompétence supposée à appréhender les enjeux culturels.

Insuffisamment socialisés au langage technique (Rui, 2004), les habitants sont également fortement soupçonnés de ne pas être capables de rechercher l'intérêt général. L' élu de quartier ne manque pas de conclure la journée de concertation sur une note de remontrance à leur égard, les exhortant à se délester de leurs particularismes, perçus comme un obstacle à une participation réussie. Le politique, tout en soulignant l'importance du savoir d'usage et la nécessité de s'appuyer sur « l'intelligence citoyenne », discrédite la catégorie de l'habitant ordinaire à qui il est reproché de négliger l'idéal de l'intérêt général et d'être trop « attaché » pour contribuer utilement au débat. Alors même que les élus fondent leur légitimité sur cette catégorie, elle leur permet, le moment opportun, de nier toute représentativité aux personnes présentes (Jobert, 2009).

Nous ajouterons à ces remarques relatives à la dichotomie entre ordres de légitimité culturelle, quelques observations sur la base d'une analyse de la procédure de consultation.

La formule choisie par le maire-adjoint pour mettre en œuvre ces échanges, s'appuie sur ce que nous qualifierons de « méthode DGA », en référence à « l'expertise » accumulée en matière de consultation publique par la Direction générale de l'aménagement. Le responsable de la toute nouvelle Direction de la participation citoyenne déclare à ce

propos que « *La DGA a beaucoup apporté à la ville de Bordeaux sous l'angle de la méthode et de l'implication des habitants en développant des méthodes qui sont à la fois un peu systématiquement les mêmes et qui développent véritablement cette notion de proximité.* »

Il est notoire que le projet urbain a nécessité et nécessite toujours de pratiquer une démarche de consultation publique qui consiste autant à interroger les habitants sur ce qui constitue à leurs yeux des éléments essentiels de leur cadre de vie, et que la DGA a conceptualisé sous le terme de « fondamentaux », qu'à opérer une approche communicationnelle visant à rassurer et surtout à faciliter l'acceptation des transformations urbaines.

Pour ce faire, la directrice générale de l'aménagement a su imposer avec conviction une méthode de consultation qu'elle assure être directement inspirée du modèle québécois. Elle raconte avoir assisté à de nombreuses consultations publiques lors d'une visite et avoir appris « *des trucs très simples mais très difficiles à imposer à la mairie de Bordeaux* ». Elle énumère pour nous les règles de la consultation qu'elle applique depuis :

- Des « tables rondes » avec deux personnes (un rapporteur et un animateur) qui n'ont pas besoin d'être compétentes mais qui « *ont compris ce qu'on attendait de la concertation* » ;
- une discussion sans les politiques : la concertation « *n'est pas une tribune pour l'élu* » ;
- une concertation pour discuter : « *on ne vient pas avec un projet d'archi déjà fait* » ;
- une concertation minutée : 90 minutes pour répondre à 5 questions ;
- la publication systématique de « *livrables* » après chaque concertation : « *il y a une règle, c'est qu'on ne ment pas aux gens* », affirme-t-elle, les documents sont diffusés et les gens peuvent les emporter.

Les règles font-elles la concertation ?

À en croire la directrice de la DGA, la procédure, réduite à quelques critères de mise en œuvre, suffirait à garantir le bon déroulement des échanges ainsi qu'une certaine neutralité des techniciens vis-à-vis des participants et des politiques. Or, est passée sous silence toute la séquence d'information préalable à la réunion. Quid, en effet, du temps imparti à communiquer sur le sens et les objectifs de la consultation ? Il s'avère que pour les responsables, le besoin de concerter dépasse en importance le contenu de la concertation elle-même et minimise, du même coup, l'attention accordée au respect de

la procédure. L'animateur du deuxième atelier l'a bien compris qui conforte la décision du rapporteur en lui assurant « *qu'il n'y pas de règle* ».

À la méthode inachevée et informelle proposée par Bordeaux, Québec répond par une procédure formalisée qui cadre, certes la contribution habitante, lui offrant un espace d'expression délimité, mais également le politique qui ne peut se soustraire à la responsabilité qui lui incombe d'assurer la sincérité de la démarche et la qualité des échanges. Pour ne prendre qu'un exemple mais néanmoins significatif, les *verbatim* qui donnent effectivement lieu à des publications ne reflètent qu'en partie la teneur des échanges ; en l'absence d'une restitution en présence des intéressés et sans possibilité de rectification avant publication, ces extraits de parole habitante contribuent avant tout à donner l'illusion de conformité et constituent ainsi de beaux outils de communication⁵⁶, fort utiles au projet politique. Quant à la neutralité supposée des rapporteurs, on peut s'étonner que des agents municipaux soient à la fois juge et partie d'une consultation portant sur des dossiers dont ils ont parfois la charge directe, alors même qu'ils seront amenés à rédiger les comptes-rendus des débats. Aussi, la présence d'un tiers⁵⁷, autonome vis-à-vis du décideur, permettrait au moins, selon Loïc Blondiaux (2009), de « *faire respecter les règles du jeu de la concertation* » et déjouerait « *les tentatives d'instrumentalisation les plus grossières* ».

Les objectifs de la concertation ne sont en outre guère affirmés et les personnes présentes à ces réunions sont souvent bien incapables de dire pourquoi elles sont réunies, au-delà d'une vague invitation à venir discuter du quartier. La photographe Isabelle Kraiser, invitée à suivre la concertation pour le projet urbain du quartier Belcier, témoigne en ce sens : « *Les gens allaient à ces concertations mais on ne savait pas pourquoi. On ne connaissait pas le cadre* ». Aussi, les personnes se contentent-elles, faute de mieux, de saisir l'offre de participation qui leur est faite, même si elles souhaiteraient « *être consultées plus sur le fond que sur la forme* »⁵⁸. Concernant le débat que nous venons de décrire, l'objectif n'est guère plus explicite, le maire-adjoint nous confiait que le thème de l'avenir du quartier en 2030 était en fait « *un prétexte pour travailler sur maintenant* », dans le but de « *faire prendre conscience du bien commun* » aux habitants. Ainsi, la participation n'aurait de valeur que pédagogique dans

⁵⁶ Pour un exemple de verbatim voir les livrets de concertation disponibles en ligne, URL : <http://www.bordeaux2030.fr/documentation/livrets-concertation>, consulté le 4 février 2013

⁵⁷ Ce tiers-garant apparaît dans les concertations menées dans le cadre du projet social. L'ajointe aux affaires sociales affirme à ce propos que cette présence extérieure a permis l'émergence de projets à l'initiative des habitants.

⁵⁸ Commentaires d'habitants relevés sur le site : <http://jeparticipe.bordeaux.fr>

un but de formation des citoyens à l'idéal de l'intérêt général. Quant à leur contribution, elle se résume à une « *boite à idées* » dont le politique se saisira s'il le souhaite. L'on est loin d'une réflexion sur un projet de territoire que le maire-adjoint citait comme objectif de cette journée de concertation.

Nous notions également dans le récit de cette journée, l'attention particulière portée aux conditions matérielles de ces échanges. Ainsi, la mise en scène très médiatisée de l'événement sert avant tout à valoriser l' élu (le maire comme son adjoint) dans le processus participatif. Celui-ci tire de l'échange avec les habitants, des dividendes en termes d'image pour en avoir été à l'initiative ; en n'y participant pas il déjoue le risque d'afficher ses orientations politiques et s'impose alors comme l'arbitre d'un jeu dont lui seul maîtrise les règles.

Par ailleurs, la volonté de privilégier une atmosphère de convivialité, propice à un échange apaisé et consensuel, – la directrice générale de l'aménagement déclare à ce propos qu'il appartient à la presse de montrer les divergences d'opinions pas à la concertation –, dénote, comme nous le soulignons à propos du projet culturel de la ville, d'une volonté politique de pacification des rapports sociaux ainsi que d'une visée intégratrice de l'action publique. Ainsi, la participation porte-t-elle « *l'espoir mythique de la réconciliation de la société avec elle-même et avec ses membres* » (Wieviorka, 1995). La ville pacifiée trouverait ainsi dans le projet urbain la résolution de problématiques à la fois urbaine, sociale et culturelle. Or, en ne reconnaissant pas le dissensus, la collectivité se prive d'une part de sa capacité à produire une définition mieux partagée de l'intérêt général (Rui, 2004: 167), – intérêt qu'elle n'a pourtant de cesse de promouvoir –, et empêche d'autre part, que ne s'exprime là « *un caractère essentiel pour la dynamique des villes* » (Neveu, 2011b).

Au-delà des biais d'une procédure diffuse et approximative, les enjeux réels sont volontairement maintenus hors de portée des participants. Les consultations publiques à Bordeaux servent avant tout le projet de ville. Il s'agit, comme le présente avec pragmatisme la directrice de la DGA, « *que les gens nous disent "On veut des voisins"* ». La stratégie de la ville, pour assurer le maintien de son poids démographique et donc politique dans l'agglomération, consiste à accueillir 100 000 nouveaux habitants, à l'horizon 2030. Afin de remplir l'objectif, il faut, explique une urbaniste de la mairie, « *un désir de ville, un désir de vivre en ville* ». Aussi, la participation constitue-t-elle un instrument essentiel du jeu politique auquel se livrent les collectivités territoriales ; la municipalité recourt à la catégorie des habitants pour mettre sur agenda

des projets qu'elle ne peut entreprendre sans l'aval de la communauté urbaine, entité administrative compétente en matière d'aménagement territorial. La concertation ainsi instrumentalisée sert à positionner le territoire comme un enjeu d'aménagement.

Dans cette perspective essentiellement politique du territoire dont les contours sont légitimés par le pouvoir, les profondes mutations urbaines à venir, les nouvelles centralités qui se dessinent et qui bouleverseront les rapports spatiaux et sociaux dans la ville, la requalification des quartiers populaires qui engendrera inmanquablement un processus de gentrification, l'embellissement de la ville qui en même temps qu'il améliore la qualité du cadre de vie accélère la touristification de ses espaces, ne constituent donc pas les sujets de concertation avec les habitants sur l'avenir de leur quartier. De même, l'on observe un phénomène d'hyper-territorialisation de la participation qui se concentre sur le projet et le territoire concerné alors que toute mutation urbaine doit être pensée et discutée en lien avec les différents « morceaux » de ville.

Il nous faut toutefois nuancer ce qui pourrait apparaître comme pur cynisme politique. La concertation, en effet, a aussi pour objectif d'identifier les éléments patrimoniaux porteurs de sens pour les habitants afin de les préserver de l'appétence des promoteurs. La pression aménageuse oblige la collectivité, selon un technicien à « *être dans un urbanisme de plus en plus négocié* » qui nécessite d'user, voire de réinventer, des éléments du patrimoine urbain comme modes d'échange. Ces « fondamentaux » territoriaux sont alors doublement mobilisés, à la fois pour instituer et qualifier le territoire en mutation, et préserver son intégrité architecturale et culturelle.

Pour conclure, ce type d'échange proposé par la ville aux citoyens ne peut conduire à une délibération susceptible de construire une opinion publique. En premier lieu, parce que l'indétermination des objectifs et l'absence d'une base de discussion précise ne créent pas les conditions d'un débat utile ; ensuite, parce que les participants au débat sont avant tout des parties prenantes (*stakeholders*), reconnus par le politique sur la base de leur expertise, qui viennent défendre dans l'espace participatif leurs intérêts professionnels et évincent par le « *langage de la connaissance* » (Rui, 2004) qui les caractérisent, la parole du citoyen ordinaire. Enfin, la participation institutionnalisée peu professionnalisée car ne s'appuyant que sur la compétence discutable des services administratifs, structure néanmoins un espace d'échanges bien précis, selon les termes définis par le politique qui lui laisse toute latitude d'orienter voire d'instrumentaliser la contribution habitante. Dans ces conditions, la procédure de concertation convoquée ici

peut difficilement être assimilée à autre chose qu'un exercice de communication politique dont « *l'enjeu réel est bien plus de signifier l'intention de participer que de faire participer réellement* » (Blondiaux, 2008 : 74).

Conclusion

Nous avons vu au travers d'une approche diachronique que les modèles participatifs québécois et bordelais différaient grandement autant dans leurs modalités constitutives que dans les idéologies qui les armaient.

L'émergence d'une norme participative à Bordeaux est ainsi, pour partie, le résultat d'une injonction des paliers gouvernementaux supérieurs, qui malgré l'absence de critères de mise en œuvre, a médiatisé la diffusion d'une démocratie de proximité. À l'inverse, dans une configuration essentiellement locale, l'institutionnalisation du débat public à Québec résulte d'un processus original marqué par l'action de citoyens déterminés à instaurer la démocratisation du système municipal, par le biais notamment d'un outil participatif innovant : le conseil de quartier.

Le modèle québécois qui s'est par la suite diffusé, a privilégié une forme de démocratie délibérative à celle d'une démocratie participative. L'approche procédurale alors formalisée vise à instaurer un espace public au sens de la théorie habermassienne, c'est-à-dire défini par « *un ensemble de personnes qui raisonnent dans le but de promouvoir un bien commun transcendant la simple somme des préférences individuelles* » (Fraser, 2005 : 135).

L'exemple bordelais qui s'appuie sur la notion de proximité vise, quant à lui, à refondre le lien entre l'élu et le citoyen dans l'objectif de faire de la « politique autrement ». Outre que l'on peut objecter de ce jeu d'équivalence entre proximité et participation, alors que les mobilités induisent une multiplication des échelles d'appartenance (Goze, 2005), la configuration locale est marquée par une personnalisation forte des instances participatives (Bherer, 2003). La présence des élus dénote une volonté d'incarner cette stratégie de rapprochement mais obère dans le même temps de l'autonomie de ces instances, qui en deviennent suspectes pour les acteurs exogènes. Le modèle bordelais tend à conditionner l'offre de participation au projet urbain et se caractérise par l'absence de procédure de consultation formalisée. Le déficit d'une politique de consultation cohérente, érigeant un certain nombre de principes et intégrant les différents dispositifs municipaux, constitue, pour Laurence Bherer (2003), un obstacle majeur à la pérennisation de la participation dans l'institution. Néanmoins, l'expérimentation participative opère peut-être un tournant avec la création récente de la Direction de la participation citoyenne qui a pour vocation de formaliser le débat public et d'établir un certain nombre de règles communes aux différents processus participatifs institutionnels par l'élaboration d'une charte.

Si l'institutionnalisation de la norme participative n'en est encore qu'à ses balbutiements à Bordeaux, le cas québécois nous enseigne que la formalisation du processus ne suffit pas à insuffler une culture participative au sein de l'institution. En premier lieu, la codification réglementaire ne garantit pas le recours à la participation citoyenne, comme l'exemple des politiques publiques de la culture le démontre. Ensuite, parce qu'elle réduit la contribution des citoyens à « *une logique strictement collaborative* » (Bherer, 2003 : 383), préférant à la figure du citoyen celle de l'habitant-usager invité à participer à l'amélioration de la gestion publique de proximité, la politique de consultation québécoise neutralise l'expression d'une parole politique dans la cité. Il semblerait également que cette politique induise un « effet d'usure » auprès des citoyens qui au final se mobilisent peu au sein du cadre institué (Bherer, 2003).

À Bordeaux, l'absence de cadre et le caractère « spontané » des échanges bénéficient surtout au politique qui conserve une maîtrise du jeu participatif (Rui, 2004), lui permettant d'exclure du débat les véritables enjeux de la construction urbaine. La focale culturelle nous a par ailleurs permis de révéler les défaillances d'un système participatif qui concourt à fermer l'espace public aux citoyens ordinaires dont la parole devient inaudible dans l'entre soi des légitimités technique et politique.

Les deux modèles participatifs ont en commun de s'inscrire dans une forme d'adaptation et de modernisation de l'action publique. Si la volonté des responsables de rapprocher la politique du citoyen semble sincère, il n'en demeure pas moins que le processus sert avant tout la « *relégitimisation des élus et de la démocratie représentative* » (Neveu, 2011b).

Afin d'affiner ce constat, nous proposons de poursuivre notre étude de la participation institutionnalisée par l'analyse concrète de modes de gouvernance visant à associer la société civile dans le processus d'élaboration de la décision publique. Il s'agira d'apprécier la dynamique interactionnelle entre les différentes parties prenantes et d'apprécier la portée publique de leur action.

Chapitre 4 - Modes de gouvernance et représentativité des acteurs

Confrontée à la complexification croissante de l'action publique et à la technicisation subséquente du métier politique (Lefebvre R., 2005), la collectivité locale est conduite à renouveler la manière dont elle envisage le processus de décision publique pour y intégrer d'autres formes d'expertise. Alors que la « *crise de gouvernabilité* » des métropoles [...] induit la recherche de nouveaux mécanismes de régulation politique » (Jouve, 2007), les questions urbaines, qui englobent aussi la dimension culturelle, apparaissent aujourd'hui complexes et interconnectées, et exigent une gestion partagée dans laquelle l'institution ne serait qu'un acteur parmi d'autres.

Dans ce chapitre, nous allons en premier lieu nous prêter à l'exercice de l'analyse sémantique du concept de gouvernance en rapport avec celui de participation ; puis nous consacrerons un temps de réflexion sur la dynamique relationnelle dans le champ culturel à Bordeaux et Québec, en vue d'évaluer les perspectives de coopération entre les acteurs ; avant de nous attarder sur la description de la nature, des enjeux et limites de divers dispositifs de gouvernance multipartenariale dans les deux contextes d'étude.

IV.1. Définitions et enjeux de la gouvernance

Le concept de gouvernance qui se diffuse, depuis les années 1990, dans le vocabulaire politique contemporain (Blondiaux et Sintomer, 1999) marque la remise en question d'un mode de régulation sociopolitique de type institutionnel, illustré par le terme de gouvernement qui repose historiquement sur la centralité des institutions publiques (Jouve, 2007). La gouvernance suppose une plus grande diversité dans la manière d'organiser les services, ainsi qu'une plus grande flexibilité dans l'appréhension et la coordination de l'action publique (Le Galès, 1995). Elle a pour ambition de rompre avec la hiérarchisation inhérente au système de gouvernement et promeut à l'inverse, selon Gerry Stoker, un mode de relation perméable, horizontal et interactif entre acteurs publics et acteurs privés :

« governance [...] refers to the action, manner or system of governing in which the boundary between organizations and public and private sectors has become permeable. Governance recognizes the interdependence of organizations. The essence of governance is the interactive relationship between and within governmental and non-governmental forces » (cité par Pongy, 1997)

La notion de gouvernance englobe donc à la fois un mode d'administration, un mode de gestion et un type de relation entre des niveaux de décision et des parties prenantes.

Souvent associée au terme de démocratie participative, la gouvernance n'est pourtant pas à confondre avec celle-ci. Même si les questions de négociation et de participation deviennent déterminantes dans un contexte où les processus de décision sont à la fois plus ouverts et plus complexes (Bacqué et Gauthier, 2011), obligeant les acteurs à « *développer de nouvelles fonctions et compétences professionnelles en matière de facilitation, de négociation, de médiation et de travail en réseau* » (*ibid*), la gouvernance est une notion à la fois cognitive et normative (Blondiaux et Sintomer, 1999) qui renvoie avant tout à des modes opératoires préexistants, qu'il serait souhaitable de faire évoluer, dans l'objectif d'améliorer la gestion publique. Si elle inclut la nécessité de répondre aux besoins de la communauté tels que celle-ci les a définis (Stoker, 2005), elle ne se préoccupe pas outre mesure du fait que les citoyens soient impliqués dans les modes de décision (Blondiaux et Sintomer, 1999), renvoyant plus certainement à des modes de gestion néo-corporatistes (*ibid*). Le passage de la notion de « gouvernement » supposé « *rigide, autoritaire et inadapté* » (*ibid*), à celle de « gouvernance » connotant la complexité, la flexibilité, les réseaux, la négociation, n'est pas non plus sans évoquer l'idée du néo-capitalisme décrite par Boltanski et Chiapello (1999).

Il s'agit de proposer des formes de gouvernance qui intègrent la dimension participative sans remettre en cause ni le système politique ni le fonctionnement économique, basé sur le marché (Biewener, Bacqué, 2011). Gerry Stoker (2005), préconise à ce propos la recherche d'un équilibre entre les modèles représentatif et participatif et entre les sphères nationales et locales, afin que les décisions soient le plus souvent possible prises au niveau local en collaboration avec les populations, sans pour autant que cela signifie la fin de la responsabilité décisionnelle à des paliers supérieurs de gouvernement ni celle d'autres modes de prise de décision.

La notion renvoie donc à une forme de « *coopération institutionnelle* » (Sintomer, 2011) entre les acteurs publics et privés et opère selon des logiques différentes de celles de la démocratie participative.

La gouvernance est par ailleurs liée, sur le plan méthodologique, au développement durable (Goze, 2005), car elle a pour objectif de répondre aux enjeux posés par la métropolisation, notamment le défi majeur d'assurer la cohérence sociale et spatiale

d'un territoire fragmenté par l'étalement urbain et la ségrégation sociale (*ibid*). C'est aussi à l'échelle locale que s'actualise avec le plus de force cette dynamique de « *transformation du contrat social qui lie la sphère politique à la société civile* » (Jouve, 2005), parce que le palier municipal concrétise et rend tangibles les phénomènes globaux qui semblent trop abstraits à d'autres échelles, tels ceux d'« *empreinte écologique, de "lien entre le social et l'économique" ou de "citoyenneté"* » (Alliance 21, 2001).

La gouvernance cherche naturellement à s'appuyer sur des dynamiques territoriales localisées pour agir de façon concrète et lisible pour les citoyens. Le local serait ainsi devenu, selon Bernard Jouve, « *le lieu de dépassement de toutes les contradictions sociales, économiques et politiques* » (2005) ; la référence spatiale qui permettrait d'envisager la transition vers la « *deuxième modernité* » (U. Beck cité par Jouve, 2005), celle qui verra solutionner la crise des institutions et de la désaffiliation sociale et politique. Dans cette perspective, le territoire serait donc, « *un instrument de développement de nouvelles marges de manœuvre ou de capacités de négociations plus grandes* » (Jambes, 2005). Il faut alors entendre la notion non pas comme « *une portion d'espace physique mais comme un système de relations ouvert* » (Alliance 21, 2001) qui entre en résonance avec d'autres niveaux de gouvernance et partage avec eux la responsabilité de trouver des solutions aux défis communs.

L'objectif de faire de la ville un « *acteur collectif* » requiert des pouvoirs publics une capacité à entrer en dialogue et à susciter le partenariat avec les acteurs de la société civile. Or, selon Maurice Goze (2005), les réflexions sur la gouvernance, dans le cas français, ne rendraient pas suffisamment compte de la force d'inertie des formes traditionnelles de gestion publique et surévalueraient la capacité des institutions à opérer les changements nécessaires. La gouvernance induit, en effet, un changement dans les procédures administratives ; elle exige « *une liberté de négociation et d'initiative de la part de chaque partenaire* » (Alliance 21, 2001) et donc une possibilité d'influence réciproque. Les responsables politiques sont-ils prêts à soutenir cette logique de transaction multipartenariale ? L'adjoint à la culture à Bordeaux admet que le changement paradigmatique dans la gestion de l'action publique est encore à venir : « *Aujourd'hui, on est dans un terrain où tout se crée [...]. Pour nous élus, il est plus facile d'être dans la décision que d'être en amont dans le débat.* ».

Or, le secteur culturel est confronté à des défis majeurs posés par l'essoufflement de l'idéal de démocratisation, la concurrence des industries culturelles, le développement

des pratiques numériques, la prise en compte des mobilités ainsi qu'une demande croissante de participation et de reconnaissance des citoyens. Relever ces défis ne peut dépendre uniquement des décideurs politiques. Le discours sur la gouvernance n'est pas seulement éthique, il se veut normatif et performatif ; il appelle à réviser les catégorisations porteuses d'exclusion et nécessite qu'une variété d'acteurs concourent ensemble à la définition des problèmes et à leurs solutions.

Nous avons choisi de traiter la question de la gouvernance sous l'angle local et celui du rapport entre acteurs, et avons donc délibérément écarté de la réflexion la problématique de la relation entre l'État et les collectivités locales, notre projet de recherche se recentrant, en effet, sur la dimension territoriale de la coopération.

IV.2. Processus de différenciation et de légitimation des acteurs

La rhétorique de la participation, afférente à celle de gouvernance, qui tend à se diffuser dans tous les domaines de l'action publique est tout aussi prégnante dans le champ de la culture, mais elle s'y déploie selon des logiques spécifiques, pour partie liées au flou qui entoure la notion même de culture.

La participation culturelle sans cesse invoquée dans les discours est un terme ambigu ; elle revêt des significations différenciées qui renvoient, selon les contextes, aux objectifs de démocratisation ou de démocratie culturelle et dans une moindre mesure à ceux de diversité et de droits culturels. Ainsi, pour nombre d'acteurs, surtout institutionnels et politiques, la participation culturelle se confond trop souvent avec la fréquentation des lieux et des œuvres. Les individus sont appréhendés plus volontiers en termes de publics que de personnes, et en règle générale ne sont pas inclus dans les processus de décision. Aussi, la politique culturelle tend à se concentrer au sein « *d'un triangle composé des élus, de leurs administrateurs et d'un groupe formé des artistes et des professionnels.* (Saez G., 1996). Selon la typologie établie par Guy Saez, des groupes d'acteurs à l'influence inégale constituent les parties prenantes de la politique culturelle municipale :

- Le « groupe municipal » assume et assure les décisions en matière culturelle ;
- le « groupe central » constitué des fonctionnaires d'État s'appuie sur la ville pour développer sa politique ;
- le « groupe des professionnels » comprend les artistes et les responsables de structures culturelles qui ont des intérêts communs à défendre ;

- le « groupe des publics » qui comprend aussi celui des amateurs constitue un groupe diffus, mal connu des professionnels.

Cette différenciation statutaire résulte du développement spécifique de la sphère culturelle organisée, marqué par des processus de classement/déclassement qui ont, au cours du temps, promu puis déchu certains acteurs.

Le développement de l'action culturelle par le ministère Malraux a d'abord induit un processus de différenciation avec celui de l'éducation populaire ; la culture s'opposant aux loisirs, la fin aux moyens. Puis la professionnalisation du secteur culturel dans les années 1970 a accusé le clivage entre professionnels de la culture et professionnels du socioculturel conduisant au repositionnement de ces derniers sur des enjeux sociaux (Poujol, 2001). Dans les municipalités, la création de directions aux affaires culturelles et l'apparition de catégories professionnelles aux missions spécialisées, – directeurs d'institutions, professionnels des relations avec le public, agents administratifs, etc. –, correspondent alors autant à un souci d'améliorer la gestion publique et de formaliser un secteur d'activité qu'à une volonté de distinction entre acteurs légitimes et acteurs illégitimes. Au fur et à mesure que l'action publique se spécialise et se technicise, expliquent Dubois et Laborier (1999), elle réclame la présence d'experts qui tendent à exclure tout un ensemble d'acteurs sociaux : amateurs, bénévoles, militants, etc. qui se voient alors privés du droit à contribuer à l'élaboration de la politique culturelle. Ainsi, *« sont autorisés à parler de culture au nom de la collectivité, non plus ceux qui par leur militantisme ou leur activité politique ont accédé à des fonctions de représentation, mais ceux qui peuvent se prévaloir d'une compétence spécialisée, attestée par l'appartenance au monde des professionnels »* (Dubois et Laborier, 1999).

L'évolution des politiques de la culture a également conduit dans les années 1980 à la valorisation des artistes et de leurs productions, au détriment des activités d'expression créative développées par les animateurs socioculturels (Poujol, 2001). La référence à la professionnalisation, devenue la condition indispensable au soutien public, confirme la confiscation de l'élaboration des objectifs culturels par un groupe restreint d'acteurs à l'intérieur du champ culturel, excluant la majorité des professionnels se revendiquant pourtant de ce secteur, et empêchant les citoyens ordinaires de venir débattre des questions culturelles. Aussi, le système culturel apparaît-il comme *« un système "dual" qui se limite au dialogue entre les pouvoirs locaux et le « corporatisme » des professionnels »* (Pierre Molinier cité par Colin, 1998 : 93).

La cherté du statut fait en sorte que les acteurs culturels élus dans le cénacle des politiques publiques de la culture se crispent sur la défense de leurs prérogatives et ne soient nullement prêts « à renoncer aux privilèges liés à l'exception culturelle, depuis le statut particulier [...] des intermittents des spectacles jusqu'aux régimes spécifiques d'aides publiques à la création, sans oublier l'aura particulière entourant l'appartenance au monde de la culture » (Augustin et Lefebvre, 2004 : 27). Il n'est qu'à constater la référence à la qualité artistique, invoquée, chaque fois que les artistes se sentent menacés par les acteurs opérants à la marge des frontières idéologiques. Le milieu professionnel est souvent prompt à jeter le discrédit sur des projets soupçonnés de travestir ou d'assujettir la culture au profit d'enjeux sociaux. On oppose alors à l'image d'une culture exigeante qui nécessite effort et connaissance, celle d'une culture au rabais dénaturée par sa finalité sociale.

Ainsi, les projets artistiques développés dans le cadre de la politique de la ville sont toujours entachés de connotations négatives en référence à leurs objectifs jugés trop sociaux et pas assez artistiques, et ne jouissent pour cette raison que très rarement d'une reconnaissance par la politique de droit commun. De même, certains artistes engagés dans des processus de création avec les citoyens contribuent-ils, au travers de leurs représentations, à diffuser un discours artistique culturellement normé. Les publics surtout défavorisés sont ainsi invités à « se frotter à des thèmes universels qui font l'art avec un grand A » (Milliot, 2005), afin de s'extraire des logiques sociales qu'ils subissent et construire une parole à la fois originale et universelle « susceptible de toucher tout le monde » (*ibid*). Pour Virginie Milliot, « il est intéressant de noter à quel point cette conception occidentale de "l'originalité" artistique comme "soudure paradoxale de l'individualité et de l'universalité" fait écho aux exigences socialisatrices du "programme institutionnel" » (*ibid*).

Hantés par la crainte du renoncement à l'excellence artistique, les professionnels apparaissent alors porteurs d'une forme de « néocolonialisme-culturel » (Chaumier, 2008), selon lequel il s'agirait « d'ouvrir l'autre à la culture ». Pierre Bourdieu n'observait-il pas la représentation ambivalente que se faisaient déjà les écrivains et les artistes du début du XXe siècle, du grand public, « à la fois fascinant et méprisé » (1992 : 101), dans lequel se confondaient le bourgeois asservi aux intérêts commerciaux et le « peuple » bêtifié par les activités de production. Ainsi, les professionnels de la culture, pourtant « nourris de relativisme culturel et politiquement plutôt héritiers de Mai 68 » (Chaumier, 2008) restent prisonniers d'une définition de la culture au sens de production intellectuelle dont ils seraient les gardiens et les promoteurs auprès des publics « incultes ».

Les clivages demeurent donc fortement marqués, comme le remarquaient Friedberg et Urfalino en 1984, entre amateurs et professionnels, « créateurs » et « animateurs », milieux culturel et socioculturel.

IV.3. Les relations entre acteurs politiques et acteurs culturels

Notre ambition dans ce chapitre restera mesurée ; il ne s'agira pas de proposer une analyse approfondie du jeu interactionnel entre les acteurs politiques et les acteurs culturels, mais plus simplement de présenter une interprétation de la dynamique relationnelle entre agents, d'en qualifier la nature par le biais de l'acte discursif, afin d'accréditer ou pas l'existence de conditions propice à l'instauration d'une gouvernance partagée entre secteurs public et privé.

La notion de gouvernance induit le présupposé d'une relation intersubjective qui permettrait la définition commune des problèmes ainsi que l'élaboration de solutions satisfaisantes pour le plus grand nombre. Cette relation présume que s'instaure un dialogue entre les parties prenantes sur la base d'une reconnaissance réciproque ; le principe dialogique consiste alors en « *la production à deux d'un seul discours qui donne voix à la relation interlocutive* » (Ferréol et Jucquois, 2003 : 79).

Or, la tâche est ardue concernant le domaine culturel tant les relations entre champ artistique et champ politique sont ambiguës et caractéristiques d'une tension historique. L'autonomisation de l'art vis-à-vis du pouvoir, à l'aune de la modernité, marque ainsi le clivage nouveau entre deux catégories d'acteurs dont les rapports vont durablement osciller entre dépendance et confrontation.

L'autonomisation du champ culturel est indissociable, explique Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, d'une « *vision désenchantée du monde politique et social* » (1992 : 104). C'est en s'opposant à l'ordre établi, en rejetant autant le « *matérialisme vulgaire des nouveaux maîtres de l'économie* » (*ibid* : 103) que l'emprise du pouvoir politique, que des artistes, comme Flaubert et Baudelaire, ont tracé la voie de l'art pour l'art. « *La rupture avec le monde ordinaire* » poursuit le sociologue, est « *inséparable de la constitution du monde de l'art comme d'un monde à part* » (*ibid* : 103). Les relations entre champs artistique et politique sont ainsi marquées par la nécessité pour les artistes, au nom de leur autonomie, d'en appeler au soutien public, tout en se sentant tenus de

« manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques et économiques » (*ibid*: 107).

S'il semble peu probable que l'éthos des artistes contemporains soit motivé par la crainte de l'ingérence de la part du pouvoir, les rapports entre acteurs politiques et acteurs culturels demeurent caractérisés par une instrumentalisation et une méfiance réciproques. À Bordeaux, les seconds sont souvent prompts à dénoncer l'arbitraire ou le caractère illégitime des choix politiques en matière de politique culturelle, tout en étant engagés dans la course pour l'obtention de ressources. De leur côté, les pouvoirs publics apparaissent partagés entre soutenir la vitalité du territoire dans toute sa diversité, – ce qui pourrait constituer un indice d'attractivité et de croissance –, et rétribuer les effets du prestige des grandes institutions sur le développement local, – l'Opéra reste à cet égard emblématique de la stratégie culturelle de Bordeaux.

« J'ai reçu une lettre : “ *Evento n'a pas vertu à faire travailler les artistes résidents à Bordeaux*”, – parce qu'il ne faut pas dire bordelais, il faut dire résidents à Bordeaux, c'est mieux, – “ *Evento a plutôt vertu contraire, c'est-à-dire faire venir travailler à Bordeaux de grands artistes qui peuvent influencer durablement la créativité des jeunes français*” ». En citant de mémoire la feuille de route de la mairie de Bordeaux concernant la manifestation *Evento*, l'un des commissaires de l'événement résume en quelques lignes à la fois la position de la ville vis-à-vis des acteurs culturels et des publics et le sentiment prévalant parmi les acteurs de la scène culturelle bordelaise.

Evento repose sur le principe d'une carte blanche offerte à un artiste de renom. Les enjeux politiques de la manifestation sont assez explicites : la ville sans l'afficher n'en cache pas l'objectif promotionnel. La présence d'artistes reconnus présente une garantie de plus-value en termes de notoriété qui induit une visibilité territoriale accrue et *a fortiori* un impact en termes de développement. Bordeaux, confrontée à la concurrence d'image, freinée dans son désir de modernité par un patrimoine omniprésent, se cherche une politique culturelle d'envergure susceptible de lui assurer le rayonnement dont elle a besoin. L'enjeu de dynamisation territoriale se joue clairement pour Bordeaux à l'échelle mondiale. Aussi, la biennale d'art contemporain a pour vocation d'offrir à la ville les clés de l'attractivité et du rayonnement. Québec abonde dans le même sens lorsque la municipalité invite la célèbre compagnie du Cirque du soleil à présenter tout au long de l'été un spectacle gratuit, qui contribue, très certainement, à attirer les touristes dans la capitale provinciale et à faire parler d'elle au-delà.

Toutefois, le grand artiste n'est pas seulement un outil marketing au service d'une stratégie d'image, sa présence doit produire un effet d'émulation et notamment inspirer

de nouvelles pratiques artistiques parmi les publics, – il doit ainsi pouvoir « *influencer la créativité* » des bordelais, explique la directrice des affaires culturelles –, mais aussi celle des artistes, du moins ceux que l'on soupçonne de s'enfermer dans des particularismes locaux.

La manifestation révèle, en effet, les réticences de la municipalité à s'appuyer sur les forces créatives endogènes pour assurer ne serait-ce qu'en partie le rayonnement du territoire. Le travail des artistes bordelais semble dès l'origine entaché du particularisme que l'on associe *a priori* au local. La lutte contre le provincialisme culturel incarné en son temps par André Malraux, trouve à Bordeaux un écho contemporain. Il perdure, dans la capitale du Sud-Ouest, une forme de *doxa* selon laquelle les artistes locaux seraient trop « attachés » au territoire, incapables de s'en extraire pour produire des œuvres à portée universelle. La crainte d'un localisme culturel se mue en une prophétie auto-réalisante lorsque les représentations normatives sont renforcées par la faible visibilité des acteurs dans la sphère publique. La candidature pour le titre de capitale européenne de la culture en 2013 avait pourtant réussi à renverser le stigmate, offrant aux créateurs bordelais l'occasion de promouvoir leur talent. La chargée des questions culturelles au cabinet du maire, atteste que l'opportunité avait été offerte « *pour la scène artistique bordelaise de se révéler, de se prouver, peut-être parce qu'elle en doutait, qu'elle pouvait participer à un gros projet* ». La première édition d'*Evento* en 2009 avait elle aussi maintenu un certain espoir quant à l'intégration des acteurs culturels et artistes territoriaux à l'événement, à la fois dans son organisation et dans sa programmation. Le terme de participation déjà présent dans les critères de mise en œuvre du projet artistique laissait supposer que toutes les parties prenantes désireuses de se mobiliser y trouveraient un espace d'expression. Mais comme l'exprime la responsable, *Evento 2009 fut « une vraie douche froide pour la scène artistique bordelaise »*. L'artiste invité usa de sa carte blanche pour faire de l'événement ce qu'il devait sans doute être pour les responsables municipaux, un rendez-vous de la scène artistique mondiale ou, au final, très peu d'artistes bordelais furent conviés à s'impliquer. Si les organisateurs de la deuxième édition ont tenté de changer sensiblement la donne en invitant les plus emblématiques des créateurs aquitains, ils n'auront pas réussi à vaincre ni la réticence des pouvoirs publics à intégrer le vivier artistique local, ni la méfiance des acteurs vis-vis de responsables qu'ils jugent élitistes et éloignés de leurs préoccupations. La manifestation cristallise depuis sa première édition la tension existante entre les responsables de la politique publique et les acteurs culturels territoriaux, quant aux attentes et représentations de chacun en matière de développement culturel.

Bordeaux et Québec partagent une même crainte de voir la ville confinée à un destin provincial. Mais si, à Bordeaux, on a choisi de ne miser que sur la renommée dont jouissent quelques heureux élus, – certains évoquent non sans humour le fameux « G8 » au sein duquel l'on retrouverait les institutions culturelles phares et quelques galeries d'art réputées –, Québec, parallèlement à une politique événementielle à visée promotionnelle, investit dans l'émergence artistique et accompagne par un programme dédié, *Première ovation*, les premiers pas de jeunes professionnels (cf. *supra*).

L'autre particularité de cette politique est d'avoir confié, aux professionnels de la culture, la gestion de l'aide et l'organisation du parcours d'accompagnement des artistes émergents. La directrice de la culture explique qu'une enveloppe budgétaire est remise au coordinateur qui s'entoure de professionnels de la discipline et décide avec eux des critères d'attribution de la bourse, ainsi que des modalités de mise en œuvre du programme. « *C'est pas décidé par les fonctionnaires, on est à la table, on observe mais c'est le milieu qui décide quel jeune, quel diffuseur va recevoir quel montant d'argent. Et ça marche très bien.* », assure-t-elle.

Faut-il pour autant voir dans cette initiative institutionnelle, une volonté de la ville de promouvoir un rapport d'égalité avec le milieu professionnel et ainsi jeter les bases d'une gouvernance partagée ?

Pour les acteurs culturels eux-mêmes, rien n'est moins sûr. Au goût de certains, la délégation s'est avérée plus restreinte qu'envisagée à l'annonce du programme. La directrice de la bibliothèque Gabrielle Roy explique : « *Nous, en littérature, on avait identifié certains besoins puis on a proposé un plan d'action. Sauf que finalement ce que la ville nous a demandé, dans le fond, c'est de distribuer des aides financières aux gens. Ce n'était pas dans notre optique. La ville nous disait : "il faut que l'argent revienne dans les poches des gens. C'est pas de l'argent qu'on vous donne pour faire des choses"* ». Pour d'autres, la démarche des autorités politiques renverrait, d'une part, à un processus de notabilisation des responsables d'institutions culturelles : « *Première ovation, c'est un outil qui a permis d'acheter des organisations parce qu'ils ont décentralisé le mécanisme de distribution de l'aide. C'est des organismes qui sont payés pour le faire* » ; d'autre part, à une stratégie qui permettrait au pouvoir de neutraliser la contestation éventuelle : « *La plupart [sont] des organismes les plus influents dans leur secteur. Ces groupes-là ne contesteront pas la mesure.* ».

Selon cette analyse, le rôle des institutions culturelles se réduirait à celui de gestionnaire d'un programme imposé par les pouvoirs publics, voire que ces organismes seraient instrumentalisés dans un rapport de pouvoir asymétrique.

De nos entretiens au sein du milieu culturel québécois, nous déduisons l'idée que les rapports entre le maire de Québec et les acteurs culturels de la ville, ne se caractérisent pas par une proximité marquée. L' élu est ainsi souvent dépeint comme un homme d'affaire dynamique pour qui la culture est avant tout « *un instrument de développement économique* ». Une approche qui ne choque pas outre mesure de ce côté-ci de l'Atlantique. Pour certains responsables culturels, la vision utilitariste de l' élu peut s'accommoder d'autres conceptions plus éthiques : « *Pour moi, c'est une motivation aussi valable que de défendre l'art pour l'art.* », affirme ainsi la responsable de la bibliothèque Gabrielle Roy. Mais pour dépasser le paradoxe, il est nécessaire d'adapter la rhétorique aux priorités politiques : « *Quand on développe des argumentaires, on va parler d'économie de la créativité. Mais on défend toujours les mêmes projets. On les réécrit mais on croit à ce qu'on dit, c'est documenté. On a passé trois maires pour la Maison de la littérature, l'argumentaire, il faut le renouveler tout le temps. [...] Il faut être des communicateurs.* », poursuit ainsi la responsable. Les acteurs culturels développent alors des stratégies gestionnaires afin de susciter la bienveillance des politiques : « *Gilbert Lacasse⁵⁹, c'est l'ancien président directeur général du journal Le soleil. Il est très bien perçu. C'est un homme d'affaires, il parle le même langage que notre maire. [...]. Il faut toujours avoir le bon président pour le bon maire* ». Les acteurs culturels s'apparentent alors à des corporations lobbyistes participant d'un système où seuls les plus influents sont en mesure de peser sur les décisions : « *Nous on se voit comme un instrument de réalisation de la politique culturelle. Et puis on sait qu'on peut l'influencer.* ».

Pour d'autres en revanche, bien qu'ils soient peu nombreux à oser émettre des critiques publiques à l'encontre des responsables et de leur politique, – certains parlent d' « omerta » du milieu culturel –, considèrent que les options choisies révèlent « *une mauvaise compréhension de ce que c'est la démarche de recherche dans la création contemporaine* », et demeurent « *très centrées sur le sport, d'une part, et d'autre part, sur les grands événements rassembleurs* ».

À l'inverse de ce rapport distancié et utilitaire entre élus et opérateurs, les acteurs culturels affirment bénéficier d'une relation privilégiée avec les agents municipaux. Ces derniers sont perçus très positivement par les professionnels : « *Il y a présentement des gens qui sont en poste au service de la culture qui travaillent très fort, qui sont*

⁵⁹ Actuel président de l'Institut canadien

passionnés, qui se sont donnés la mission d'augmenter l'aide de la ville et d'avoir un lobby très fort auprès de décideurs. C'est très bien. », assure un directeur de théâtre. Aussi, les acteurs culturels ont-ils le sentiment d'une proximité non feinte : « *Il y a une écoute. Même la directrice, je peux l'appeler n'importe quand* », affirme le coordonnateur du centre communautaire Jacques Cartier qui précise : « *J'ai une oreille avec madame x je sens que c'est quelqu'un que je peux appeler directement et lui dire « qu'est-ce que vous pensez de ça ? »* ». La directrice de la culture assure que : « *S'il y a des questions, des problèmes, ils nous appellent. On est tellement proche du milieu. Très à l'écoute. On est leurs amis.* ». Aussi, sans pouvoir réellement pallier au manque de moyens financiers, restreints par la priorisation des événements et programmes souhaités par les élus, l'interaction positive entre professionnels et administrateurs permet d'atténuer en partie les décisions controversées et d'intégrer, dans une certaine mesure, les préoccupations du milieu culturel, comme ce fut le cas pour le sommet Québec Horizon Culture où « *l'administration municipale a joué un rôle assez important parce qu'ils connaissaient bien la valeur de certaines organisations* », admet le directeur d'un centre culturel.

Du pragmatisme québécois, en mesure de concilier des visions opposées voire contradictoires de l'action culturelle, il n'existe pas d'équivalent sur la scène bordelaise, ni de relation suffisamment développée qui viendrait en désamorcer le potentiel conflictuel. Le rapport de méfiance généralisée qui prévaut entre acteurs ne s'accorde guère de distorsions idéologiques, tandis que la réciprocité du sentiment renforce la bipolarisation des approches. Les responsables de la DAC supposent ainsi que les acteurs agissent trop souvent par intérêt : « *Il y a toujours l'idée qu'on est association, donc qu'on est indépendant, qu'on a droit à des sous. [...]. Qu'on a droit à des sous et qu'on n'a pas de devoirs.* ». Aussi, se méfient-ils « *des artistes qui ne font que les artistes* » et à qui ils conseillent d'être « *dans le monde* ». De plus, les responsables administratifs reprochent aux artistes leur isolement qu'ils supposent voulu ainsi que leur inconséquence ou naïveté face aux réalités sociétales, en particulier économiques. L'adjoint à la culture explique que « *Les plasticiens sont très fragiles, le marché est moins porteur* », mais qu'« *ils sont aussi très individualistes. C'est difficile de travailler avec eux. Par exemple, ils ne veulent pas ouvrir leur atelier au public* » ; en revanche, « *La ville aide les dessinateurs de BD qui sont des artistes issus des Beaux-arts. [...]. C'est plus facile car ils bénéficient de débouchés.* »

De leur côté, les acteurs associatifs regrettent que les responsables municipaux « *considèrent que les assos, c'est des mendiants* », alors qu'il existe « *une vraie qualité*

de gens à Bordeaux, un vrai vivier ». À l'intérieur du champ culturel, les différents acteurs occupent des positions statutaires inégales. Les petites structures artistiques et culturelles dénoncent le soutien privilégié dont profitent les acteurs consacrés, c'est-à-dire les plus rentables en termes de visibilité pour la ville. Cette stratégie s'avère, selon les acteurs culturels, excluante pour la majorité : « *Si on n'est pas là-dedans, on n'est pas dans la culture à Bordeaux* », affirme une artiste plasticienne.

Dans leur lutte pour la reconnaissance et la légitimation publique, les petits ressentent vivement la relation privilégiée dont jouissent les grands auprès des pouvoirs publics. L'Opéra de Bordeaux fait ainsi l'objet d'une forme de jalousie de la part des associations culturelles persuadées qu'il suffirait de diminuer le budget de l'institution pour ouvrir les vannes du soutien public. À l'inverse, les responsables d'institutions culturelles réfutent cette lecture et regrettent que l'image de fermeture perdure dans l'imaginaire des petits porteurs de projet : « *Dans notre programmation, il y a une part non négligeable d'acteurs bordelais ou régionaux, au pire. On est beaucoup plus ouverts qu'on veut bien le faire croire* », se défend l'un d'entre eux.

Tout en soulignant l'inégalité de traitement entre les acteurs culturels de la ville, nous ne nions pas le caractère utilitaire de leur rapport avec les pouvoirs publics. Chacun étant persuadé que son travail vaut, sinon mieux du moins autant que celui des autres, et mérite à cet égard un soutien financier de la part de l'administration. Il faut admettre que l'extrême dépendance du champ culturel à la subvention publique conduit à une mise en concurrence exacerbée entre les porteurs de projets pour l'obtention de ressources.

En outre, s'ils s'estiment insuffisamment soutenus, les acteurs culturels sont prompts à dénoncer l'arbitraire, le caractère non démocratique ou élitiste des choix que font les politiques, – la biennale *Evento* est ainsi devenue la cible privilégiée de leurs critiques–. Aussi, « *la légitimité* », assurent Friedberg et Urfalino, « *est toujours du côté de l'acteur culturel, et les élus sont finalement désarmés face à la culture* » (1984 : 66).

Nous notons, par ailleurs, que la tonalité revendicative caractéristique du milieu culturel bordelais ne s'observe pas à Québec, ce qui s'explique en partie par le fait que les acteurs culturels québécois sont moins dépendants des ressources accordées par les pouvoirs publics municipaux.

Face au sentiment de « *mépris* » et à l'impossible dialogue, les acteurs culturels associatifs ont tendance à se détourner de la direction de la culture : « *la culture me reproche de ne pas aller les voir, c'est vrai que je passe plutôt par l'économie créative ou l'adjoint au maire* », explique une directrice de galerie. Le contact direct avec l' élu

est recherché car celui-ci est perçu comme étant le mieux placé pour « *défendre le point de vue et l'intérêt de l'acteur culturel devant le conseil municipal et l'administration municipale* » (Friedberg et Urfalino, 1984 : 148).

D'autres acteurs se voient contraints d'aller chercher auprès du service du développement social urbain une reconnaissance institutionnelle de substitution. Ils dénoncent alors à juste titre une direction de la culture qui « *se défausse* » sur la politique de la ville. Ce n'est, en règle générale, qu'au terme d'un long parcours durant lequel l'association doit faire la preuve, auprès des différentes tutelles, de la qualité artistique de son travail, que le service de la culture octroie son label. Certains créateurs œuvrant dans les quartiers prioritaires de la ville adoptent ainsi des stratégies de subsistance en devenant des médiateurs territoriaux ou « adulte-relais », selon la terminologie de la politique de la ville, dont les missions sont avant tout sociales. Mais le renoncement au statut d'artiste n'est pas sans provoquer des tensions morales ni sans influencer sur le sens de la pratique artistique : « *le revers de la médaille* » analyse une artiste, « *c'est que ça me lie sur ma mission sociale, j'ai quand même des missions à remplir, c'est une déontologie, j'ai ce salaire qui tombe [...]. Ça me questionne parce que je me dis à un moment donné, est-ce que ça ne me freine pas, le fait d'avoir ce statut ?* ». Sans pour autant que son implication sociale soit à visée utilitariste, l'artiste doit parvenir à concilier des missions qui l'engagent différemment vis-à-vis des habitants. Ce cas fait alors écho aux problématiques déjà évoquées dans la première partie de cette étude, à savoir que la transversalité de la politique culturelle reste insuffisante, mais que cette incapacité à reconnaître la porosité entre champs d'intervention influe de manière conséquente sur le travail des artistes qui doivent endosser pour survivre, des rôles ou des métiers qui ne sont pas les leurs.

À la lumière de ces témoignages, les rapports entre l'administration culturelle bordelaise et le milieu des professionnels apparaissent sinon conflictuels, pour le moins tendus. Aussi, le climat délétère qui découle de ce dialogue insuffisant rend la coopération entre acteurs difficile. Cette présentation ne consiste pourtant pas à dresser un portrait à charge de la direction de la culture, mais vise avant tout à identifier les freins au projet de gouvernance culturelle, limites que les acteurs devront nécessairement dépasser tant l'image mais aussi l'efficacité de la politique culturelle municipale semblent pâtir de la situation.

Interrogé sur l'attitude de défiance du milieu bordelais à l'égard de ses choix culturels, le maire préfère y voir un signe positif : « *La culture, c'est par essence la passion, la confrontation des idées ! [...]* C'est quand il y a unanimité dans les choix culturels qu'il

convient très vite de s'interroger, voire de s'inquiéter. »⁶⁰, assure-t-il. Sans doute l'expression d'une critique ne constitue pas en soi un signe de mécontentement mais lorsqu'elle se fait systématique comme c'est le cas à Bordeaux où les acteurs rejettent *a priori* toute initiative institutionnelle, car ressentie comme descendante, la question se pose alors de redéfinir les termes du dialogue avec le secteur privé.

L'assujettissement plus ou moins consenti d'un côté et la défiance caractérisée de l'autre, marquent les modalités relationnelles dans les sphères culturelles de Québec et de Bordeaux, soulignant en creux la nécessité d'un renouvellement des formes de collaboration entre artistes et politiques. De même, l'atomisation du champ culturel et la faible coopération des acteurs entre eux, observables dans les deux villes, appellent à repenser les termes de la relation entre acteurs culturels et à définir, revaloriser les rôles de chacun dans le développement culturel de la ville.

IV.4. Instances participatives institutionnelles : vers une nouvelle gouvernance ?

Pour fonctionner, la gouvernance doit s'appuyer sur une volonté publique d'accroître la participation et le partenariat, au travers notamment de la mise en place d'instances institutionnelles de concertation. Deux formules bordelaises ont retenu notre attention qui propose pour l'une d'inviter la société civile à contribuer à la réflexion sur l'avenir culturel de la ville, pour l'autre d'en promouvoir la diversité culturelle. Notre analyse portera sur la capacité de ces dispositifs à préparer les conditions d'une gouvernance culturelle renouvelée.

IV.4.1. La parole des citoyens « ordinaires » dans le CODES

Le contexte de recomposition politique de 2008 marque, à Bordeaux, la mise en place, à l'initiative du maire, d'un certain nombre d'instances représentatives à vocation consultative.

Les élections municipales de 2008 offrent à Alain Juppé l'occasion de prendre sa revanche après la défaite des législatives, face à la socialiste Michèle Delaunay. Le maire n'a alors cessé de convaincre les bordelais de son dévouement pour la ville, au

⁶⁰ Interview d'Alain Juppé, magazine *Spirit*, n°77, décembre-janvier 2012

service de laquelle il s'engage à être « *un maire à plein-temps* ». La série d'initiatives qu'il va prendre, tels le remaniement de l'équipe municipale qu'il va rajeunir et féminiser ou le renforcement de la démocratie de proximité, inspirées de son expérience québécoise, marquent la volonté du premier magistrat de reprendre en main les dossiers municipaux et d'améliorer le lien avec les habitants, dans la finalité d'une reconquête politique par l'ancrage territorial.

Le Conseil de développement économique et social (CODES), créé en septembre 2008, constitue l'un de ces outils de recréation du lien politique. L'instance s'inspire du Conseil national économique et social, elle renvoie également aux conseils de développement rendus obligatoire par la loi Voynet, dans les intercommunalités et les pays. Son émergence est ainsi concomitante à celle du Conseil de développement durable (C2D) de la communauté urbaine, sans pour autant que ne soit opérée de convergence avec ce dernier, alors même que les structures travaillent toutes deux sur la question de l'identité et de l'évolution de la métropole. Pour le président du CODES, l'outil communautaire ne s'inscrit pas dans la même démarche : « *La ville, c'est charnel. La CUB c'est autre chose. Quand on a un problème, on se tourne vers son maire. Le CODES travaille sur des sujets en amont alors que le C2D travaille sur des dossiers déjà préparés par l'exécutif.* »⁶¹.

Le CODES correspond à un dispositif consultatif, axé sur un travail de réflexion prospective, directement relié au cabinet du maire. Sur saisine de ce dernier, les membres du conseil sont invités à formuler des propositions au sujet des grands enjeux du développement de la métropole à l'horizon 2030, portant sur quatre thématiques : « Bordeaux métropole européenne » ; « Bordeaux 2030 : un modèle de développement durable » ; « Bordeaux : le pari de l'innovation et de la jeunesse » ; « Quelle ambition culturelle pour Bordeaux ? ».

La consultation se situe en amont de la décision municipale et ne porte pas sur des projets définis à l'avance ; elle doit permettre de faire émerger des éléments de réflexion et des pistes d'action pertinents pour l'élaboration des politiques municipales ; ses membres ont ainsi produit deux rapports d'activités synthétisant les travaux des commissions, complétés de préconisations en matière d'action publique. Le maire peut saisir les commissions sur des questions spécifiques et, à l'inverse, le groupe a la possibilité de l'auto-saisine, comme cela fut le cas pour la manifestation *Evento*, au sujet de laquelle le groupe culture a rédigé un rapport. Selon les membres, eux-mêmes,

⁶¹ Dans les faits, les deux instances travaillent toutes deux sur des thématiques proposées par le chef de l'exécutif.

les échanges sont ouverts ; le président du CODES insiste sur le fait que chacun « *s'est exprimé en toute liberté, a formulé sa conviction profonde, souvent avec passion* ».

Une première lecture des conditions d'émergence du CODES laisse penser que l'outil traduit la volonté de concentrer la décision aux mains du chef de l'exécutif, illustrant là le phénomène de « *monarchie municipale à la française* » (Thoening cité par Taliano-des Garets, 2007 : 125), qui voit un maire tout puissant désavouer ses adjoints parce que lui seul serait « *habilité à gouverner* », selon les termes mêmes du président de l'instance. Une seconde lecture apporte quelques nuances à l'analyse. Le maire aurait souhaité créer un organe de concertation d'un genre nouveau qui permettrait de « *faire participer chacun à la vie de la cité et à la définition de son futur* », affirme la présidente du groupe culture. Selon elle, le CODES répond au désir du maire de créer « *quelque chose qui sorte des sentiers battus* », une instance qui prenne ses distances avec la vision des élus trop liée à des problématiques de proximité, et qui « *s'autorise à ne pas savoir ce qui se passe* », afin de donner libre cours à la « *créativité* » de ses membres. Ainsi, le désir du maire de rapprocher la politique du citoyen l'aurait conduit à imaginer un dispositif qui court-circuite la logique décisionnelle de l'administration, mais favoriserait, en contrepartie, l'expression d'une opinion publique libre, dégagée de tout enjeu et représentative de la diversité des habitants.

Mais qu'en est-il réellement de cette représentativité habitante et quelles sont les conditions de la constitution de cette opinion citoyenne ? Le CODES constitue-t-il un espace d'expression libre ? Si tel est le cas, quel est l'impact de la participation sur l'action publique ? Nous ne prétendons pas avoir réalisé une étude exhaustive de cette instance pour en tirer un constat définitif mais, à partir d'une observation des échanges et des entretiens que nous avons pu mener, nous pouvons toutefois pointer un certain nombre d'éléments qui soulignent les limites et les défis auxquels se trouve confronté ce type de dispositifs participatifs institués.

Observons en premier lieu la méthode de représentation, qui déjà nous semble présenter un premier biais.

Le Codes se compose de quatre collèges :

1) Salariés - Professionnels – Formation- (divisé en institutions et personnalités) ; 2) Employeurs – Entreprises (divisé en institutions et entreprises) ; 3) Monde associatif - culturel – institutionnel (divisé en institutions et personnalités) ; 4) Personnalités qualifiées.

La constitution des groupes se fonde sur le mode de la désignation et non sur celui de la candidature. Le maire valide sur proposition du président du CODES et des présidents des groupes, les candidatures des futurs membres. Ces derniers doivent répondre à des attentes normatives en termes d'expertise et de représentativité ; ils sont ainsi désignés en raison de leur contribution potentielle en terme de réflexion et sur la base du lien qui les unirait avec la population⁶². À ces critères, viennent sans doute se rajouter des motivations affinitaires d'ordre personnel, social ou politique. La composition du CODES, établie sur la base d'une qualification supposée des personnes, illustre donc une conception de l'exercice du pouvoir selon une logique de cooptation, que les opposants à la majorité municipale ne se privent pas, par ailleurs, de qualifier de « fait du prince »⁶³. Pour Sandrine Rui, « *les représentants institutionnels craignent que le débat n'entame leur monopole de la représentativité* », aussi, la maîtrise de la composition du CODES leur garantit-elle de « *ne pas survaloriser les personnes non représentatives* » et ainsi de « *débattre avec ceux qui comptent* » (Rui, 2004 : 118).

L'appel à la société civile peut sembler au premier abord comme un moyen sincère d'intégrer la contribution citoyenne. Dans les faits, comme en convient un responsable municipal, « *certaines personnes sont là parce qu'elles ont le bon profil et d'autres parce qu'elles pèsent quelque chose dans la ville. C'est une manière de les reconnaître.* ». C'est d'ailleurs le rôle du quatrième collègue (personnalités qualifiées) de s'assurer que les bonnes personnes n'ont pas été oubliées.

À l'inverse, les acteurs culturels de la ville, à l'exception de quelques figures, ont volontairement été tenus à l'écart des travaux de la commission culture. Selon les responsables institutionnels, ce choix s'explique d'une part parce qu'il était « *délicat d'en associer certains et pas d'autres* » et, d'autre part, parce qu'il fallait s'assurer de la contribution des citoyens « ordinaires ». Le CODES rassemble, il est vrai, des personnes issues de divers milieux professionnels, l'on trouve ainsi, parmi la trentaine de membres composant le groupe culture, une avocate, un journaliste, un pharmacien-biologiste, des commerçants, des enseignants, des responsables associatifs, et quelques opérateurs culturels, etc. ; mais ce groupe consacre à l'évidence la domination des classes sociales supérieures.

La mixité « contrôlée » de la représentation au sein du CODES ne garantit pourtant pas un rapport égal entre les membres dans la délibération. Se creuse ainsi une inégalité de

⁶² Source mairie de Bordeaux : <http://www.bordeaux.fr/>

⁶³ Critique émise par le groupe communiste lors du Conseil municipal du 20 avril 2012 à propos des conseils de quartier

fait entre contributeurs, selon qu'ils maîtrisent les enjeux et les problématiques culturels et possèdent les ressources cognitives et communicationnelles nécessaires à l'expression dans le débat public. L'observation des échanges confirme la concentration de la parole au sein d'un groupe restreint d'acteurs. Ces personnalités, dotées de capacités d'expression, souvent de charisme, et surtout d'expérience dans le domaine culturel, parviennent à faire prévaloir leurs idées et constituent par ailleurs les principaux contributeurs du rapport final (livre blanc de la culture). La tentative d'associer des personnalités issues d'horizons variés n'a donc pas effacé les disparités compétentielles des participants ni n'a garanti la pluralité des opinions. Le livre blanc de la culture, fruit du travail des membres du CODES et de contributeurs invités, a certes permis, dans une certaine mesure, de remédier à ce biais en favorisant la diversité des points de vue. Mais ce rapport échoue à constituer un véritable support d'aide à la décision en raison d'un manque de cohérence de l'ensemble et de ligne rédactionnelle claire. Ainsi, loin d'un rapport qui aurait dû de toute évidence inclure un diagnostic, une analyse de la situation ainsi que des préconisations pour l'avenir culturel de la ville, le livre blanc s'apparente à une proposition cumulative d'articles déconnectés les uns des autres. Certaines de ces contributions, si elles attestent de l'intérêt réel et légitime de leurs auteurs pour la question culturelle ainsi que d'un travail de réflexion conséquent, n'en révèlent pas moins la faiblesse des pistes actionnelles avancées, voire, dans certains cas, de leur décalage avec la réalité des pratiques, réinventant des expériences existantes, à l'instar de la contribution préconisant la mise en place de programmes culturels et artistiques au sein de l'école. Si la finalité de cette expérience était d'ouvrir la réflexion à des citoyens non experts des questions culturelles, le travail aurait dû plus judicieusement articuler savoirs profanes et professionnels, relevant à la fois de l'usage et de l'expertise, de la sensibilité comme de la rationalité, et conjuguant des échelles de grandeur différenciées, afin de souligner le pluralisme et la diversité des opinions des bordelais sur le projet culturel de leur ville. L'exercice était certes plus ambitieux, – Bacqué et Gauthier (2011) soulignent à ce sujet, la difficulté de mettre en débat et d'additionner ces connaissances –, et aurait également nécessité d'élargir la participation à la population dans toute sa diversité, mais en contrepartie, il se serait sans doute démarqué d'une proposition agrégative, riche mais inégale et à faible portée politique.

Par ailleurs, la faible institutionnalisation du CODES renforce comme dans un cercle vicieux sa faible reconnaissance par les responsables de services municipaux. À l'instar des élus, ces derniers n'ont pas été associés à la démarche, ni conviés à nourrir les

échanges comme cela est le cas au sein des nouveaux conseils de quartier, dont les membres bénéficient de l'éclairage technique des "experts" de la ville. L'autarcie institutionnelle du CODES, si elle permet une autonomie dans la réflexion, a aussi pour conséquence de marginaliser l'instance auprès des spécialistes. Pour les experts, leur exclusion du processus équivaut à une remise en cause de leur pouvoir. Destitués du langage de la connaissance (Rui, 2004), dont ils se faisaient les garants, ils nourrissent un sentiment de méfiance teinté de mépris à l'égard de ces nouveaux experts : « *Ce n'est pas quelque chose sur laquelle on a été impliqués mais j'ai pas le sentiment que ce soit quelque chose qui se fonde sur du participatif. C'est quatre, cinq acteurs qu'on est allés chercher et qui ont travaillé là-dessus.* », analyse ainsi la directrice adjointe de la culture. Aussi, un jeu de qualification/déqualification s'instaure entre les acteurs, qui révèle la difficulté des professionnels à accepter le partage de pouvoir suggéré par le processus participatif. Sont jugés illégitimes les membres du CODES car non spécialistes des questions culturelles, tandis que la portée de leurs travaux est neutralisée par une décrédibilisation *a priori*, éliminant ainsi toute possibilité de coopération avec les services de l'administration. Quant aux acteurs culturels restés à la marge de la démarche, soit ils ignorent l'existence même de l'instance, soit ils lui accordent peu d'influence en raison de l'absence de résultats visibles.

En dépit de ces limites, le CODES favorise-t-il une prise en charge des affaires de la cité par la société civile et par-delà parvient-il à peser dans la décision publique ?

En premier lieu, l'instance présente l'intérêt de proposer une forme participative qui cherche à dépasser les limites postulées par la méthode de consultation traditionnelle, trop souvent axée sur la légitimation de projets déjà validés. Cependant, le dispositif n'évite pas une certaine instrumentalisation de la participation puisque la contribution de la société civile reste assujettie à des questions que se pose l'autorité publique, qui garde ainsi la maîtrise des règles du jeu et du cadre. Selon son Président, le CODES parviendrait néanmoins à composer avec la demande institutionnelle tout en favorisant l'expression de sensibilités et de positionnements singuliers : « *Le CODES s'inscrit dans le souci légitime de rayonnement porté par la ville mais se préoccupe aussi de la "culture interstitielle", celle des quartiers, du quotidien.* », affirme-t-il dans ce sens.

Par ailleurs, nous notons que la relative autonomie accordée aux membres du CODES dans les termes du débat et le traitement des questions, ne s'accompagne pas d'une réelle émancipation vis-à-vis de l'administration ou du pouvoir politique. Pour exemple, la présidence du groupe culture est assurée par la directrice de la communication de la

ville, qui peut difficilement, en dépit d'une volonté affirmée de garantir la liberté d'expression dans les échanges, arguer de sa neutralité dans le jeu politique.

En réalité, l'intérêt majeur du CODES réside dans la place accordée à la parole non experte dans la décision publique, bien que celle-ci présente des biais certains à la fois en termes de représentativité et de valorisation. La reconnaissance est de fait une préoccupation centrale des membres du dispositif qui partagent avec tout participant au débat public « *une volonté d'être reconnu comme acteur légitime de l'échange* » (Rui, 2004 : 86). Le sentiment prévalant parmi les membres est celui de mener une réflexion sans réelle finalité. Trois ans d'existence et de réflexion ont eu jusqu'ici peu d'impact sur l'action publique. « *À quoi sert-il de délibérer si ce n'est dans une perspective d'action ?* », s'interrogent Blondiaux et Sintomer (2002). En l'absence de lien entre opinion et décision, la contribution sociétale risque donc de se réduire à une expérience superficielle et temporaire.

Toutefois, la présentation officielle du livre blanc de la culture, dans le décorum des salons du Palais Royal, en présence du maire et de certains de ses adjoints dont l' élu à la culture, semblait, à cet égard, attester d'une intention de reconnaissance institutionnelle. Concernant la manifestation *Evento*, l' élu avait affirmé lors d'un conseil municipal vouloir prendre une décision relative à l'avenir de la manifestation, sur les bases du rapport CODES et d'un audit commandé à une agence de consultance. Le maire a pu tenir compte de l'avis du conseil lorsqu'il a finalement décidé de mettre fin à l'expérience *Evento* dans sa formule de carte blanche. Pour autant, le résultat de l'audit n'a pas été communiqué aux membres du CODES et le maire a opté, sans consultation aucune avec l'instance, pour une nouvelle mission de réflexion, conduite cette fois, par des artistes bordelais, infligeant là une sorte de camouflet au Conseil.

La remise des rapports d'activité marque l'aboutissement de la démarche prospective et appelle donc à une redéfinition des thématiques de réflexion et surtout des objectifs et missions de l'instance.

Si le CODES souhaite dépasser le rôle consultatif dans lequel il est confiné et s'imposer comme force de proposition auprès des responsables politiques, comme son mandat initial l'annonçait, il doit réaliser sa « révolution culturelle ». Il lui faut, en effet, à la fois acquérir reconnaissance institutionnelle et autonomie d'action, ce qui suppose de mener une négociation sur les termes de la contractualisation avec la puissance publique. Il doit également se démocratiser en élargissant le périmètre de la participation à la population dans sa diversité, ce qui induit d'abandonner la

représentation par cooptation ; sans pour autant se priver d'intégrer la contribution des experts, dans un souci de partage des savoirs : la parole des professionnels doit venir en appui de la parole citoyenne sans s'y substituer ni la recouvrir. De même, la mission du CODES, à l'instar du C2D de la CUB qui réfléchit de son côté à la question participative, devrait consister à préparer les conditions d'une gouvernance culturelle renouvelée et avancer des pistes d'action pour sa mise en œuvre, éventuellement sous la forme d'un conseil culturel en charge de la définition de la stratégie et de l'évaluation des projets, comme certains de ses membres le suggèrent. Enfin, dans la réflexion globale sur l'avenir culturel de la métropole, le CODES ne peut éviter de positionner la réflexion à l'échelle métropolitaine, le livre blanc fait par ailleurs allusion à cet enjeu.

IV.4.2. Le Conseil de la diversité ou gouverner dans un monde pluriel

La diversité culturelle est une notion consensuelle informant les discours des acteurs sociaux comme institutionnels, et qui peut être entendue de diverses manières.

Intrinsèquement liée au phénomène de la mondialisation, elle évoque le débat sur l'exception culturelle au sein de l'OMS qui a permis d'extraire les biens culturels de la logique du marché. Dans le champ des politiques culturelles françaises, elle est très souvent réduite à la notion de diversité artistique qui recouvre l'idée de ménager une place aux expressions artistiques minoritaires dans l'institution culturelle. Si l'on se réfère à la déclaration de l'Unesco adoptée en novembre 2001, qui a institué la notion en réponse à la menace d'homogénéisation culturelle posée par la mondialisation des échanges, la diversité culturelle constitue « *le patrimoine commun de l'humanité* » (art. 1), elle est aussi nécessaire au genre humain que la biodiversité à l'ordre du vivant. Le pluralisme culturel est alors entendu comme la réponse politique au fait de la diversité ainsi les « *politiques favorisant l'intégration et la participation de tous les citoyens sont garantes de la cohésion sociale, de la vitalité de la société civile et de la paix* » (art. 2). Le texte rappelle que les droits culturels sont parties prenantes des droits de l'homme et qu'ils renvoient au droit pour toute personne de « *s'exprimer, créer et diffuser ses œuvres dans la langue de son choix et en particulier dans sa langue maternelle ; toute personne a le droit à une éducation et une formation de qualité qui respectent pleinement son identité culturelle ; toute personne doit pouvoir participer à la vie culturelle de son choix et exercer ses propres pratiques culturelles, dans les limites qu'impose le respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales* » (art. 5). La convention sur la protection de la diversité des expressions culturelles, adoptée

en 2005, précise à ce sujet l'importance de tenir « *dûment compte des conditions et besoins particuliers des femmes, ainsi que de divers groupes sociaux, y compris les personnes appartenant aux minorités et les peuples autochtones* » (art. 7).

La diversité culturelle est ainsi devenue un chantier politique incontournable qui renvoie à la nécessité de penser autrement l'intégration des exclus et notamment des minorités ethniques. Dans un contexte mondialisé favorisant la croissance des mobilités et des échanges, les villes constituent des cadres privilégiés de gestion communautaire, dans la mesure où elles représentent, selon les termes de Georg Simmel (cité par Gagnon et Jouve, 2006 : 13), « *des territoires centraux dans l'expérience de l'altérité* ». Si la diversité culturelle naît de l'interaction et des échanges que favorise la concentration spatiale, elle renvoie également à des phénomènes d'exclusion et de relégation dont sont victimes les populations d'origine immigrée ; celle-ci constituent, selon Didier Lapeyronnie (1993) un « *phénomène urbain* » parce qu'elles se définissent « *de plus en plus par des problèmes de marginalité et de participation, c'est-à-dire des problèmes urbains* » (1993 : 236). Certes, la diversité culturelle, comme le souligne Bernard Jouve (2007) « *déborde largement les dynamiques migratoires* » et concerne d'autres groupes exclus comme les femmes ou les pauvres. Néanmoins, la question de l'« insertion institutionnelle » des migrants s'impose à la ville parce que celle-ci a endossé la fonction intégratrice jadis assurée par le travail (Augustin et Lefebvre, 2004). Didier Lapeyronnie décrit ainsi la logique invalidante qui commande à l'exclusion sociale : « *une population démunie se sent illégitime, n'a pas les ressources sociales nécessaires et ne voit pas forcément l'avantage qu'il y aurait pour elle à entrer dans des actions qu'elle ne contrôle pas. Bref, l'exclusion provoque un rétrécissement de l'espace des relations et invalide les capacités d'action civiles ou politiques* » (1993 : 262).

Les dispositifs participatifs institués sont ainsi confrontés au défi majeur de l'inclusion des groupes dominés ; la sous-représentation de ces derniers, pose alors la question de la légitimité démocratique de ces processus. Or, l'élargissement de la participation dépend dans une large mesure de l'existence d'une volonté politique réelle (Rui, 2004).

Nous allons, dans ce chapitre, nous intéresser à la manière dont Bordeaux intègre le principe d'une gouvernance plurielle des affaires publiques et nous demander dans quelle mesure la ville prend en compte la parole des populations immigrées dans la décision publique, au travers du Conseil de la diversité. Les institutions assurent la socialisation des individus ainsi que leur insertion dans la société ; à cet effet, elles

réalisent à la fois leur intégration normative, à travers l'inculcation du modèle culturel, et leur intégration systémique, par le biais de leur participation économique et culturelle à la vie de la cité. Nous verrons ainsi quelles limites peut rencontrer un tel principe au regard notamment du modèle républicain ; car « *apprécier l'autre comme catégorie philosophique* » n'implique pas comme le souligne à juste titre Daniel Latouche (1998), les mêmes défis que de « *lui laisser prendre une place* » au sein des instances de décision.

Bordeaux et Québec sont diversement contraintes par les lois nationales à prendre des mesures en faveur d'une plus grande représentation politique des migrants. De même, ces villes disposent de marges de manœuvre importantes dans la manière d'envisager la place des communautés immigrées dans leurs politiques culturelles.

Au Québec, la loi sur « l'accès à l'égalité en emploi dans des organismes publics » entrée en vigueur le 1er avril 2001, oblige l'ensemble des organismes publics qui emploient 100 personnes et plus, à mettre en place des programmes en vue d'éliminer de leur modes opératoires, les règles et pratiques susceptibles d'être discriminatoires envers cinq types de publics : les femmes, les autochtones, les minorités visibles, les minorités ethniques, et les personnes handicapées. Québec a ainsi adopté un programme, *Égalité 5*⁶⁴, d'accès à l'emploi pour les différents groupes visés. En outre, la ville s'est dotée depuis 2003 d'un Commissariat aux relations internationales. Celui-ci a notamment pour mandat de gérer le programme d'immigration de la ville. En 2010, il a organisé une consultation publique dans le cadre du projet de « politique municipale d'accueil, d'intégration et de rétention des personnes immigrantes ». Le rapport de consultation répertorie ainsi un certain nombre de préconisations émises par les 140 participants aux ateliers, portant sur les thématiques suivantes : (1) Accueil et rapprochement interculturel ; (2) Intégration économique ; (3) Attraction et rétention⁶⁵ des personnes immigrantes ; (4) Partenariat. À la suite de cette consultation, la ville de Québec s'est dotée d'une politique municipale sur l'accueil, l'intégration et la rétention des personnes immigrantes en juin 2010. Plusieurs orientations ont été retenues dont notamment un certain nombre de mesures visant à favoriser une « participation citoyenne active et inclusive » :

- Favoriser l'accès aux services municipaux à tous les citoyens issus de l'immigration ;

⁶⁴ Rapport disponible sur le site de la ville : www.ville.quebec.qc.ca/emplois/docs/programme_egalite_5.pdf, consulté le 11 mars 2012

⁶⁵ Le terme évoque l'idée de favoriser la fixation des personnes immigrées sur le territoire.

- former et sensibiliser les employés et les élus municipaux aux différentes communautés culturelles présentes sur son territoire ;
- promouvoir le respect, la compréhension et l'importance de la diversité culturelle et l'intégration des communautés culturelles à la structure culturelle de la municipalité ;
- encourager la représentativité des communautés culturelles dans tous les secteurs d'activités municipales.

Aussi, s'il n'existe pas à Québec de commission ou conseil permanent des minorités ethniques comme c'est le cas à Montréal, l'on constate que la législation nationale a eu pour effet l'adoption de mesures en faveur de l'intégration et de la représentativité des populations.

Dans le cas français, l'injonction est venue de l'échelon supranational. À la suite d'une directive européenne obligeant les législations nationales à créer un délit de discrimination, la France a fait voter le 16 novembre 2001, la Loi sur les discriminations. Cette loi interdit toutes formes de discrimination liées entre autres au genre, à l'apparence, à l'origine, au patronyme ; elle s'applique dans le champ de l'accès au droit, celui de la fourniture d'un bien ou d'un service et dans la vie professionnelle. Sans impliquer, à l'instar du cas québécois, l'obligation de conduire des programmes spécifiques, l'instrument juridique constitue un facteur incitatif dans la prise en compte par les gouvernements locaux des obstacles à l'intégration des minorités ethniques. Bordeaux a ainsi créé le Comité bordelais de veille contre les discriminations et pour l'égalité (COBADE) en 2005. Présidé par le maire, cet organe *« a pour but de sensibiliser et d'agir pour prévenir ou modifier les représentations, les comportements et les pratiques de discriminations sur le territoire de Bordeaux. Il mène sa réflexion et son action contre toutes les formes de discriminations, mais il traite en priorité les formes de discriminations liées à l'origine ethnique ou raciale, nationale ou culturelle et religieuse des personnes. »*⁶⁶. Le COBADE a notamment entrepris une action de formation du personnel municipal, formulé des pratiques d'accueil et d'intégration des jeunes dans l'entreprise et initié une réflexion sur la discrimination dans l'accès au logement.

Le comité constitue de fait une concrétisation du travail de réflexion mené par le Conseil bordelais des communautés étrangères (CCE), créé en 2002. L'objectif de ce conseil consultatif, à l'instar des conseils des jeunes ou de la vie associative, est de

⁶⁶ Source site de la Mairie de Bordeaux : <http://www.bordeaux.fr/>

« donner la parole et être à l'écoute de ceux qui vivent et construisent la ville au quotidien »⁶⁷. Il faut par ailleurs souligner le fait qu'à Bordeaux, l'orientation institutionnelle en faveur de la diversité culturelle résulte pour partie de l'action du milieu associatif qui a mené, durant de nombreuses années, une lutte pour la reconnaissance du passé colonial de la ville, en particulier de son rôle dans l'histoire de l'esclavage, et œuvré pour la valorisation de l'apport culturel des communautés étrangères.⁶⁸

À sa création, le CCE a pour objectif spécifique de « valoriser la diversité des communautés étrangères, de contribuer à leur rayonnement en amplifiant les réseaux associatifs et de tisser des liens harmonieux entre tous les citoyens bordelais ». Il est envisagé comme un moyen d'expression et de dialogue pour les habitants, un outil de réflexion et d'aide à la décision pour les élus, ainsi qu'un relais entre les communautés étrangères et la ville de Bordeaux. Nous avons noté, en 2008, dans notre étude sur le fonctionnement du Conseil, que celui-ci souffrait de nombreuses insuffisances, au rang desquelles l'on pouvait noter un déficit de légitimité auprès du conseil municipal, l'indétermination de son action et la faible productivité des commissions. Nous décrivions alors l'instance comme une entité molle, sans pouvoir réel, caractérisée par une institutionnalisation insuffisante, défauts structurels dont la résolution nous semblait relever avant tout d'une volonté politique qui restait à affirmer.

Depuis sa création, l'instance a changé de nom et par deux fois de formule. Initialement organisé sur le mode de la représentation en fonction du poids démographique des différentes minorités, le CCE abandonne ce fonctionnement en 2007 au profit d'une ouverture à « qui le souhaite » et prend la dénomination de Conseil de la diversité. En 2010, l'instance est totalement renouvelée dans son fonctionnement et ses missions. Une réflexion s'engage entre les anciens et nouveaux membres et la ville pour identifier les besoins et les attentes. Les quatre commissions thématiques qui composaient l'ancienne version : « Participer à la vie locale et communiquer » ; « Vivre ensemble » ; « Informer et Accompagner les personnes » ; « Accéder à l'autonomie », sont alors remplacées par trois axes de travail comprenant un forum interculturel, la présence sur les événements culturels de la cité et l'élaboration d'un lexique de la diversité. On retrouve dans l'axe forum des préoccupations originelles tels l'emploi ou la

⁶⁷ *Ibid*

⁶⁸ L'association *Divercités* a ainsi mené une lutte de reconnaissance du passé colonial de Bordeaux durant de nombreuses années jusqu'à l'obtention de la mise en place d'un comité de réflexion sur l'esclavage en 2005 et l'ouverture de salles dédiées à l'histoire de la traite négrière au sein du musée d'Aquitaine en 2009.

communication sur les actions du conseil, mais il regroupe aussi d'autres thématiques relatives au corps, avec l'idée de créer une carte gastronomique de la ville autour des « saveurs de la diversité » ; au temps et à l'héritage mémoriel, ou encore aux actions interculturelles, à l'environnement et aux savoirs.

Si le nouveau conseil de la diversité se compose toujours d'individus invités en raison de leur affiliation à des associations représentantes des différentes communautés culturelles, il s'ouvre à présent à des personnes ressources connues pour leur engagement en faveur de la diversité culturelle et « *qui répondent à plusieurs objectifs, d'expertise, de représentativité, de commodité* », précise le chargé de mission « diversité, citoyenneté, vie associative, questions africaines » au cabinet du maire. L'organisation du conseil est souple, les commissions thématiques ont laissé place à des rencontres sous formes d'ateliers, sans obligation d'engagement. À leur actif, les membres du nouveau conseil ont organisé des ateliers de réflexion sur les différents thèmes évoqués plus haut, dans le cadre du forum interculturel en 2011. L'ouvrage sur la diversité culturelle, en cours d'élaboration à l'heure où nous écrivons, doit permettre de restituer ce travail et répondre à la demande de reconnaissance et de visibilité exprimée par les contributeurs. Des représentants du conseil de la diversité ont participé à la réflexion sur la thématique de la diversité culturelle durant la biennale d'art contemporain *Evento*, et des partenariats ont été noués avec les institutions de la ville, notamment la Maison éco-citoyenne et le musée d'Aquitaine.

Quel bilan provisoire de l'action de ce dispositif institutionnel est-il possible d'établir ? Il nous faut d'emblée souligner le fait que le remaniement régulier du conseil, à la recherche de la formule idéale, ainsi que la discontinuité caractéristique de son action, soumise aux aléas de la vie politique et à l'agenda des élus, n'a pas permis une inscription de l'instance dans la vie publique locale. Sa visibilité dans la cité et sa notoriété auprès des bordelais sont extrêmement faibles, tandis que le processus institutionnel qui doit conforter son existence vient tout juste de se mettre en place. En effet, après avoir longtemps flotté dans l'organigramme administratif, le Conseil est à présent rattaché à la Direction générale de la vie sociale et de la citoyenneté et placé sous la responsabilité directe de son directeur général.

Néanmoins, s'il est prématuré d'accréditer ou à l'inverse d'infirmier l'hypothèse d'une amélioration de son action ou d'un impact en termes de production de politiques publiques, nous notons déjà le flou de son mandat.

Aucune charte ou déclaration d'intention n'encadre l'action du conseil ni ne stipule ses ambitions concrètes. Ainsi, les objectifs de 2002 semblent s'être dilués au sein de

thématiques d'importance inégale et à visées sensiblement divergentes. Le Conseil des communautés étrangères avait pour horizon de favoriser l'intégration des populations d'origine immigrée, en répondant à leurs attentes et besoins et en garantissant leur participation aux décisions concernant la cité. Sans que cette fonction ne soit totalement évacuée dans la dernière mouture du dispositif, l'action du conseil s'oriente aujourd'hui vers une approche socio-culturelle visant la promotion de la diversité dans la ville. Pour les responsables politiques, il s'agit de « *faire en sorte que cette idée de diversité pénètre tous les milieux bordelais, que tous se sentent concernés par la question de la diversité* ». Ainsi, d'une politique de reconnaissance cherchant à répondre à la question de la représentation, le conseil de la diversité a évolué vers un objectif de contribution et de partage. Toutefois, cette politique de gestion communautaire, axée sur la valorisation de l'apport culturel des minorités, comporte le risque, si elle n'est pas relayée par la mise en place de services adaptés aux besoins des populations immigrées, de se réduire à une action culturelle plus ou moins intégrée à une action sociale générale (Lapeyronie, 1993 : 329). Pour y remédier, Didier Lapeyronie (1993) suggère que soient développées des politiques sociales « *qui ouvrent l'espace nécessaire à l'individuation pour les populations exclues, qui leur redonnent l'autonomie nécessaire à la définition d'eux-mêmes dans leur particularité et leur universalité et qui reconnaissent la diversité des identités* » (*ibid* : 348). Il faut, ajoute-t-il, « *que les thèmes politiques et spécifiques soient liés à l'expression effective des communautés et à l'action sociale* » (*ibid* : 331). Or, en l'absence d'un critère de représentation visant à refléter la composition de la population bordelaise, le conseil de la diversité rend difficile l'émergence et le traitement des problématiques spécifiques à chaque composante culturelle. Il nous semble que l'ancienne version, même si le maire se défendait alors de vouloir en faire un « conseil municipal bis », répondait en partie à la question de la représentation, aujourd'hui totalement éludée, et constituait un espace d'expression pour ceux qui ne pouvaient s'exprimer par le vote. Le processus de dépolitisation du conseil, déjà présent à sa création, s'est accentué au détriment notamment de la gestion des problématiques d'exclusion et de discrimination par les membres eux-mêmes.

Certes, l'action de la mairie semble marquer une volonté de ne pas réduire la question de la diversité culturelle à un « problème urbain » (Bertheleu, 2002) dont la gestion aurait pu se résumer à une approche territorialisée dans les quartiers prioritaires de la ville. La municipalité ne souscrit pas non plus au déni des situations de rejet et de discriminations effectivement vécues par les personnes et a ainsi institué pour les combattre le COBADE. Mais, cet outil, alors qu'il émane du Conseil ne relève plus aujourd'hui de sa responsabilité, réduisant d'autant plus l'action de ce dernier, qui

présente alors les caractéristiques d'une association supra-communautaire, axée sur un projet d'animation, à faible impact politique.

Par ailleurs, la dépolitisation du Conseil s'accompagne d'une idéologie unitaire fondée sur le principe de l'intérêt général. Dans une conception universaliste de la citoyenneté, les membres sont invités à se défaire de leurs particularismes identitaires, – les minorités sont, effet, toujours soupçonnées de communautarisme –, pour embrasser un idéal commun. Cet universalisme qui confond en réalité contenu commun et espace commun, aboutit à nier le droit de chacun à promouvoir ce qui fait la spécificité de son identité, tandis que la référence récurrente voire abusive à la notion d'interculturalité, constitue un moyen de neutraliser conflits et revendications éventuels. Or, « *la différence culturelle n'est pas socialement neutre* », rappelle Michel Wieviorka (1996 : introduction), « *elle est liée à une situation inégalitaire, une revendication* » (*ibid*). La question du « vivre ensemble » exige une prise en compte réelle de l'altérité. Aussi, « *une politique de la reconnaissance ne peut se réduire à l'idée asociologique, ahistorique ou apolitique d'une exigence morale d'apprendre à vivre avec nos différences, elle passe à côté de la réalité nécessairement conflictuelle de la vie sociale* » (*ibid*). À l'inverse de ce qui est préconisé au sein du Conseil, la dynamique d'intégration exige bien une confrontation des points de vue et des valeurs et « *donc des moments conflictuels d'apprentissage mutuel à la formation d'une société commune* » (Rosenberg, 2009). Si les divergences existent dans le Conseil, les animateurs veillent à désamorcer le conflit dès qu'il surgit, parce que celui-ci est toujours vécu comme un obstacle à la délibération. Cette remarque ne vaut pas seulement pour les seules situations interculturelles, Loïc Blondiaux (2009) observe ainsi que les animateurs des dispositifs participatifs « *ont pour objectifs prioritaires l'instauration et la préservation des conditions d'une discussion apaisée contre toute formes de débordement ou d'affrontement violent* ». Pourtant, le dissensus constitue le prélude indispensable à la concertation pacifique « *où l'on accepte de composer avec l'autre pour produire le sens* » (Taguieff, 1988 : 406). Le nier, c'est alors se priver d'une discussion sur les valeurs individuelles qui structurent et informent les choix collectifs.

En outre, le modèle républicain de l'universalisme abstrait, qui ne reconnaît que la communauté des hommes égaux entre eux, parce qu'il délégitime les expressions collectives des minorités culturelles, finit par entraver tout mouvement social revendicatif sans pour autant fournir à ces dernières les moyens de combattre l'inégalité (Schneider et Flye, 2004 : 17). Ainsi, la « neutralité bienveillante » de la puissance publique constitue-t-elle « *un leurre, une abstraction, un mythe et ne correspond*

aucunement aux expériences de discrimination, d'exclusion et de laissés-pour-compte vécues par les groupes dominés dans les métropoles » (Jouve, 2007). La notion de diversité culturelle, entendue dans son acception consensuelle de pluralisme de bon aloi, respectueux des valeurs universelles, conduit alors à éluder les véritables enjeux de l'intégration sociale et politique des minorités culturelles.

En outre, le mode de représentation caractérisé par la cooptation présente un biais certain, comme nous l'avons déjà souligné à propos du CODES.

La notabilisation de représentants contribue à renforcer la marginalisation des groupes dominés. La parole de ceux « *qui répondent à plusieurs objectifs, d'expertise, de représentativité, de commodité* » recouvre celle des inaudibles qui ne sont jamais invités à s'exprimer dans l'espace public. Le débat public ne profite alors qu'à une minorité parmi la minorité qui trouve là de « nouveaux registres d'action », susceptibles de faire avancer ses intérêts propres. De même, ces représentants désignés ne sont-ils pas les victimes d'un « effet de cadrage » selon lequel l'autorité politique contourne les associations ou personnes qui auraient pu poser problème (Neveu, 2011b) ? Ceci fait alors écho à une critique déjà entendue au sujet du CCE, selon laquelle la municipalité aurait plus intérêt à favoriser une logique de reconnaissance que de revendication. Selon Bernard Jouve (2007), « *Le rapport de force se construit autour de la reconnaissance par le politique de certains acteurs : des représentants. Une fois cela fait, ces représentants sont conduits à agir dans le champ du politique et à observer ses normes notamment en matière d'interaction, de hiérarchie des positions.* ». Dans cette perspective, le Conseil de la diversité s'apparenterait plus à une instance de régulation sociale qu'à un espace d'expression politique, ne présentant aucun risque de remettre en cause l'ordre établi ou la hiérarchie des normes culturelles, renforçant ainsi l'inégalité des rapports de pouvoir.

Néanmoins, même dépolitisé et soupçonné d'instrumentalisation, le Conseil constitue un signal politique en direction des communautés culturelles, – en cela il remplit une fonction symbolique importante –, et représente un espace d'expression et de reconnaissance non négligeable, du moins pour ceux qui s'en sont emparés.

Au regard de notre questionnement et du champ d'investigation qui est le nôtre, la question se pose de savoir comment l'action culturelle, au-delà de la célébration de nos valeurs communes, peut concourir à l'intégration culturelle des minorités ? Car, pour l'heure, cet objectif semble se faire à la marge des politiques culturelles. En dépit d'un usage rhétorique du terme, le concept de diversité culturelle ne s'est guère concrétisé

sur le terrain des pratiques institutionnelles. Selon Emmanuel Négrier (2008), cette réticence s'explique autant par la résistance des institutions culturelles à partager la manne financière avec de nouvelles cibles que par la circonspection des professionnels quant à l'efficacité de l'action culturelle dans l'appréhension et la gestion de la diversité. En conséquence, les acteurs peinent à développer des projets en dehors d'un cadre d'intervention spécifique qui relève soit de l'animation socioculturelle, soit de la politique de la ville ou encore d'événements festifs (*ibid*).

À Bordeaux, seul le musée d'Aquitaine, sur la base de ses missions patrimoniale et éducative, s'est saisi de la question, par le biais à la fois d'une mise à disposition de ses ressources matérielles et d'un lien étroit entretenu avec les minorités culturelles de la ville, qui trouvent, au sein de l'institution muséale, un espace d'expression et de reconnaissance. Le musée ethnologique assume ainsi « *la responsabilité de témoigner des identités nationales dans leur rapport au social et à la démocratie, à l'histoire et au patrimoine* » (Grandmont, 1995). L'action du musée consiste à promouvoir l'apport des communautés culturelles en tant que richesse patrimoniale et élément constitutif de l'identité territoriale. Néanmoins, en assumant seul ce rôle de valorisation et de reconnaissance, le musée cautionne d'une certaine manière le défaussement des institutions culturelles, et contribue involontairement à réduire la question de la diversité culturelle à une lecture ethnologisante et patrimoniale.

Si des propositions se font jour, notamment en lien avec la notion de dignité, Jean-Michel Lucas⁶⁹, ex-directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine et auteur engagé, défend ainsi l'idée d'un nouveau référentiel selon lequel la politique culturelle doit être fondée sur l'égalité des personnes, c'est-à-dire œuvrer pour leur liberté et leur expression culturelles, la jonction du concept et de la pratique n'est toutefois pas aisée.

Citons pour exemple le cas des cultures urbaines qui si elles portent des revendications moins identitaires qu'artistiques se trouvent néanmoins confrontées à l'enjeu de la reconnaissance culturelle. Loïc Lafargue de Grangeneuve (2003) décrit, à ce propos, l'opération *Hip' Opéra* comme une entreprise de démocratisation culturelle par l'Opéra de Bordeaux vis-à-vis de la compagnie de danse hip hop *Révolution*. Sous prétexte de lutter contre l'enfermement communautaire, l'institution accepte d'intégrer la danse hip hop à sa programmation, à condition que celle-ci se conforme à la culture dominante, en adoptant des éléments de danse savante afin d'« *épouser un langage formel, défini*

⁶⁹ Pour aller plus loin dans la théorie développée par l'auteur, voir son site : <http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasimir>

comme universel » (Milliot, 2005). De même, est-il exigé du public amateur de danse hip hop qu'il acquière les normes sociales propres aux lieux culturels, tels l'immobilisme et le silence respectueux, en totale contradiction avec les comportements attendus de ce public, caractérisés par la spontanéité et l'expressivité. Aussi, l'esthétique du métissage promue par l'institution aboutit-elle au final à nier la spécificité de pratiques qui trouvent leur légitimité dans le respect d'un code culturel original.

De l'autre côté de l'Atlantique où le concept d'interculturalité fait florès, Daniel Latouche relève la difficulté des Maisons de la culture de Montréal à concrétiser par l'action culturelle le principe de gestion communautaire, la tentative lui semble se limiter le plus souvent « *à des présentations de l'une ou l'autre des communautés sans véritable volonté d'échange et d'enrichissement* » (1998 : 172). À l'exception du *Carrefour des critiques amateurs*, qui réunit autour de l'œuvre artistique personnes migrantes et jeunes québécois, et dont nous avons souligné la portée en termes d'expression et de reconnaissance, nous n'avons pas relevé d'autres projets visant à valoriser la diversité sur la scène culturelle de Québec.

En dépit de ces difficultés et limites, l'action culturelle demeure, pour de nombreux auteurs, le plus pertinent des supports à la promotion de la diversité culturelle parce que ce mode d'intervention est en mesure de jouer sur les frontières culturelles et artistiques, et de recomposer ainsi mondes sociaux et mondes de l'art (Battegay, 2007). L'institution culturelle dans sa fonction intégratrice et socialisante renvoie à un espace où les individus acquièrent des normes et des comportements, et établissent des liens de sociabilité. En cela, elle constitue un lieu symbolique incontournable dans la définition d'un espace commun. Pour autant, c'est bien en ouvrant aux identités culturelles un espace d'expression artistique propre que l'institution culturelle parviendra à articuler « *l'universalisme des droits avec la particularité des expériences* » (Touraine, 1997).

IV.5. Auto-organisation du milieu culturel : d'autres modes de coopération possibles

Face aux dispositifs participatifs institués, plus ou moins fermés aux acteurs culturels, ceux-ci se mobilisent au sein de formes organisationnelles qui présentent divers avantages, dont celui de défendre les intérêts catégoriels ne constitue pas nécessairement l'objectif essentiel. Ces configurations originales permettent aussi de proposer des alternatives aux modes traditionnels de gestion des affaires culturelles et

suscitent des réactions diverses de la part des pouvoirs publics, entre soutien et indifférence, incitation et méfiance.

IV.5.1. Conseil des arts : les raisons d'une absence

Créé en 1994, sur le modèle du Conseil des arts et des lettres du Canada, lui-même basé sur l'exemple britannique du Arts Council, le Conseil des arts et des lettres de Québec (CALQ) correspond à un organisme parapublic autonome, chargé de la gestion et de l'attribution des subventions publiques aux artistes et organismes artistiques professionnels.

Le CALQ est constitué d'un conseil d'administration composé de 15 membres, nommés, pour une durée de quatre ans, par le gouvernement en tenant compte des profils de compétence et d'expérience reconnus, après consultation d'organismes considérés comme représentatifs des milieux des arts et des lettres par le conseil d'administration.

La mission du CALQ est définie comme telle :

« Le Conseil des arts et des lettres du Québec a pour mission de soutenir, sur l'ensemble du territoire québécois, la recherche et la création artistique et littéraire, l'expérimentation, la production et la diffusion dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art, de la littérature, des arts de la scène, des arts multidisciplinaires, des arts médiatiques et de la recherche architecturale. Il soutient également le rayonnement des artistes, des écrivains, des organismes artistiques et de leurs œuvres au Québec, dans le reste du Canada et à l'étranger. »⁷⁰

Deux principes fondent l'action du Conseil : l'autonomie et l'évaluation par les pairs.

L'autonomie vis-à-vis du gouvernement a pour objectif de préserver la capacité du CALQ à porter des jugements et à fonder ses décisions en matière de subventions sur l'évaluation de la qualité artistique. Les membres du Conseil d'administration sont responsables de l'administration et de la bonne conduite des activités du Conseil ; ils régissent les opérations et établissent les orientations stratégiques.

L'aide publique est administrée par l'entremise d'un processus d'évaluation par les pairs. Si elle n'est pas exempte de subjectivité, l'évaluation par les pairs est considérée par l'organisme comme « *la meilleure méthode pour cerner les habiletés*

⁷⁰ Source site du CALQ : <http://www.calq.gouv.qc.ca/calq/mission.htm>

exceptionnelles et le mérite artistique dans le domaine des arts ». Ce principe permettrait de garantir, d'une part, la liberté de pensée et d'expression au travers d'un système décisionnel faisant appel à une vaste gamme d'expertises professionnelles, et d'autre part, de s'assurer de la transparence par le recours à un grand nombre de pairs évaluateurs. Le processus attesterait ainsi de l'intégrité, de la crédibilité et de l'équité des modes d'attribution de l'aide financière.

La loi sur les fusions municipales oblige Montréal et Québec à se doter d'un Conseil des arts et des lettres. Or, Québec a refusé d'appliquer la loi alors même que le projet est inscrit dans la charte municipale. La création d'un organisme indépendant pour l'administration de l'aide publique est une revendication ancienne du milieu culturel de Québec, rejetée par la classe politique quel que soit son appartenance partisane, depuis la gouvernance du maire Jean-Paul L'Allier, pourtant ancien ministre des affaires culturelles, jusqu'à la mandature actuelle de Régis Labeaume.

La directrice de la culture explique que les avis sur la pertinence de créer cette instance demeurent encore très partagés. Pour sa part, elle ne conçoit pas l'existence conjointe de deux structures au mandat similaire : « *Vous fermez le service municipal* », explique-t-elle, puisque « *Tous les programmes de subventions s'en iraient au Conseil des arts* ». Aussi, poursuit-elle, « *la ville a fait un choix de subventionner des organismes et non pas des individus. On laisse le Conseil des arts et des lettres [du Québec] s'occuper des individus* ».

La responsable souligne également le risque d'une évaluation par des professionnels plus enclins, selon elle, « *à être pas mal plus sévères que les fonctionnaires sur qui reçoit quoi* ». En outre, à ses yeux, les rapports de proximité et de partenariat prévalant aujourd'hui entre agents municipaux et opérateurs culturels ne justifieraient plus la création d'un conseil de pairs. Un avis qui n'est pas, on s'en doute, nécessairement partagé par les acteurs culturels dont certains croient voir, dans le refus de l'autorité publique, une volonté de mise sous tutelle du milieu culturel par le politique. La création d'un conseil des arts garantirait, pour ces acteurs, que « *l'attribution de l'aide publique gouvernementale soit à l'abri de l'ingérence technocratique* ».

S'il est difficile pour l'observateur extérieur de trancher de façon définitive sur l'intérêt d'un tel modèle, en l'absence d'études rigoureuses sur ses avantages et inconvénients, nous nous permettons de suggérer une lecture plus exogène de la situation. Les municipalités québécoises, si elles ne constituent pas pour l'heure les contributeurs principaux du financement de la culture, investissent ce champ de manière croissante.

D'abord saisis de l'action culturelle de proximité par le biais des bibliothèques et de leur gestion, les gouvernements locaux ont pris conscience des enjeux et de l'intérêt d'un développement territorial porté par la culture, et font preuve d'un interventionnisme certain en matière de programmes de subventions et d'actions culturelles. La culture devient alors un facteur dans le développement d'un cadre de vie de qualité et attractif pour les hommes comme pour les capitaux, de même qu'un levier possible dans l'activation de politiques sociales innovantes. En outre, la ville-capitale, parce qu'elle endosse le rôle de garant de l'identité nationale, et s'est par ailleurs dotée de marqueurs culturels et politiques pour assurer cette mission, doit pouvoir s'appuyer sur l'outil culturel de façon autonome. L'arrivée d'un nouvel acteur public sur le territoire affaiblirait la ville dans sa capacité à influencer sur le milieu culturel et à développer une politique culturelle cohérente et globale.

Également confrontée à la question de la place et du rôle des professionnels culturels dans la décision publique, Bordeaux a expérimenté durant une période relativement courte, la pertinence d'un outil collégial. Créé en 2001, dans la mouvance des conseils consultatifs municipaux, le Conseil des arts et de la culture avait pour mandat de « dynamiser la vie culturelle locale et de la rendre lisible et accessible aux Bordelais »⁷¹ ; il jouait également un « rôle d'information et d'assistance auprès des artistes et des compagnies de Bordeaux pour tous les sujets les concernant : accueil en résidences d'artistes, ateliers d'artistes, procédures d'aide à la diffusion et à la création, nouvelles mesures mises en place »⁷². Une centaine de personnes participaient aux réunions trimestrielles et se répartissaient au sein de commissions thématiques, selon une organisation sectorielle classique⁷³. Ainsi, explique la chargée de mission culture au cabinet du maire, « on a divisé là aussi, on adore ça en France [...]. On a divisé parce qu'on pense qu'on avance plus vite mais on avance sans regarder ce que fait le voisin ». Dans cette configuration, l'action du Conseil s'est vite réduite à l'expression de préoccupations voire de revendications sectorielles : « On tournait en rond » affirme l'adjoint à la culture. Pour la directrice des affaires culturelles, l'échec est imputable aux acteurs eux-mêmes : « On s'est rendu compte que tous ces gens-là, spécialistes de culture, ne pensent qu'à leur spécialité ». Aussi, les acteurs font-ils preuve à ses yeux d'une incapacité à construire l'intérêt général : « le Conseil des arts, c'est bien pour

⁷¹ Source site de la mairie : www.bordeaux.fr

⁷² *ibid*

⁷³ Livre et image ; Arts de la scène ; Musique et danse ; Théâtre ; Arts de la rue, arts du cirque ; Arts plastiques ; Communication ; Jeune public

parler de spécialité mais c'est pas forcément bien pour parler au citoyen et pour faire avancer la culture commune. Ça ne fait avancer que la culture parcellaire ».

Si le Conseil n'a pas su montrer son utilité pour le développement culturel de la ville, il présentait pourtant l'avantage de garantir un minimum d'échanges entre les acteurs et surtout d'instaurer un dialogue, aujourd'hui interrompu entre la municipalité et le milieu culturel professionnel. Comme le constate la chargée de mission : « *L'intérêt de ces groupes c'est que ça vous permettez en une seule fois de rencontrer tout le monde et donc de faire vos petites affaires. Aujourd'hui, il n'y a pas d'instance de concertation des acteurs culturels qui existe. [...]. Je regrette que cette instance ait disparu parce que c'était un minimum d'échanges ».*

Les biais d'un jugement exclusivement formulé par les « experts » sont connus et non négligeables : cloisonnement, corporatisme, intérêt catégoriel, conflit de représentation, viennent tempérer la neutralité supposée des pairs. De même qu'il apparaît contestable de déléguer à une minorité la définition de l'intérêt général, alors même que la culture, y compris dans sa dimension artistique, relève d'une responsabilité sociétale partagée.

Il n'en demeure pas moins que la concertation avec le milieu professionnel s'impose comme une condition incontournable de l'élaboration d'une politique culturelle partagée. L'organisation d'assises de la culture⁷⁴ à Rennes, en 1997, et à Toulouse, en 2008, démontre que ce type de rencontres, s'il est loin de satisfaire les attentes en matière de participation citoyenne, – le dispositif s'apparente surtout à un forum des acteurs culturels (Lefebvre A., 2012) –, ou de contribution effective à la définition d'un projet culturel commun, n'en est pas moins nécessaire. Ces échanges soulignent, en effet, d'une part le besoin d'expression et la demande de reconnaissance des acteurs culturels (Gabillard, 2008), résultant bien souvent d'un décalage entre la vitalité culturelle du territoire et sa prise en compte dans la politique culturelle municipale, et d'autre part, contribue à développer une culture de dialogue et de coopération entre la sphère culturelle et le pouvoir municipal (Lefebvre A., 2012), et entre les acteurs culturels eux-mêmes.

Par ailleurs, l'exemple fourni par Culture Montréal (Brault, 2009) apporte la preuve de l'efficacité et de la portée d'une action collective concertée et organisée du milieu

⁷⁴ Pour plus de détails, cf. l'ouvrage de Martial Gabillard (2008) *La politique culturelle à Rennes. 1997-2008. Mémoires et réflexions*, et l'article d'Alain Lefebvre (2012), « L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ? » in *l'Observatoire*, N°40, été 2012

culturel, à condition que celui-ci préfère, aux modes opérationnels sectoriels et revendicatifs, une logique d'action coopérative et contributive.

Créé en 2001, à l'initiative d'acteurs culturels, le mouvement s'est structuré sur la base d'une démarche ouverte et élargie à l'ensemble des citoyens, dans l'objectif, non pas de défendre des intérêts catégoriels, mais de promouvoir la ville comme projet : celui de faire de Montréal une métropole culturelle « dynamique et inclusive ». Pour ce faire, le collectif a tissé des liens avec le politique à tous les échelons gouvernementaux et créer des alliances avec les autres acteurs du développement que sont le milieu communautaire et celui des affaires. Par le biais d'une stratégie communicationnelle efficace, Culture Montréal est parvenu à s'assurer du portage multipartenarial d'un projet de développement intégré et pluraliste satisfaisant aux attentes des différents acteurs. Toutefois, si d'un côté Culture Montréal remplit une fonction de veille essentielle à la mise en œuvre du plan d'action et au suivi des engagements pris par le politique, sa présence peut parfois sembler un peu hégémonique dans le paysage culturel montréalais. Ainsi des observateurs du processus, à l'instar de Michel de La Durantaye et Alexandra Roy (2008), affirment que le leadership culturel ne peut être assumé par un seul organisme, aussi efficace soit-il à défendre la vision d'un avenir culturel ambitieux, mais doit être endossé par l'appareil politique et administratif municipal qui lui seul peut assurer la maîtrise d'œuvre du chantier culturel et conforter les engagements politiques et financiers.

Certes, même portée par une réelle volonté de dialogue comme ce fut le cas dans les municipalités socialistes durant la décennie 1980, la coopération entre acteurs culturels et acteurs politiques ne se décrète pas. Le témoignage d'un élu, Martial Gabillard (2008), impliqué durant plus de trente ans dans la politique culturelle de Rennes, souligne les difficultés à s'appuyer sur un tissu associatif divisé, et à co-construire avec lui un projet culturel. L'office social et culturel (OSC)⁷⁵ cristallise ainsi la tension prévalant entre les acteurs dans la gestion de l'organisme, tout en révélant les représentations non dépassées entre les protagonistes. Pour les élus, l'office était au cours du temps devenu « l'affaire » des associations qui leur semblaient seulement préoccupées de servir leur intérêt particulier dans une logique revendicatrice, tandis que celles-ci nourrissaient un sentiment de méfiance envers les responsables politiques

⁷⁵ L'OFC réunissait la CAF, la ville, les offices municipal et départemental HLM, les directions départementales de la santé, de la population, de la jeunesse et du sport, d'un côté, et plus de 400 associations sociales et culturelles de l'autre

souçonnés de vouloir limiter leur marge de manœuvre, tout en les considérant inaptes à répondre avec discernement aux attentes du milieu associatif.

L'expérience révèle également la nécessité de clarifier les rôles et responsabilités de chacun, surtout en matière de décision.

Au final, les élus socialistes reconsidéreront la place de l'association comme moteur du projet culturel municipal et abandonneront le principe d'auto-organisation du milieu associatif, lui préférant l'intervention directe de la municipalité dans l'organisation du dialogue et la définition des termes de la contractualisation.

IV.5.2. La concertation avec les organismes culturels beauportois

Le Conseil beauportois de la culture (CBC) propose une version locale et adhocratique des fameux conseils des arts et de la culture présents au niveau provincial et fédéral, avec la particularité de concilier des visions pluralistes de l'action culturelle, tout en associant les citoyens à la négociation collective.

L'arrondissement de Beauport, situé à l'est de Québec, abrite un patrimoine naturel et historique remarquable. Bordé au sud par le Saint-Laurent, les chutes de Montmorency constituent sa frontière orientale tandis que les Laurentides ceignent le nord du territoire. Son centre ancien abrite de nombreuses maisons et édifices datant de l'époque de la nouvelle-France.

Le conseil est à l'origine une table de concertation des organismes culturels mise en place par la ville de Beauport en 1988. Une table de concertation est un dispositif participatif qui regroupe les intervenants d'un domaine donné, invités par l'autorité publique à participer à la prise en charge collective d'une question et à l'élaboration de stratégies de planification adéquates. La table permet aux acteurs sociaux d'y faire valoir leurs revendications et leurs intérêts, et d'améliorer leur pouvoir de négociation (Hamel, 1993). Créé à l'initiative de la collectivité, le modèle beauportois fournit à la communauté culturelle locale l'opportunité d'organiser elle-même la concertation et de se rassembler au sein d'un collectif, le ROC (regroupement des organismes culturels) qui deviendra par la suite le Conseil beauportois de la culture (CBC).

Association parapublique, le Conseil beauportois se compose de sept membres, six représentants des organismes culturels et artistes professionnels de l'arrondissement et un représentant des citoyens. Le Conseil a pour mandat de gérer les programmes de

subventionnement des projets artistiques et culturels alors que l'arrondissement administre l'aide au fonctionnement. Le CBC émet des recommandations sur l'attribution de l'ensemble des subventions accordées par ce dernier. Particularité locale, les ressources du CBC destinées au financement des organismes subventionnés, proviennent principalement des profits de la salle de Bingo des Chutes⁷⁶, une structure de financement concertée, gérée par le milieu associatif, où siège également un représentant de la Division de la culture, du loisir et de la vie communautaire de l'arrondissement de Beauport. En 1996, un « plan de partage » établissait les règles de distribution des profits du bingo entre quatre regroupements représentant chacun un domaine d'intervention : le RLCB pour le loisir communautaire (33%), le ROSCB pour le domaine socio-communautaire (14%), le ROSPAB pour le sport et le plein air (20,25%) et le CBC pour le secteur culturel (19,25%). Ces quatre regroupements répondent aux besoins de plus de 250 organismes membres.

Dès le début de ses travaux, l'organisme se trouve confronté à la question de la différenciation statutaire. Le premier travail des représentants du milieu culturel consiste alors à établir une classification des organismes susceptibles d'entrer dans le champ d'intervention culturelle de la ville. L'exemple des Cercles de fermières conduit le collectif à réinterroger les ordres de légitimité prévalants. Les cercles, dont l'histoire remonte aux origines de la colonie, sont des regroupements féminins qui servent à transmettre les traditions et la connaissance sur tous les métiers liés à la famille tels l'artisanat, la couture ou l'alimentation, dans le but de préserver une part de l'identité collective québécoise. Aujourd'hui, ces collectifs perpétuent la vocation originelle mais dans une perspective patrimoniale et mémorielle. Au sein de la table de concertation, certains acteurs les assimilaient à des espaces de sociabilisation destinés à proposer des activités récréatives, dans un but essentiellement social. L'administrateur du conseil explique : *« À ce moment-là, ce n'était pas clair que ces organisations étaient des organismes du patrimoine. C'est en travaillant sur l'élaboration des tables de concertation qu'on a statué sur les cercles de fermières »*. Il est finalement décidé que les cercles constituent bien des organismes culturels à part entière dont la fonction socialisatrice reste secondaire.

⁷⁶ C'est d'abord par les organisations religieuses que le bingo s'est développé au Québec. Certains organismes paroissiaux ont ainsi été parmi les premiers à utiliser le bingo comme mode de financement. À Beauport, le bingo fut pris en charge à ses débuts principalement par les organismes de loisir et de sport. En 1996, le Bingo des Chutes, qui regroupe l'ensemble des bingos présents sur le territoire de la ville, est créé, afin de doter la vie associative d'un nouvel outil de financement (source : Bingo des Chutes <http://www.bingoduceur.com>, consulté le 27 avril 2012).

Parallèlement à ce travail de classification qui réinterroge les représentations culturelles, le CBC va travailler durant deux ans sur l'élaboration d'une politique culturelle pour la ville.

Le projet politique qui émerge d'une large et longue concertation, repose sur plusieurs principes fondateurs au rang desquels l'on trouve : la reconnaissance de la responsabilité partagée entre la ville et ses partenaires, publics, privés et communautaires, en matière de développement culturel ; la participation active des citoyens à la dynamique culturelle territoriale et à la définition des services qui leur sont destinés ; l'instauration du principe de concertation comme mode privilégié de l'élaboration de l'action culturelle.

Sur la base de ces principes, la ville axe son intervention culturelle en priorité sur la valorisation de son patrimoine et de son identité culturelle, sur le développement du loisir culturel par la formation des citoyens aux arts et à la culture ainsi que sur l'accessibilité à l'offre culturelle, par le soutien à l'animation et à la diffusion culturelles.

Le travail sur les représentations entre catégories professionnelle et non professionnelle que nous venons d'évoquer, demeure, après 20 ans d'existence, un processus inachevé. L'administrateur reconnaît que pour les professionnels « *la ligne est difficile à traverser* ». En effet, si l'action du CBC s'adresse autant aux représentants du loisir culturel qu'aux artistes professionnels, ces derniers hésitent à remettre en cause un statut privilégié qui leur assure reconnaissance de leurs pairs et soutien des tutelles. Néanmoins, la résistance des artistes, qu'elle se fonde sur des présupposés d'ordre idéologique ou pragmatique, n'empêche pas le conseil de structurer les relations entre les deux champs en mettant en œuvre une stratégie médiatrice entre pratique et participation. Ses représentants affirment ainsi vouloir que « *ces organismes puissent se rencontrer pour créer et dynamiser l'ensemble du milieu et offrir à chacun l'opportunité d'une pratique à son rythme et selon ses attentes* ». En s'efforçant d'abolir les frontières entre art et non art et de décloisonner les logiques catégorielles, les responsables poursuivent l'objectif, d'une part, de démystifier la pratique artistique et culturelle auprès des individus et, d'autre part, de renouveler le rôle de l'artiste dans la cité. À cet effet, des croisements pour le moins audacieux sont provoqués par le CBC dont celui d'intégrer, à l'occasion du *Salon de mai*, « *danse folklorique et danse contemporaine dans une exposition d'art et d'artisanat qui se tient dans un centre d'achats* ». Moins iconoclaste et surtout moins anecdotique, l'action du CBC relève

avant tout, en adéquation avec le mandat de soutien au loisir culturel propre aux arrondissements, d'une volonté publique affirmée de créer des liens durables entre les artistes et les populations. Il s'agit de façon concrète, de mobiliser les artistes en termes de formation et de coordination des structures de pratique amateur et d'accroître leur présence sur des événements fédérateurs et populaires. La présence « augmentée » des artistes sur le territoire assurerait alors le lien entre participation expressive et impulsive, entre pratique et consommation culturelles. « *La possibilité de la pratique culturelle facilite aussi la consommation du bien culturel* » et profite en retour aux artistes eux-mêmes, analyse l'administrateur du CBC. Ainsi, poursuit-il, « *si les gens n'ont pas de contact avec les professionnels, ils n'iront pas vers les professionnels pour consommer des biens culturels non plus* ».

Ce parti pris de la ville de Beauport d'instituer une politique de médiation culturelle à l'échelle du territoire de l'arrondissement découle d'une histoire collective, elle-même fondée sur une conception particulière de la citoyenneté culturelle. Une orientation politique et idéologique qui si elle n'est pas nécessairement partagée par les autres arrondissements, a pu contribuer à bousculer les logiques et pratiques administratives de la nouvelle ville de Québec. L'administrateur, alors responsable au service du loisir culturel de l'arrondissement de la Cité-Limoilou, explique avoir œuvré pour l'instauration d'une politique d'intervention culturelle, sur la base du partenariat entre acteurs administratifs et culturels et du rapprochement entre praticiens et pratiquants. Si cela n'avait « *pas du tout plu au service de la culture* » au départ, il semblerait que ce mode d'organisation ait, depuis, fait école. Aussi, malgré le sentiment prévalant d'être devenus de simples « *exécutants* » face aux « *grands penseurs de la culture* », les personnels des anciennes municipalités sont toujours en capacité de repousser les limites de l'action culturelle en réinterrogeant les clivages entre culture de prestige et culture de proximité.

C'est, selon ce même « *principe de médiation* » entre artistes et citoyens, que l'administrateur raconte s'être efforcé de faire admettre au sein des organismes réservés au milieu artistique professionnel, la présence d'intervenants culturels administratifs et faire ainsi reconnaître « *l'intervention municipale en loisir comme un domaine de pratique artistique* ». Toutefois, la fusion municipale de 2002 mettra fin à cette tentative, d'autres priorités auront sans doute mobilisé les énergies des nouveaux responsables d'un territoire culturel totalement recomposé.

IV.5.3. Le conseil régional de la culture : représentation et appui au milieu professionnel

Il nous semble important de consacrer une place dans notre étude au Conseil régional de la culture qui n'a pas d'équivalent à Bordeaux, ni même en France et qui, par la diversité et l'originalité de son activité, nous apparaît comme un exemple pertinent à la fois d'auto-organisation efficace des professionnels mais aussi de décloisonnement des pratiques et des définitions culturelles.

Le Conseil de la culture des régions de Québec et de Chaudière-Appalaches est un organisme à but non lucratif, de regroupement et de concertation des professionnels du milieu artistique et culturel. Fondé en 1977, il a pour vocation de représenter, promouvoir et défendre les intérêts des organismes culturels et des artistes pour lesquels ils développent plusieurs missions, selon les besoins exprimés par le milieu lui-même. Il représente ainsi 2500 artistes et travailleurs culturels et regroupe 250 membres.

Organisés en tables disciplinaires⁷⁷, les membres du conseil échangent sur les problématiques et les enjeux culturels, ciblent les besoins de la profession dans chacun des secteurs culturels et établissent des plans d'action stratégique pour y répondre.

La mobilisation des membres du conseil autour de l'enjeu de financement des organismes culturels par la ville de Québec a ainsi permis d'influer sur la décision publique. Commanditée par le Conseil, une étude statistique comparative a démontré l'insuffisance du soutien de la ville et conduit à l'augmentation substantielle du budget dédié au programme municipal *Vitalité culturelle*. À l'encontre d'une vision clivée entre professionnels et politiques, les responsables de la culture à Québec considèrent l'organisme régional comme un partenaire incontournable avec qui des actions sont initiées en termes de formation et de promotion des acteurs culturels de la ville.

Dans une même stratégie d'influence, les membres de la table Danse, sous la présidence du directeur du centre chorégraphique de Québec, *La Rotonde*, ont produit un plan de développement du secteur en s'appuyant sur une large consultation. Ce plan comporte plusieurs orientations⁷⁸, dont celle d'« Élargir les publics et accroître la notoriété de la danse à Québec ». Pour mettre en œuvre cet objectif, plusieurs mesures stratégiques

⁷⁷ Les tables sont au nombre de 9 : Arts médiatiques, Arts visuels, Danse, Diffusion des arts de la scène, Lettres, Métiers d'art, Musique, Patrimoine-histoire, Théâtre

⁷⁸ Les autres orientations du plan sont : Stimuler l'avancement artistique et assurer la compétitivité de Québec en danse ; Donner à la danse de Québec les moyens organisationnels de se réaliser ; Accentuer les échanges et le rayonnement de la danse de Québec à l'extérieur de Québec ; Renforcer la connaissance sur la discipline et ses pratiques.

sont envisagées, il s'agit notamment d'« assurer des interventions accrues et diversifiées en médiation culturelle ». Cette mesure stratégique constitue un véritable plan médiation à l'usage des responsables politiques et culturels. Les auteurs préconisent de mettre en place quatre types d'actions :

- Assurer un soutien financier adéquat et continu aux activités de médiation culturelle ;
- accentuer le réseautage de manière à accroître les collaborations avec les organismes et les institutions culturelles de Québec ;
- encourager le partage de ressources entre organismes de danse ou artistes et compagnies pour l'accès à une ressource spécialisée en médiation culturelle ;
- étendre la portée des projets de médiation culturelle en initiant des projets de danse en partenariat avec des acteurs d'autres domaines d'intervention sociale (ex. : éducation, santé, loisir, économie sociale, etc.).

Cet exemple illustre le rôle du Conseil comme outil de réflexion et de promotion efficace en matière de politique culturelle.

Véritable pôle de ressources culturelles et artistiques, le Conseil anime et coordonne un réseau de professionnels sur son territoire d'intervention. La récente édition du « Grand rendez-vous des arts en Chaudière-Appalaches » a ainsi rassemblé une centaine d'artistes, artisans et acteurs du développement culturel, autour d'activités portant sur l'ingénierie, l'information et la formation. L'échange de pratiques et l'acquisition d'outils concrets constituent les tenants de ces journées axées sur la mise en réseau des acteurs culturels régionaux.

Le volet formation est un des mandats phare du CRC qui s'appuie sur une étude des besoins, reconduite tous les trois ans, dans l'objectif d'élaborer des formations adaptées à l'évolution du contexte professionnel. La coordinatrice du programme affirme être en lien constant avec les acteurs culturels afin d'« *identifier les manques et être complémentaire des formations existantes* ». Les champs d'intervention sont multiples et doivent répondre aux enjeux et défis posés par les mutations technologiques, la mondialisation et la recherche d'efficacité de l'organisation culturelle. Financés par Emploi-Québec, ils englobent la maîtrise d'outils de gestion de carrière et ceux relatifs à l'administration des organismes culturels, l'acquisition de compétences disciplinaires et en création numérique, ainsi que la formation aux techniques de développement des marchés et des publics.

Si l'essentiel de ces formations concerne en priorité les professionnels du milieu artistique et culturel, un nouveau programme, développé en partenariat avec la ville de Québec, vise à développer les compétences des gestionnaires et bénévoles, membres des

conseils d'administration des organismes culturels. Le programme AGIR répond à une préoccupation de la ville d'assurer la professionnalisation et la pérennisation des organismes culturels, dont la gestion est dans une large mesure assurée par l'engagement bénévole. Très développé au Québec, l'action bénévole ou communautaire est reconnue et institutionnalisée à l'échelon ministériel. Le Secrétariat d'état à l'action communautaire autonome et à l'initiative sociale est ainsi chargé d'assurer la valorisation, la promotion et le soutien des organismes communautaires et de leurs personnels bénévoles, par le biais de fonds et de programmes de financement.

En sus de ses missions de promotion et de formation du milieu professionnel, le Conseil contribue au développement artistique et culturel des deux régions dont il a la charge. Ainsi, il peut être amené à conseiller les collectivités dans l'élaboration et l'adoption de plans et de politiques culturels. Sa participation aux travaux de la Conférence régionale des élus (CRÉ) de la région Chaudière-Appalaches a ainsi permis d'inscrire un volet arts et culture au sein de la commission sur le développement social. Le Conseil s'investit également dans l'instauration d'ententes de partenariat avec des collectivités locales et des institutions politiques pour le développement de la pratique artistique. Celle-ci ne se réduit pas à la stricte activité des artistes, mais intègre les métiers de l'artisanat d'art ainsi que l'action des associations de promotion et de protection du patrimoine telles les nombreuses sociétés d'histoire de la région.

Ce survol des missions du Conseil régional de la culture aura permis de démontrer l'ampleur et la diversité des interventions de cette super structure, engagée sur tous les aspects du développement culturel. Acteur territorial et politique d'envergure, le Conseil allie les compétences de plusieurs organismes culturels de la région Aquitaine. On retrouve les missions de soutien à la création spécifiques à l'Office Artistique de la Région Aquitaine (OARA) mais celles du Conseil s'étendent à l'ensemble des disciplines artistiques et non plus uniquement au spectacle vivant. Le Conseil englobe également les missions d'accompagnement et de développement des compétences des professionnels portées par ÉCLA Aquitaine, l'agence régionale pour l'écrit, le cinéma, le livre et l'audiovisuel.

Bien que son fonctionnement soit assuré par le ministère de la Culture, l'organisme québécois bénéficie d'un statut associatif qui lui permet d'agir en toute indépendance : il ne s'appuie que sur l'initiative de ses membres pour identifier les orientations stratégiques et développer ses propres programmes d'intervention. Dégagés de la gestion de l'aide financière aux organismes culturels, dont le ministère de la culture se

charge par le biais du Conseil des arts et des lettres, le Conseil régional de la culture peut pleinement assurer son mandat de représentation des acteurs du développement culturel et œuvrer à la diffusion de l'approche développée par les opérateurs et les responsables institutionnels eux-mêmes.

Le conseil d'administration regroupe des opérateurs culturels, des artistes, des responsables culturels municipaux, des acteurs associatifs et institutionnels. C'est donc sur la base de cette diversité des profils, que le Conseil renforce sa légitimité auprès de l'ensemble des acteurs du milieu culturel et pose les bases d'une gouvernance culturelle susceptible d'adresser l'ensemble des problématiques et des enjeux du secteur.

IV.5.4. Des espaces pour reterritorialiser l'action culturelle : les exemples de Pola et Méduse

La culture se déploie dans la ville sur un mode nécessairement combinatoire mêlant à la définition classique du terme désignant l'ensemble des œuvres et des biens culturels destinés aux spectateurs-consommateurs, une approche relativiste fondée sur des valeurs d'expressivité et d'usage, ainsi que les dimensions sociale et identitaire caractéristiques de l'approche territoriale.

Ainsi, les divers remodelages de l'action culturelle marquent l'avènement d'une culture perçue comme un champ hétérogène, dont les lieux culturels atypiques, au « *statut artistique "équivoque"* » (Raffin, 2005), se font les emblèmes. Classés dans la catégorie un peu trop vague ou trop large, des nouveaux territoires de l'art (NTA), ces espaces d'expression se multiplient au sein de l'entité urbaine. Souvent situés dans des friches industrielles ou des bâtiments patrimoniaux en zone périurbaine, ils regroupent des équipes, collectifs ou associations multidisciplinaires, et proposent des expériences artistiques très diverses qui nourrissent la réflexion sur la place de l'art et de l'artiste dans la cité. Ces expériences constituent souvent une réponse à un manque que la puissance publique n'est pas en mesure de prendre en compte, le plus souvent pour des raisons financières parce que les financements sont principalement orientés vers les grandes institutions culturelles.

Auto-organisées, ces structures se revendiquent d'une nouvelle économie de la culture entre modèle public et secteur marchand. Ces organisations, explique Arthur Gauthier (2008) ne se reconnaissent ni dans le premier modèle qui ferait de l'État et des collectivités « *les uniques dépositaires d'un intérêt général donné à l'avance et non négociable* », ni dans le second « *où les impératifs de rentabilité économique dicteraient seuls l'activité engagée* ». Situées dans un entre-deux économique, elles

« empruntent simultanément l'autonomie et la capacité du secteur privé et l'ambition d'intérêt général au secteur public » (Gauthier, 2008b). L'indépendance vis-à-vis des institutions et du marché est une revendication autant qu'une nécessité pour ces organisations. Elle leur permet, en effet, de s'émanciper « pour partie des critères d'excellence imposés par les grandes administrations et institutions de la culture, ainsi que des contraintes de rentabilité immédiate qui orientent les stratégies des industries de la culture et de la communication » (Colin, 2008).

La fabrique Pola à Bordeaux répond à ce modèle économique hybride qui lui permet de concilier missions de services publics et contractualisations avec le secteur public ou privé. Pola fédère en un seul lieu plusieurs associations actives dans le champ de l'économie créative : plasticiens, photographes, architectes, éditeurs, graphistes, scénographes, etc. Dans une visée pratique, la proximité spatiale permet de mutualiser des compétences, des moyens de production et des outils de communication ; au-delà, le projet comprend une activité importante dédiée à la structuration professionnelle des organismes membres ainsi qu'à l'accompagnement des projets artistiques et culturels émergents. Le lieu fournit par exemple des hébergements artistiques aux créateurs qui ne bénéficient pas du soutien des pouvoirs publics.

Le terme de fabrique renvoie explicitement à l'inventivité et au bricolage, à l'art en train de se faire. Le droit à l'inachevé et à l'expérimentation caractérise ces lieux nichés dans les interstices de la ville que l'institution n'a pas encore réifié par ses appellations et critères de reconnaissance.

Le terme de coopérative choisie par Méduse à Québec insiste quant à lui sur la spécificité de la configuration structurelle de l'organisation. Méduse regroupe neuf organismes, producteurs et diffuseurs artistiques, culturels et communautaires, dans le domaine des arts visuels et multimédias. Les locaux de 4000 m² dont disposent les membres de la coopérative leur fournissent des espaces de création, de formation et de diffusion très confortables qui leur permettent également d'accueillir des artistes pour des résidences de courte et longue durées. Le projet, explique le président de Méduse, « a démarré [...] dans l'idée de souscrire à un modèle qui assurerait à la fois l'autonomie, l'indépendance et l'autodétermination des organismes dans une structure où la collégialité, l'entraide, la coopération est maître d'œuvre ». Le projet de coopérative a été rendu possible par une conjoncture économique et politique exceptionnelle qui fait de ce lieu un projet unique au Québec.

En 1992, la province se dote d'une politique culturelle qui suscite, dans une atmosphère de bouillonnement culturel, un intérêt marqué de la part des pouvoirs publics pour la

création et les conditions de son émergence. La volonté des artistes de se regrouper pour bénéficier de meilleures conditions de vie et de travail rencontre celle des responsables politiques de favoriser le développement des productions artistiques. Le maire de Québec, ancien ministre des affaires culturelles, va alors créer un programme d'accès à la propriété pour les ateliers d'artistes, dont les fondateurs de Méduse bénéficieront pour acquérir d'anciens bâtiments résidentiels dans le quartier Saint-Roch. Le concours financier des différents échelons de gouvernement permettra d'assurer la viabilité du projet. La coopérative a ainsi participé du renouveau de Saint-Roch, reterritorialisant cette zone déclassée et reléguée de la ville, en proposant, avec d'autres, une alternative sociale, économique et culturelle aux effets déstructurants de l'urbanisation.

La friche culturelle, qu'elle se nomme fabrique ou coopérative, peut être rapprochée du modèle de cluster défini par Michael Porter comme la « *concentration géographique d'entreprises interdépendantes* ». Néanmoins, elle s'en distingue principalement sur le plan des finalités. Selon Xavier Greffe (2004), le cluster ou district culturel, caractérisé par sa dimension marchande, privilégie la production de biens destinés à être commercialisés en dehors du territoire d'implantation, alors que la première catégorie vise avant tout des personnes sur un territoire qu'elle cherche à dynamiser. Les deux modèles ont en commun de s'appuyer sur la proximité et l'interdépendance pour maximiser la créativité individuelle et collective et générer de la fertilisation croisée ; la proximité est d'autant plus nécessaire que « *le contenu est intangible et culturel* » précise le chercheur.

C'est toutefois le mode de fonctionnement commun à ces deux types d'organisation qu'il nous intéresse de rapprocher de notre questionnement. En effet, au modèle classique des organisations, dont l'administration publique incarne la figure paroxysmique, fondé sur les principes de verticalité et de hiérarchie, la friche (ou le cluster) oppose la forme interconnectée du réseau reposant sur des notions d'appartenance, d'appropriation et de gouverne (Lemieux, 1999). Les chercheurs de la sociologie des réseaux ont défini les éléments constitutifs des modes d'organisation réticulaire. Les réseaux d'acteurs sociaux sont ainsi caractérisés par de fortes connexions entre les membres et leur activité s'organise dans une finalité de mise en commun qui « *suppose la propagation de la transmission des ressources à l'intérieur du réseau* » (*ibid* : 3). À l'inverse, les systèmes hiérarchiques correspondent à des « *appareils* » dont la finalité consiste en la « *mise en ordre de la variété dans leur environnement externe* » (*ibid* : 111), ils présentent de faibles connexions et contraignent la transmission des ressources dans une visée de contrôle ; aussi, ne

fournissent-ils « *que rarement les voies les plus appropriées pour relier les acteurs sociaux.* » (*ibid* : 3). Car, même lorsqu'ils appartiennent à un réseau, c'est pour soit partager une information utile à la mise en ordre, soit favoriser la formation de coalitions dans le but de mieux contrôler les activités de leurs adversaires (*ibid* : 111). Les réseaux d'acteurs sociaux proposent donc un mode de gouvernance basé sur la coopération entre acteurs, qui interroge le mode opératoire descendant privilégié par la puissance publique et suggère une forme de contrôle conjoint dans la prise de décision.

Au-delà d'une visée utilitaire d'optimisation de la ressource, les friches répondent à un besoin d'identification et d'appartenance exprimé par les acteurs ; elles créent des liens entre les membres et avec le territoire. Les membres de ces réseaux eux-mêmes issus de la ville entretiennent des modes relationnels spécifiques avec les populations (Raffin, 2005). Au cœur du projet, le territoire apparaît « *à la fois sans borne et complètement ancré dans le réel* » (Kahn, 2006). En effet, ces organisations sont en mesure de proposer de véritables projets de territoire, voire en constituent un en soi, puisqu'elles sont en capacité de lier compétences, moyens et esthétiques dans une approche multidimensionnelle des enjeux et problématiques artistiques et culturels, dépassant largement les limites du territoire local. La fabrique Pola se positionne ainsi comme « un outil de développement et d'action locale intégrant des dimensions artistiques, sociales, éducatives, urbaines et économiques »⁷⁹. Parce qu'au-delà de la proximité spatiale et de ses effets induits sur la créativité des acteurs, il s'agit pour le directeur de Bruit du frigo⁸⁰, association fondatrice de Pola, de mettre « *notre cerveau au service d'un projet culturel local* ». La « mise en lieu » de l'action artistique et culturelle a pour horizon de redéfinir les potentialités du territoire, la spatialisation stratégique consiste alors à donner à voir une autre conception de l'ordre urbain (GRAC, 2010).

L'autorité publique n'ignore pas les enjeux liés au développement créatif du territoire. Le thème de la ville créative, hérité du monde anglo-saxon, et popularisé par la théorie, par ailleurs contestée⁸¹, de la classe créative développée par Richard Florida (2002),

⁷⁹ Source Fabrique Pola : <http://www.pola.fr/>

⁸⁰ L'association Bruit du frigo est bien connue à Bordeaux et au-delà, pour sa manière innovante et participative d'aborder les problématiques urbaines par le biais de l'outil culturel. Nous aborderons dans la troisième partie de cette étude les spécificités du projet artistique de BdF.

⁸¹ De nombreux chercheurs ont, en effet, critiqué la faiblesse épistémologique de l'hypothèse soutenue par l'auteur selon laquelle l'existence d'une classe créative sur un territoire et *a fortiori* son développement, serait liée à certains facteurs clés, les fameux trois T : technologie, tolérance, et talent. Voir notamment la critique de Marc Lévine (2004), *La "classe créative" et la prospérité urbaine : mythes et réalités*, document de la conférence présentée à Montréal, Réseau VRM, INRS-UCS

connaît un engouement certain et constituerait même un nouveau paradigme des politiques culturelles (Menger, 2010). D'abord apparu dans les textes onusiens, où il est associé à celui de diversité culturelle, le terme de créativité est aujourd'hui plus communément entendu dans une acception économique. La combinatoire idéale entre art, culture, affaires et technologie proposée par le concept d'économie créative est ainsi présentée comme la clé du développement économique urbain (Poirrier, 2010). Utopie mobilisatrice ou simple effet de mode, l'économie créative s'est fait une place à Bordeaux comme levier d'attractivité, dans une logique de concurrence entre métropoles. La municipalité a ainsi créé une mission *ad-hoc*, rattachée à la Direction du développement économique, afin de développer la réflexion et piloter des projets porteurs. Une pépinière éco-créative majoritairement axée sur le domaine des technologies de l'information et de la communication a été inaugurée en 2010 dans le quartier des Chartrons. Les entreprises y bénéficient d'un accompagnement méthodologique et de services mutualisés dans des locaux à loyer modéré⁸². Néanmoins, si l'aide publique existe pour les projets de clusters créatifs portée par des acteurs culturels comme c'est notamment le cas pour le projet *Exodo* sur le cours de l'Argonne (cf. *infra*), l'accompagnement des projets à dominante artistique et culturelle reste rare.

Face à la détermination des acteurs, la réaction des pouvoirs publics hésite souvent entre prudence et indifférence. Il est vrai que beaucoup de ces espaces d'expérimentation parfois même créés à l'initiative des municipalités, désireuses de profiter des effets d'attractivité promis par leur caractère innovant et créatif, ont périéclité faute de porteurs de projets compétents. Les responsables de Pola sont parfois agacés de la frilosité des pouvoirs publics à soutenir leur initiative : « *Ça fait dix ans qu'on porte ce projet-là, on a plus que fait nos preuves. C'est devenu une fourmilière ici. C'est reconnu comme un exemple en France et à l'étranger* ». Située dans les anciens locaux de la CITRAM, voués à être détruits dans la vague de transformation que s'apprête à connaître la zone des bassins à flots, la fabrique artistique est donc à la recherche d'une nouvelle implantation « attractive et connectée à la vie urbaine »⁸³. L'on pourrait répondre à la ville qui ne voit dans ces projets artistiques que des « *vecteurs connexes* » (Kahn, 2006), qu'ils constituent au contraire des leviers de développement à ne pas négliger, notamment lorsqu'ils sont en lien avec des territoires en mutation. La politique de la ville a d'ailleurs compris depuis longtemps le rôle que peut jouer l'outil culturel dans

⁸² Source Pépinière éco-créative : <http://pepiniere-ecocreative-bordeaux.fr>

⁸³ Source Fabrique Pola : <http://www.pola.fr>

leur désenclavement. Les responsables de Pola abondent dans le même sens : « *On a toujours dit : utilisez nous comme un levier pour vos politiques culturelles, d'emploi, etc.* ». Mais la municipalité bordelaise serait-elle surtout soucieuse de garder le contrôle des enjeux culturels sur son territoire ? C'est en ces termes que les acteurs analysent sa réticence : « *en matière culturelle, ils veulent aussi avoir la mainmise. Ils veulent garder le contrôle. Investir dans un lieu culturel qui ne serait pas géré par eux, ce n'est pas concevable encore. C'est une ville qui fonctionne comme ça* ».

De l'autre côté de l'Atlantique, l'expérience semble susciter une circonspection similaire de la part des pouvoirs publics. La coopérative Méduse qui présente pourtant un modèle d'organisation artistique innovant et réussi, parvenu à une autosuffisance financière, – chaque organisme membre étant en mesure de dégager des revenus autonomes des équipements dont il dispose –, ne semble pas pour autant occuper une place prépondérante dans le projet culturel de la ville, lequel nous l'avons vu reste prioritairement tourné vers des problématiques d'accessibilité et de démocratisation culturelle. De même, en dépit des réseaux dont elle bénéficie et de l'appui qu'elle aurait pu fournir à la ville, la coopérative est restée relativement à l'écart du projet de technoculture cher au maire Labeaume, visant le quartier Saint-Roch, où elle est pourtant implantée. Aussi, depuis 1995, date de sa création, Méduse fait figure d'exception dans le paysage artistique et culturel de la ville et constitue une entité à part, située à la marge du périmètre d'intervention de la municipalité.

L'autonomie des acteurs susciterait-elle la méfiance des pouvoirs publics ? Pour son président, Méduse représente « *un levier politique très très fort* », levier que l'autorité publique aurait choisi d'ignorer faute de pouvoir le contrôler.

Ainsi face à l'inertie teintée de méfiance des pouvoirs publics, les acteurs tentent de s'organiser et de proposer d'autres formes de coopération dans une approche culturelle transversale du territoire. Mais ces projets restent économiquement fragiles et ne peuvent se développer sans un partenariat avec la collectivité. De la volonté de celle-ci à saisir et à qualifier les initiatives émergeant des acteurs territoriaux, dépend pourtant le renouvellement des modes de coopération ainsi que l'élargissement de sa capacité d'innovation.

Conclusion

En premier lieu, ce chapitre sur la gouvernance nous aura permis de préciser la nature polysémique de la notion. Liée à la complexification de la gouvernabilité des territoires, en particulier métropolitains, la gouvernance renvoie à un processus de coopération multipartenariale associant acteurs privés et publics, dans le cadre de notre champ d'investigation, ce sont les rapports entre acteurs culturels et politiques qui ont retenu notre attention. Elle vise à répondre aux besoins de la communauté des citoyens, sans pour autant que ces derniers ne soient nécessairement inclus dans les processus décisionnels.

Après avoir montré le processus de différenciation entre acteurs qui tend à creuser l'inégalité des positions sociales selon le degré de légitimité accordée par la puissance publique, nous avons souligné la difficulté à établir un dialogue entre représentants culturels et représentants politiques dont les rapports intersubjectifs restent marqués par la méfiance réciproque. La dimension instrumentale et intéressée caractéristique de l'interaction entrave ainsi la reconnaissance mutuelle, même si, à Québec, l'effort de dialogue des agents municipaux permet de pallier, en partie, à l'instrumentalisation des questions culturelles par le politique. Puis, nous avons observé les modalités de coopération entre les parties en présence au sein de diverses instances à Bordeaux et à Québec.

Des instances bordelaises, représentées par le Conseil de développement économique et social (CODES) et le Conseil de la diversité, nous retenons plusieurs points : une faible institutionnalisation qui entrave la publicisation des questions et des débats au sein d'un espace public ouvert et inclusif ; une tendance marquée de l'autorité publique à privilégier l'opinion éclairée du représentant à celle du citoyen ordinaire ; le lien faible ou insuffisant entre délibération et action. Ajoutons que la dépolitisation du débat, couplée au déni du dissensus, au sein du conseil de la diversité, réduit l'action participative à une visée d'animation socioculturelle, alors même que la notion de diversité culturelle constitue une question éminemment politique, dans un contexte de remise en cause du modèle républicain de l'universalisme abstrait.

Il convient néanmoins de tempérer ces objections au vu des efforts des participants pour adresser l'ensemble des problématiques culturelles et promouvoir ainsi un panel d'opinions le plus large et inclusif possible. Ce qui laisse présager que de la capacité de

ces instances à élargir la participation, découlera une plus grande légitimité et augmentera leur portée politique.

Bien que le modèle du conseil de pairs ne se soit pas imposé aux décisionnaires bordelais et québécois, la nécessité de concerter le milieu professionnel s'impose en raison d'un besoin de reconnaissance et de dialogue, comme en témoignent les exemples d'assises culturelles à Rennes et Toulouse. Il semble également que les acteurs culturels, à condition qu'ils parviennent à dépasser les intérêts catégoriels et les réflexes revendicatifs, soient en mesure de fédérer la communauté autour d'un projet culturel intégré, tel que le suggère Culture Montréal.

L'analyse de modèles culturels coopératifs québécois, mis en œuvre en partenariat avec la puissance publique, a montré la disposition de cette dernière à s'accommoder de formes organisationnelles associant une diversité d'acteurs dans l'adresse et la résolution de problématiques et d'enjeux culturels complexes. Ainsi, le Conseil beauportois de la culture parvient, à l'issue d'une remise en question des légitimités culturelles et des identités statutaires, à concilier les attentes en termes de participation et de développement culturels, à la fois des professionnels et des citoyens. Le conseil régional de la culture, quant à lui, démontre que l'auto-organisation des professionnels de la culture permet de répondre à l'ensemble des problématiques et besoins spécifiques au secteur, sans pour autant que l'action ne se réduise à la défense d'intérêts sectoriels. L'organisme est en mesure d'intégrer à ses missions l'accompagnement du bénévolat et le soutien au secteur de l'artisanat d'art, dans un objectif de développement de politiques culturelles axées sur des principes de pluralisme et d'ouverture.

Enfin, dans une approche informelle, les acteurs culturels organisés au sein d'espaces à forte portée symbolique, génèrent des configurations relationnelles basées sur le réseau et la coopération horizontale, et parviennent à médiatiser par leur ancrage territorial les problématiques culturelles, économiques et sociales traversant l'espace social. Cependant, alors que ces organisations proposent des formes de gouvernementalité susceptibles de répondre à la complexité des enjeux de la métropolisation, l'autorité publique, bousculée dans ses représentations normatives et ses modes opératoires, hésite à s'en inspirer autrement qu'à des fins de développement économique.

Par ailleurs, l'analyse comparative a permis de révéler l'insuffisante capacité de coopération de Bordeaux, dont l'intervention s'épuise dans une approche trop spatialisée des enjeux urbains. L'ouverture à l'intervention multipartenariale manifestée

par Québec pourrait alors s'expliquer, en partie, par la différence statutaire entre municipalités françaises et québécoises. En effet, échelon administratif subordonné à la province, la commune québécoise dépend, dans la mise en œuvre de ses politiques publiques, du soutien financier de l'État. Qui plus est, le caractère conditionnel de l'aide oblige la municipalité à ajuster ses priorités en fonction des orientations définies par le ministère (Bherer, 2003). Dans ce rapport d'interdépendance, la coopération avec l'ensemble des acteurs publics s'impose et contribue à la formalisation de réflexes collaboratifs. À l'inverse, la politisation des municipalités françaises éclaire la réticence de Bordeaux à opérer une coopération avec l'agglomération en matière de gouvernance culturelle.

Notre hypothèse de départ consistait à vérifier si la ville, en raison de sa porosité aux transformations sociétales (Jouve, 2005), était en mesure de générer de nouvelles impulsions démocratiques en matière de gouvernance culturelle. À cet effet, nous notons à l'instar de nombreux chercheurs l'émergence d'une « *nouvelle grammaire de l'action publique* » (Blondiaux et Sintomer, 2002) visant à intégrer l'expression citoyenne à la décision publique. Pour autant, ce changement dans la gestion des affaires locales indique-t-il « *une transformation en profondeur des formes et registres de justification de la décision publique* » (*ibid*) ?

Si nous souscrivons au constat général que la nouvelle norme en matière d'action publique ne bouleverse pas l'ordre des légitimités, ni ne remet en cause la démocratie représentative et tend même à renforcer le positionnement des élus au centre du système décisionnel, nous observons toutefois que l'impératif participatif dont se sont saisies les villes, sans qu'elles ne s'interrogent pour autant sur ce qu'elles peuvent en escompter (Rui, 2007), a bien eu un impact sur la production des politiques publiques. La culture participative, qui certes demeure un processus inachevé, semble conduire les gouvernements locaux vers une reconnaissance progressive de points de vue autres que ceux générés par les détenteurs historiques de l'intérêt général ou les producteurs de définitions techniques.

Néanmoins, la question de l'intégration des savoirs profanes à la délibération et à la décision aux côtés des savoirs professionnels, de même que la question du partage des pouvoirs, se posent encore et toujours à l'autorité publique. Les décisionnaires sont ainsi à la recherche de l'articulation idéale entre démocratie participative et démocratie représentative. Dans cette perspective, la participation se définirait autant comme « *le résultat d'injonctions venues "d'en haut" que d'aspirations de citoyens ordinaires exprimées "depuis le bas"* » (Vidal et al., 2005).

Nous allons, dans la troisième partie de cette étude, nous intéresser aux initiatives de citoyens et représentants de la société civile, pouvant constituer des solutions alternatives ou complémentaires aux espaces délibératifs institués. L'enjeu de la participation citoyenne consiste, en effet, en la réappropriation de l'espace public par des citoyens habitués à recevoir une offre culturelle ou participative, sans être force de proposition. La figure de la ville inclusive que nous invoquons dans le titre de cette seconde partie, correspondrait alors à une tentative de retrouver le « droit à la ville » par des citoyens déterminés à appréhender les enjeux urbains et culturels les concernant.

PARTIE 3

Tactiques citoyennes et action culturelle collective dans la ville

Chapitre 5 Pragmatique de l'engagement citoyen

Dans la partie précédente, nous avons observé les dispositifs de la participation instituée et noté que les formes officielles ne ménagent qu'une place limitée à la contribution citoyenne dans le débat public, se résumant le plus souvent à une participation à la discussion et non à l'action, qu'il s'agisse de témoigner sur la vision que l'on a de son quartier ou de participer à la réflexion sur l'avenir culturel de la ville.

Nous allons à présent nous intéresser aux formes d'engagement des citoyens selon les modalités qu'ils ont eux-mêmes définies dans l'objectif de réaliser leurs propres projets. Il s'agira d'observer par quels canaux et relais les citoyens s'impliquent dans la vie culturelle de la cité et comment ces formes d'expression et d'échanges participent de la construction culturelle du territoire. Nous apprécierons la diversité de ces modes d'engagement qui rassemblent des formes « *d'ensauvagement* » (GRAC, 2010) de la participation au travers desquelles les citoyens s'auto-organisent pour peser dans la décision publique, s'opposent aux pouvoirs en place, contestent les règles du jeu et configurent ce que Nancy Fraser appelle des « espaces publics alternatifs », mais aussi des modes actionnels qui, pour peser dans le débat public, optent pour l'intégration à la procédure officielle, et d'autres encore qui utilisent le médium artistique pour penser la ville autrement.

V.1. Réappropriation et transformation de l'espace public

Signifiant à la fois l'*urbs* et la *civitas* des anciens (Ghorra-Gobin, 2001), l'espace public peut être appréhendé de deux manières différentes, au sens physique de la matérialité de la ville et au sens métaphorique de lieu du débat et de la confrontation politique. C'est selon ces deux acceptions, et de façon imbriquée, que nous allons aborder la transformation des espaces publics par les citoyens. Les actions entreprises renvoient, en effet, autant à la réappropriation physique de ces espaces qu'à la présence, au sens politique, de la société civile en leur sein.

La ville est aujourd'hui caractérisée « *par la crise des espaces publics comme lieux de coexistence* » (Bénit et al., 2005). L'enjeu du vivre-ensemble passerait par l'aménagement et l'animation de ces espaces communs. À Bordeaux, on parle de créer des espaces de convivialité, à Québec, le Maire affirme qu'une ville doit pouvoir fournir à ses habitants des lieux de rencontres.

Pourtant, à l'encontre de cette visée de convivialité, l'intervention des pouvoirs publics semble édifier des espaces de plus en plus formalisés et saturés. Réduits à des espaces de circulation ou régis « *par le principe de patrimonialisation* » (Ghorra-Gobin, 2001), les espaces publics modernes ne toléreraient guère l'expression spontanée des citoyens. On fait ainsi le reproche à Bordeaux d'être une ville froide, minérale, au décor minimaliste qui laisse peu de place à une vie sociale intense. Selon Guy Tapie, (2009), l'espace public bordelais est « *polissé et policé, peu propice à des expériences sensibles individuelles et collectives. Il est normé, contraignant et inapte à une appropriation originale et au final guère tolérant* ». Ainsi décrit, l'espace public renvoie plus à une « *esthétique de passage* » (Joseph, 1998), que de rassemblement. Le rapport à la ville est voulu contemplatif, le citoyen doit pouvoir observer l'écoulement de la vie urbaine sans avoir la possibilité de s'arrêter plus longuement pour marquer l'espace de son expérience concrète. L'espace de sociabilité incarné par les quais de Bordeaux, répond, selon une division spatiale réglementée, notamment à travers la valorisation des activités ludo-sportives (Richelle, 2008), à une vision normée des comportements attendus en milieu urbain.

Dans une configuration aménageuse, l'espace public fait « *l'objet d'une structuration sociale, politique et idéologique* » (Di Méo, 2006). La contextualisation des lieux, poursuit le géographe, instaure une sorte de « *liberté surveillée des citoyens* » ; la structuration des espaces dessine des parcours obligés, définit des limites, oriente les conduites et les pratiques des personnes.

Toutefois, l'espace public n'est pas seulement une production instituée par un ordre politique et idéologique, car « *tout structuré, tout architecturé soit-il, [il] n'est rien sans l'adoption par les individus de codes d'usage et de pratiques d'interaction sociale spécifiques, éminemment symboliques* » (Debarbieux, 2001). Les espaces urbains sont, en effet, « *structurés par des formes sociales qui orientent à leur tour les comportements citoyens* » (Di Méo, 2006). Ils sont « *le produit du vécu de leurs habitants* » (*ibid*), autant que celui de l'institution et illustre cette « *relation de codétermination* » (*ibid*) entre la ville et ses habitants.

La ville des espaces aseptisés et normés ouvre toujours des brèches à l'invention sociale ; il faudrait même, selon certains auteurs, voir dans cette surdétermination fonctionnelle de l'espace public une incitation au contournement des usages (Baby-Collin et *al.*, 2007).

À Bordeaux, l'exemple qui s'impose est celui du miroir d'eau, qui d'un « *élément de paysage urbain* » servant d'écrin narcissique à la ville patrimoniale et voué à une fonction purement esthétique, s'est transformé à travers l'usage détourné par les promeneurs, en un lieu de baignade, de réjouissance et de sociabilité, entre le fleuve et la circulation.

Les espaces publics sont donc des « *espaces pratiqués* » ; ils ne peuvent être considérés en dehors des interactions qui les construisent ou des liens affectifs et identitaires que tissent les citoyens avec leur environnement. D'où la difficulté pour la ville de construire *a priori* ces espaces de rencontres qui répondraient aux attentes, elles aussi supposées des citoyens, comme le montre l'exemple du quartier Saint-Roch, resté sourd à la volonté politique d'en faire un lieu de croisements créatifs.

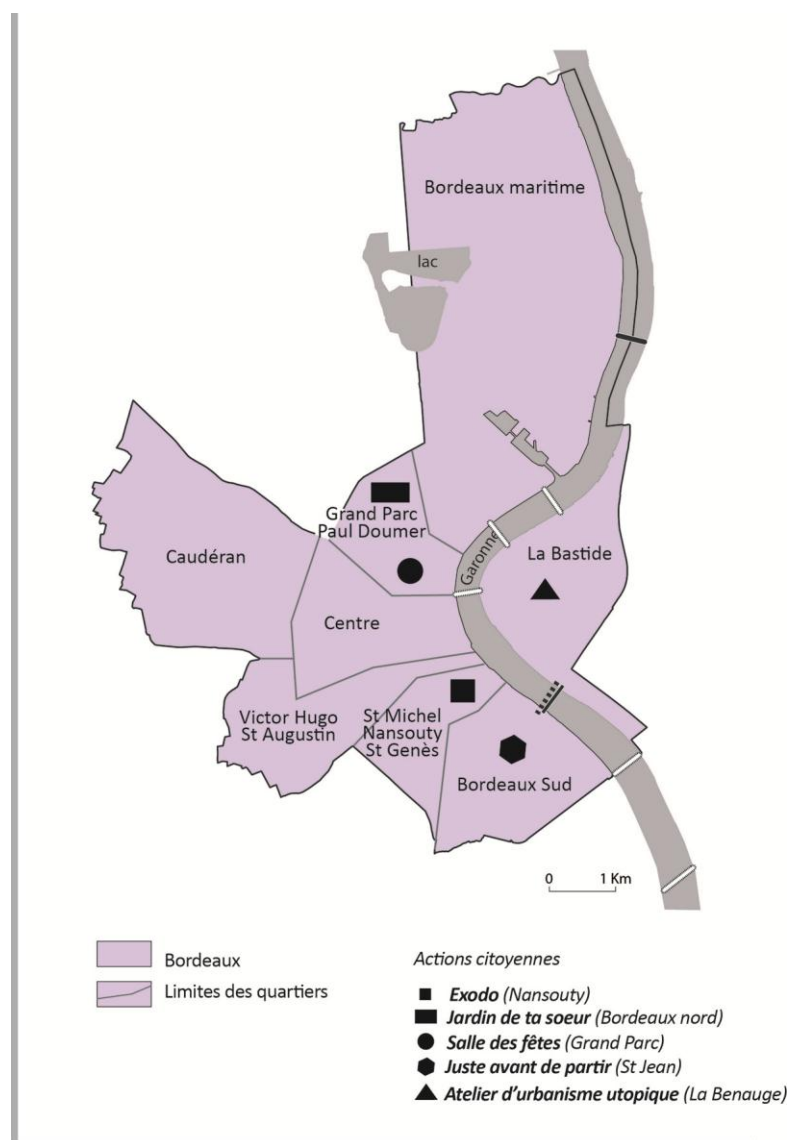
Il faut donc également appréhender l'espace public comme un construit social fruit de l'interaction quotidienne, aléatoire ou organisée des citoyens. Isaac Joseph (1998) analyse l'espace public comme « *un dispositif de mise en tension des identités entre distance et proximité, entre le face-à-face avec autrui et la coprésence avec tout un chacun* ». (1998 : 15). L'espace public s'entend comme « *principe d'organisation des sociétés* » ; deux ordres fondent alors les rapports des citoyens à l'espace public, la circulation et la communication (*ibid* : 92). La caractéristique première des lieux publics, nous dit le sociologue, « *c'est qu'ils sont accessibles à quiconque* » (*ibid* : 119). Ils appartiennent à tous et donc à personne en propre. À l'encontre d'une appréhension des espaces urbains comme les lieux de l'assignation identitaire, la notion d'accessibilité qualifie l'espace public comme le lieu de l'hospitalité ; le citoyen se définit alors comme « *passant et être de passage* » (*ibid* : 84), qui exerce dans l'espace public son « *droit de visite* » (*ibid*).

Il semble toutefois, comme l'affirme Laurence Liégeois (2010), qu'une « *grille de lecture d'une rupture entre espace public et espace privé soit obsolète pour lire et comprendre la ville contemporaine* ». De même Michel Lussault précise-t-il que « *l'espace privé forme le cadre de référence qui configure, par défaut, en certaines circonstances, l'espace public* » (2002). L'espace public se lit alors selon une dialectique entre l'intime et l'extime. Le premier terme renvoie, selon l'auteur à ce qui caractérise l'intériorité et l'affirmation de soi alors que le second englobe les relations intersubjectives. Chacun dans l'espace public projette ses valeurs et représentations personnelles. L'espace public devient alors le lieu combinatoire de l'expression individuelle et de l'identité collective. S'y constitue à partir de l'expérience sociale, le « *capital spatial* » d'un individu « *entendu comme l'ensemble intériorisé des modes de*

relations (intellectuelles et pratiques) d'un individu à l'espace considéré en tant que bien sociétal » (Lussault, 2001) qui contribue à définir l'identité du sujet. Ainsi, les espaces urbains à la fois informent le vécu individuel et jouent un rôle dans la configuration du social. Ils sont « *à la fois le lieu de l'épanouissement du sujet moderne et le théâtre de quelques-unes des manifestations sociales les plus remarquables, le lieu des rituels et celui de l'exposition de la personne, le bien commun des collectifs et une inépuisable source de jouissance individuelle* » (Debarbieux, 2001).

Selon la problématique de l'engagement que nous traiterons dans ce chapitre, l'espace public apparaît comme intimement lié à l'action. C'est alors d'une sorte de « *droit à la libre réalisation de soi dans la ville qu'il est question* » (Di Méo, 2006). L'ordre urbain est l'objet de négociation et d'une recomposition permanente par les citoyens qui luttent pour la « *conservation ou la conquête et la transformation de l'espace* » (*ibid*). L'appropriation symbolique d'un espace est une étape essentielle à la mobilisation autour d'enjeux collectifs. Ainsi, « *sans espace public où les gens puissent s'arrêter et bavarder* » et nous rajouterons délibérer et revendiquer, il n'y a « *pas de démocratie possible* » (Claval, 2001).

Figure 8 Les actions citoyennes à Bordeaux



Source : CUB Réalisation Marie-Louise Pénin/ Sarah Montero

V.1.1. Le jardin de ta sœur : de l'urbanisme utopique devenu réalité

Le quartier populaire de Bordeaux-nord, situé entre les Bassins à Flot et les Chartrons, bien que resté à la marge du projet urbain, n'en connaît pas moins un certain nombre de bouleversements, aux conséquences directes sur le cadre de vie des habitants. Le quartier dispose d'un foncier disponible qui a suscité l'appétit des promoteurs, si bien que les immeubles ont fleuri à un rythme soutenu en lieu et place d'espaces verts ; cette asymétrie résultant directement d'une politique d'aménagement laissée à l'initiative du secteur privé.

Les associations locales, centre social et comité de quartier en tête, font le constat d'un déficit d'équipements et d'une mainmise aménageuse préoccupante de la part des promoteurs ; de même, les habitants émettent, au détour des conversations, le souhait récurrent de pouvoir profiter d'un jardin public dans un environnement urbain très minéral. Des espaces susceptibles de remplir cette fonction ne sont pas légion, mais l'un d'entre eux a été repéré. La friche Dupaty est un ancien chai, dissimulée au regard des passants par un mur et encerclée par les immeubles de la résidence éponyme. Le Centre social qui lui est mitoyen l'a déjà investie pour des occasions festives, les publics du centre ont ainsi pu profiter de ce coin d'herbes folles au milieu du béton pour en expérimenter certains usages. Néanmoins, durant les dix ans où la friche est discrètement utilisée, aucune demande formelle ni aucun projet d'aménagement n'est formulé par les citoyens ou les associations.

Figure 9 Le jardin de ta sœur, Bordeaux



Source : Bruit du frigo

Plusieurs faits vont déclencher une action collective. L'accélération des constructions et un projet d'immeuble sur la friche provoquent un sentiment d'urgence, la tension sociale qui résulte de la pression urbaine alerte les acteurs sociaux qui sont les premiers à réagir : « on a fait signer une pétition pour dire " attendez, ce jardin, il faut pas qu'il se construise, c'est le seul qui reste, c'est une pépite dans notre quartier. Il faut le garder" », explique la présidente du comité de quartier. Le comité se rapproche alors du

centre social pour assurer la protection de la friche et contrer la menace de construction. Puis, l'arrivée d'un acteur extérieur va contribuer à organiser la mobilisation.

Bruit du Frigo est, en 2003, une jeune association qui développe une démarche alternative, participative et réflexive sur les enjeux urbains. Invitée par le centre social, BdF expérimente une méthode originale baptisée « atelier d'urbanisme utopique » qui vise à partager avec les habitants savoirs pratiques et connaissances techniques en lien avec leur cadre de vie. Durant une exploration poétique du quartier où les imaginaires se délient pour inventer un environnement idéal, l'équipe de Bruit du frigo constate, elle aussi, le désir et la nécessité d'un espace vert et découvre l'existence de la friche. Le directeur de l'association se souvient : « *Lors d'une visite avec le centre social, on découvre la friche Dupaty que les gens connaissaient parce qu'il y avait déjà eu des animations. On fait : "c'est pas possible, d'un côté on a une demande, de l'autre, on a ça". On s'est dit il faut faire une grosse action manifeste* ».

Mais comment à la fois initier la mobilisation des citoyens autour d'un enjeu qui ne fait pas encore consensus et leur révéler le potentiel d'un lieu qui souffre d'un déficit d'accessibilité ?

L'action culturelle, outil et levier social des professionnels de l'animation, va jouer le rôle de révélateur. L'occasion sera la date anniversaire des 40 ans du centre social. Il faudra une semaine au centre social Bordeaux-nord et à Bruit du frigo pour préparer le programme qui fera de la friche Dupaty, plus qu'un espace public, un jardin rêvé pour une journée d'exception. Une journée qui doit provoquer un « *électrochoc* », une journée pour créer dans l'imaginaire collectif l'existence d'un jardin. Parce que « *s'il y a une trace* », explique la directrice du centre social, « *le lieu n'est plus neutre, il est incarné* ». Une piscine provisoire est installée pour les enfants, des jeux de plein air, des ateliers de création artistique déclinent les possibilités d'usage du jardin, tandis que des spectacles et un bal populaire évoquent les émotions collectives et la convivialité qu'un tel lieu peut inventer ; ainsi les propositions se succèdent et réussissent le pari de l'appropriation symbolique d'un espace public. Le directeur de Bruit du frigo se rappelle : « *Ils ont dit "c'est génial, faut pas que ça s'arrête" [...] Les gens se sont vraiment emparés du truc* ». L'action culturelle marque la naissance d'une volonté commune et affirmée qui peut alors s'inscrire dans une démarche de négociation avec les pouvoirs publics.

Afin de capitaliser sur cette envie d'agir, il faut très vite organiser l'action à mener : « *Un mois après, on avait fait le tour des assos pour leur dire "on pourrait se réunir pour réfléchir au devenir de cet espace"* », précise le coordinateur du projet au centre

social. Le collectif *Jardin de ta sœur* qui rassemble des associations et des habitants se constitue.

Assisté de Bruit du frigo, dont le savoir technique en matière d'aménagement urbain ainsi que la maîtrise des procédures administratives s'avèrent vite essentiels, le collectif s'attelle à définir un projet de jardin au travers d'un cahier des charges précis. Pour ce faire, ses membres réfléchissent et émettent des hypothèses qui sont alors médiatisées par les structures sociales auprès de leurs usagers et par les habitants eux-mêmes. Des aller-retour entre le groupe de travail et la population, lors de réunions publiques et de manifestations culturelles ponctuellement organisées sur la friche, permettent à la fois de partager le fruit des discussions et de maintenir un intérêt pour l'action. Un collectif ne saurait, en effet, exister sans un régime de visibilité propre ni sans l'adhésion d'autres publics indispensables à la diffusion de son action (Céfaï, 2007). Ainsi, le groupe de travail assure-t-il une double fonction de réflexion et de médiation de l'information auprès d'un public plus large. La complexité de la tâche explique en partie la durée de la séquence liminaire à l'action. Plus de six mois sont nécessaires à la définition du projet. Il est vrai que l'objectif est ambitieux, – la création d'un jardin public par des habitants –, et les données du problème complexes : un projet privé d'aménagement est déjà en cours sur le terrain de la friche qui n'appartient pas à la ville, ce terrain est divisé en plusieurs parcelles qu'il faudra acquérir auprès de propriétaires distincts, mais surtout la ville n'a jamais été confrontée à une telle demande. Comment accueillera-t-elle cette initiative habitante ? La participation semble aller de soi lorsqu'il s'agit de la promouvoir au plan rhétorique mais qu'en est-il de sa mise en œuvre pratique lorsque le mode d'action de l'institution se trouve ainsi bousculé ?

En outre, les membres du collectif sont confrontés, sur le plan interne, à des oppositions et des divergences. Les visions du futur jardin diffèrent. Pour certains, le lieu doit correspondre aux canons d'un jardin classique, et représenter « *un lieu de repos dans un milieu urbain* » ; alors que pour une structure comme le centre social, le jardin a nécessairement une dimension pédagogique, on doit pouvoir y construire les bases d'un « bien-vivre » ensemble ; des ateliers de jardinage collectif, conçus dans un usage partagé de l'espace, rempliraient ainsi la fonction de la mise en lien et de l'agir en commun. À ces positions, viennent se greffer des visions d'un espace culturel et artistique porté, entre autres, par le collectif de ressources culturelles Bordonor, déjà sollicité dans l'organisation d'événements spectaculaires sur la friche. Dans un premier temps, aucune contrainte ni critère ne sont imposés dans l'élaboration du projet. Les habitants sont invités à écrire une page blanche : « *Les gens pouvaient aussi lister ce*

qu'ils imaginaient. Après, on a tout remis sur des paperboard. Les gens pouvaient s'exprimer de façon indirecte, nous envoyer quelque chose. », précise le coordinateur du collectif. Puis, peu à peu, se met en place une dynamique de négociation et de coopération entre les participants, qui au terme de la discussion, finissent par s'entendre sur un projet fédérateur agrégeant les différentes propositions. Il est ainsi décidé que le jardin se déclinera en trois axes, à la fois lieu quotidien de détente et de loisirs, laboratoire de création et d'expérimentation et espace événementiel. Les membres se sont rejoints sur le concept d'un jardin unique et original : « *Le jardin en 2003, on avait l'impression d'être dans la campagne. L'idée c'était de garder cet écrin et d'avoir un jardin pas comme les autres* », explique le coordinateur. Une vision commune qui aurait ainsi permis au collectif « *de faire bloc* » face aux réactions des autorités politiques.

Les objectifs et les ressources sont définis et compilés dans une charte qui précise également le rôle du collectif ainsi que les modalités de coopération entre les membres. Chaque décision devra être prise « *de la façon la plus collégiale possible* » et le principe de l'économie solidaire « *une voix, une personne* » est rigoureusement appliqué aux structures comme aux habitants, composant le collectif.

Ce type de fonctionnement basé sur la concertation interne entre les membres et externe avec l'environnement proche servira de modèle pour le collectif tout au long des pourparlers avec les représentants de la ville, obligeant à faire valider par les participants chacune des décisions et à les publiciser en dehors de l'échange.

La concertation avec les pouvoirs publics

Dès le début des échanges, la mairie se trouve face à un collectif rassemblé et mobilisé autour d'un programme précis et réfléchi. Le document qui est remis à la ville n'a pas grand-chose à voir avec une requête habitante classique ; il s'agit d'une proposition d'aménagement méthodologiquement élaborée, documentée et argumentée qui annonce les ambitions du collectif et les moyens pour y parvenir. Plus important, la rigueur professionnelle dont s'est entourée le groupe pour légitimer son action lui permet de s'instituer comme un partenaire égal dans la discussion. Les mouvements collectifs, quel que soit le motif de mobilisation, ont pour objectif principal d'obtenir une reconnaissance dans l'espace public ; l'action collective joue le rôle d' « *un générateur de reconnaissance privée et publique* » (Céfaï, 2007 : 631) qui permet au groupe d'attester d'une rationalité et d'une légitimité propres.

L'institution mairie, qui selon un responsable associatif « *s'attendait à recevoir une gentille lettre d'habitants* », a sans aucun doute été déconcertée par l'arrivée inopinée de ce nouvel interlocuteur. Même si, dans un premier temps, le collectif a le sentiment de ne pas être « *réellement pris au sérieux* », l'effet de surprise joue en sa faveur. Un nouvel acteur, dont l'initiative n'a pas été anticipée, vient bousculer les codes établis et provoque une tension entre les élus favorables à une démarche co-construite avec les habitants et ceux qui y voient un motif de remise en cause de leur légitimité représentative. L'adjointe aux affaires sociales, se rappelle avoir « *beaucoup encouragé et favorisé les contacts avec les services municipaux pour qu'on parte d'une page blanche et qu'on regarde d'abord ce que les habitants avaient écrit* ». L'élue ajoute que la chose n'a pas été aisée parce qu'« *il y avait de multiples personnes, soit dans les services, soit dans les élus qui trouvaient que c'était une idée saugrenue. Que les associations impliquées [...] étaient de doux rêveurs, pas des gens sérieux pour créer un jardin* ».

Fort d'avoir été à l'initiative de la mise sur agenda d'un enjeu urbain important, le collectif *Jardin de ta sœur* négocie son entrée en concertation sur la base d'une participation active : « *On s'est positionnés et on a dit qu'on voulait participer à toutes les étapes de la réalisation, de la conception de ce jardin.* », précise le coordinateur. Le principe d'un échange relayé par le collectif entre les représentants élus et les habitants est entériné. Le collectif n'existe que parce qu'il est mandaté par ses membres et sympathisants. Sa fonction est de médiatiser les propositions auprès des autorités publiques. Il ne tire une légitimité à exercer cette fonction représentative qu'à condition qu'il respecte sa fonction de médiation qui impose des allers-retours constants entre les parties prenantes mais, en contrepartie, consacre chaque décision comme définitive et réellement partagée. En outre, ce positionnement faussement neutre permet au collectif d'affirmer, sans en avoir l'air, une détermination dans l'action qui ne fléchira pas malgré les tentatives de neutralisation. Nous faisons là référence à une rencontre imposée entre le collectif et une agence d'architectes mandatée par la mairie pour contrecarrer les propositions des habitants. Même l'argument de la complexité ne suffit pas à désarmer le groupe qui impose là encore la pertinence de ses objectifs eu égard au contexte urbain et social dont il maîtrise les enjeux. Le coordinateur du collectif explique : « *Quand on nous présente tout ça et qu'on nous explique qu'il y a quatre parcelles et qu'on va travailler sur deux, nous on se dit qu'il faut les quatre. Et à la grande surprise, on lâche pas l'affaire et on dit que notre projet, quoiqu'il arrive, il portera sur les quatre.* »

Au terme de plusieurs mois de négociation, la municipalité se laisse convaincre de l'intérêt du projet et préempte trois des parcelles⁸⁴ sur les quatre constituant l'espace paysager, puis en délègue la gestion au collectif. Le jardin Dupaty dit « Jardin de ta sœur » est inauguré en 2006. Il reflète les aspirations de ses concepteurs : un « espace de vie » conçu pour une multiplicité de pratiques (détente, activités de jardinage, aires de jeux, ateliers artistiques, repas champêtres, événements culturels, etc.) et témoigne de la volonté collective de faire aboutir un tel projet. Comme le résume le coordinateur : « *on est passé de doux rêveurs à des réalistes puisque finalement, on l'a fait* ».

La prise en compte de la demande habitante par les autorités publiques a questionné les rapports de pouvoir entre l'institution et la société civile.

D'une part, le collectif a réussi à imposer un partage de l'expertise entre techniciens et habitants qui a vu les premiers s'effacer au profit des seconds pour ne plus jouer qu'un rôle d'accompagnement. Entre la ville et le collectif s'est mis en place « *un vrai travail de co-production* » selon lequel « *ils ne travaillent pas sans nous, on ne travaille pas sans eux* », explique le coordinateur de l'action. La démarche a alors induit une approche plus transversale de la gestion du fait urbain qui a rassemblé techniciens, élus et citoyens autour d'un projet commun. L'initiative a ainsi permis une certaine « *transformation des pratiques de production de la ville* » (Bacqué et Gauthier, 2011). Concernant le service des espaces verts, le changement des modes opératoires est avéré. L'adjointe aux affaires sociales en témoigne : « *Je pense que ça a été très fondateur notamment tout le travail qu'on fait avec les espaces verts. [...] C'est un service très ouvert à ça maintenant. Le jardin de ta sœur a été le déclic de "tiens, on peut faire autrement"* ».

Exemplaire d'une auto-initiative et d'une auto-organisation effectives, l'action du collectif *Jardin de ta sœur* a montré la légitimité et la compétence des habitants à penser, aménager et animer un espace public. La directrice du centre social justifie ainsi la démarche : « *Premièrement, les questions qui se posent à nous, nous regardent et on peut en dire quelque chose ; deuxièmement, on est capable d'organiser un discours et des propositions de pratiques autour de ça.* ».

Face aux professionnels de l'urbain, les habitants ont démontré leur capacité à saisir les enjeux et leur compétence à construire un « morceau » de ville ; faisant de cet espace,

⁸⁴ La quatrième et dernière parcelle a été acquise en 2012 et intégrée au jardin existant.

plus qu'un jardin, un « laboratoire social et culturel », ainsi qu'un lieu de rassemblement autant que de passage, reflet des usages réels d'un espace vert par les citoyens. L'aménagement est voulu progressif et évolutif qui doit s'adapter aux usages et expériences vécues.

Face aux acteurs politiques, les habitants ont affirmé leur détermination à être reconnu comme un partenaire égal de la discussion, en mesure de s'autosaisir d'une problématique urbaine, de l'analyser, d'y apporter des solutions et d'en réaliser la mise en œuvre.

V.1.2. Mobilisation autour de la création d'un équipement culturel

Un second exemple va nous permettre de mieux comprendre comment un collectif d'acteurs décide « *d'entrer dans le jeu* » et parvient à faire aboutir une revendication, portant, en l'occurrence, sur la réouverture et la gestion d'un espace culturel.

Cube de béton ajouré de graffitis, la salle des fêtes impose sa silhouette austère au cœur du quartier du Grand-Parc, constituant un marqueur territorial et symbolique indiscutable pour les habitants. Lieu évocateur d'un temps où le quartier attirait les bordelais et au-delà, à l'occasion de concerts de rock restés dans la mémoire collective, elle fait l'objet depuis sa fermeture d'attentes et de revendications nombreuses de la part des acteurs associatifs locaux et des habitants. Plusieurs tentatives pour la ré-ouvrir ont jusqu'ici échouées, les raisons invoquées sont diverses : coût de l'aménagement, absence de projet viable, absence aussi de volonté politique réelle.

En 2011, un collectif d'acteurs sociaux s'est emparé de la question et est parvenu à mettre sur l'agenda politique de la ville la réouverture définitive de la salle. C'est à la faveur de la venue d'*Evento* sur le quartier que ces acteurs ont sensibilisé la population et suscité la mobilisation autour de la réouverture du lieu.

Figure 10 *Manifestation pour la réouverture de la salle des fêtes du Grand Parc, Bordeaux*



Source : Sarah Montero

L'édition *Evento* 2011 porte sur le thème de la dynamique urbaine et des processus participatifs au cœur de l'action culturelle et sociale. Le chantier mobile, véhicule artistique imaginé par les commissaires, se présente comme un poste avancé de cette interrogation artistique dans les quartiers périphériques de la ville. Le Grand-parc, « *morceau de ville oublié* », constitue pour les chefs d'orchestre de l'événement, un espace idéal d'exploration parce que celui-ci présente « *un véritable défi de réintégration urbaine* » autant qu'il atteste « *des changements à venir* » que le laboratoire *Evento* se propose d'explorer. Le chantier mobile est inauguré sur le parvis de la salle des fêtes. Le coup de projecteur assuré par l'événement constitue dès lors une opportunité de médiation pour les protagonistes du projet de réouverture, qui initient un débat public sur la salle des fêtes, son potentiel, sa finalité pour le quartier. Une participante du collectif Salle des fêtes (SDF) explique : « *Nous nous sommes saisis de l'opportunité d'Evento pour agir auprès des habitants, pour essayer de les motiver, pour qu'ils donnent leur avis sur un projet urbain. [...]. Pour cela, nous avons fait le marché du Grand-Parc pour parler aux habitants, leur dire qu'ils avaient le droit de donner leur avis sur un projet.* ». En parasitant *Evento* sans remettre en cause la pertinence de l'événement, pourtant objet d'une vive critique de la part du milieu associatif bordelais, le collectif en faisait ainsi un allié pour mener à bien son projet. Le directeur du centre social du Grand-Parc explique ainsi : « *Il y a avait trois postures possibles, on accueillait Evento à bras ouvert puis on prenait ce qu'on nous donnait, ou bien on était dans une posture défensive considérant qu'il s'agissait de quelque chose*

de l'ordre de la communication municipale, ou alors on prenait une position intermédiaire, on était force de proposition au travers d'Evento. C'est ce qu'on a essayé de faire. ».

Le collectif renforce sa stratégie de reconnaissance par l'organisation d'une consultation « sauvage » sous la forme de cartes de vœux que les habitants sont invités à déposer dans une urne symbolique. Les 700 cartes sont dévoilées lors d'une cérémonie officielle de dépouillage des urnes. Détournant les codes du processus de représentativité électorale, les acteurs interpellent l'autorité publique sur l'enjeu lui-même, instituant le projet comme action politique. Ainsi, une déclaration d'intention, est proclamée à cette occasion et stipule que le collectif s'est constitué pour « *proposer et/ou s'associer à un projet de réouverture abouti, pluridisciplinaire et ambitieux en veillant au respect des vœux émis par les futurs usagers et de ceux qui dans les quartiers agissent depuis longtemps pour sa réouverture* ».

La constitution du collectif

Revenons un instant sur la constitution du collectif qui va nous permettre d'éclairer les caractéristiques de l'élaboration de l'action collective.

Un collectif existe, explique Daniel Céfai, au travers de marqueurs identitaires, comme le nom qu'il se choisit ou l'usage du pronom personnel « nous », qui l'instituent comme sujet collectif (2007 : 603). Le collectif SDF est fondé de façon officielle lors d'une soirée de mobilisation festive le 14 décembre 2011. Il se compose d'une trentaine de membres actifs : représentants de structures sociales (centre social et centre d'animation), d'institutions culturelles (bibliothèque du quartier), d'associations culturelles (Mc2a, collectif Bordonor) et éducatives, habitants et bénévoles, pour la majorité publics de ces structures ; et de nombreux « sympathisants » qui se manifestent de façon ponctuelle, lors des réunions de groupe ou à l'occasion des manifestations publiques organisées par le collectif.

La culture d'un groupe se construit sur la base de valeurs et de principes qui structurent l'action des membres. Le collectif entend ainsi défendre les valeurs de l'éducation populaire qu'il définit comme « *une éducation de chacun par chacun, s'intéressant à l'accessibilité de la culture, pour tous au sens large du terme* » et qui implique d'« *œuvrer à la pratique effective des droits et des obligations des citoyens et travailler ainsi à instaurer la justice politique* » ; il met alors en œuvre une organisation qui privilégie l'échanges d'expériences et la coproduction de savoirs.

Comme tout acteur de l'espace public, le collectif cherche reconnaissance et légitimité, cette demande est inscrite dans la déclaration d'intention sous forme de revendication, il s'agit explicitement pour le groupe de « *devenir un interlocuteur légitime, incontournable de cette réouverture* ».

Pour y parvenir le collectif doit agir sur deux ordres de légitimité : augmenter sa représentativité en tant que collectif d'habitants et prouver qu'il possède les compétences techniques nécessaires à la réalisation du projet.

Pour répondre à la première contrainte, des soirées de mobilisation sont organisées dans le triple objectif de témoigner de la démarche du collectif, de susciter l'adhésion et de diffuser ses valeurs auprès d'un large public. Les membres du collectif sont ainsi nourris de croyances partagées sur les questions du vivre-ensemble et de la solidarité communautaire (Céfaï, 2007). À ces occasions, il s'agit également de proposer une programmation alternative culturelle et populaire qui à la fois témoigne des valeurs du collectif et préfigure la programmation de la salle. La mise en scène du collectif dans l'espace public a pour principale fonction de convaincre un public extérieur de la pertinence de ses valeurs et objectifs et de partager le plus largement possible cette idéologie identitaire. Si la dimension esthétique de l'action est devenue un élément intégrateur incontournable des mouvements sociaux actuels, elle n'est pas pour autant un ressort entièrement nouveau de l'action collective. L'émotion suscitée par l'expression artistique a, de tous temps, été mise à profit comme vecteur de mobilisation et de rassemblement des consciences, notamment par le pouvoir politique. Isabelle Mathieu rappelle à ce propos la fonction éducative de l'art mise au service du projet politique révolutionnaire ; la fête révolutionnaire avait ainsi pour finalité, à travers la convocation des images et des symboles, de réaliser « *la convergence des émotions individuelles et de la ferveur générale* » (2010 : 40).

La mobilisation et l'adhésion aux valeurs se joue donc sur le registre émotionnel. Les émotions, explique Daniel Céfaï (2007), sont essentielles à l'engagement, elles donnent envie d'agir, assurent la cohésion du groupe, et soutiennent des identités collectives. Aussi, le collectif ressort-il d'une stratégie affective pour interpeller les habitants. Il s'agit de faire revivre un équipement « *où les habitants avaient plaisir à se retrouver* » et qui aujourd'hui « *manque cruellement aux habitants du quartier* ». La salle des fêtes n'est pas un équipement comme les autres, elle devient médiateur du lien social. Le lieu est incarné, il renvoie au mythe de la communauté rassemblée. Son devenir relève d'une opération de solidarité et de cohésion sociale.

Ces rencontres publiques sont aussi l'occasion pour le collectif de réactiver son identité en rejouant le récit des moments fondateurs. L'identité collective se construit à la fois à

travers l'organisation matérielle et dans la configuration narrative : « *Ce qui est intéressant c'est de savoir quelle est la fiction sociale réaliste et pragmatique qu'on a été capable d'écrire ensemble* », explique une responsable associative.

Mais si le registre sensible est crucial pour assurer la cohésion du groupe et engendrer un capital de sympathie, la reconnaissance par l'autorité publique se joue également sur le plan de l'expertise. Comme pour l'exemple du *Jardin de ta sœur*, la réussite de la négociation passe par la maîtrise d'un certain nombre de ressources, en particulier techniques. Aussi, afin de se doter des compétences nécessaires, le collectif organise des rencontres avec des spécialistes. Des responsables associatifs et d'équipements culturels sont sollicités pour donner leur avis sur les spécificités de la gestion et de la programmation d'un espace culturel. Un entretien avec l'architecte Pierre Ferret, fils de Claude Ferret l'un des trois architectes de la salle des Fêtes, fournit au collectif des données importantes sur les particularités techniques de la salle. Les membres eux-mêmes, dont certains travaillent dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, cherchent à transmettre leurs connaissances pour capaciter le groupe et augmenter les chances de réussite du projet.

Parallèlement, des prises de contact avec d'autres collectifs empruntant des démarches afférentes permettent l'acquisition et le partage de techniques pour l'action collective. Sont ainsi contactés le collectif *Jardin de ta sœur* et l'association de la halle des Douves qui transmettent au collectif SDF des informations importantes sur le processus de concertation avec la municipalité. Il s'agit à la fois d'augmenter le répertoire d'action collective et de développer un réseau de solidarité et d'entraide. Le rapprochement avec d'autres collectifs ne vise pas seulement à améliorer l'action au service des projets de chacun, c'est aussi un moyen de se distinguer les uns par rapport aux autres et d'affirmer une identité propre. Ainsi, le collectif de ressources culturelles Bordonor annonce son soutien au projet de réouverture de la Salle sur la base de la mission qu'il s'est fixée, à savoir : « *faciliter l'accès aux pratiques culturelles principalement pour les populations des quartiers Bordeaux-nord* ».

À l'issue des différentes démarches, ateliers de réflexion organisés en lien avec la population sur la vocation et la gouvernance de la salle et rencontres avec les experts, un document de synthèse est diffusé à l'ensemble des sympathisants ainsi qu'à la mairie de Bordeaux (tous services et élus concernés).

Le document aborde plusieurs points :

- Il rappelle la démarche de concertation avec les habitants : La concertation bien conduite et partagée doit permettre à tous de réellement réfléchir, imaginer et participer à la réalisation d'un projet commun ;
- il énonce les objectifs du projet : Faire de la salle des Fêtes un lieu culturel, artistique, polyvalent, vivant, créatif et d'éducation populaire, rayonnant sur toute la Ville de Bordeaux et son agglomération ;
- il aborde les modalités de sa mise en œuvre et la question de la gouvernance : Une direction associant un collègue d'acteurs et de partenaires différents en incluant une représentation active des habitants. Chacun des membres de la gouvernance doit pouvoir participer en fonction de ses aptitudes et de ses responsabilités institutionnelles, administratives, gestionnaires, artistiques pour faire de ce lieu un espace inédit, une fabrique locale et extra locale ambitieuse et accessible.

La démarche de concertation avec les pouvoirs publics

Nous avons évoqué dans la deuxième partie de cette étude, la méthodologie de concertation bordelaise formalisée et animée par la Direction de l'aménagement. Selon cette démarche, les habitants sont informés soit directement sur la base des listes détenues par les conseils de quartier ou la direction de l'aménagement, soit indirectement par le biais de la lettre d'information de la mairie, de la tenue de réunions publiques concernant le projet d'aménagement affectant leur quartier. Ils sont conviés, en règle générale, pour une série de trois ou quatre rencontres, à s'informer du projet, faire part de leurs attentes et à répondre aux questions de l'animateur, dans un temps imparti. Celui-ci doit « *recueillir les attentes et identifier les fondamentaux à respecter pour le projet d'aménagement* »⁸⁵. Les participants de ces réunions ont une connaissance faible du projet. Une présentation leur en est faite, le jour même, par les responsables du service municipal et parfois en présence des architectes, mais ils ne disposent pas des documents techniques ni d'éléments leur permettant d'opposer au projet des arguments critiques. En outre, le temps de la réflexion comme celui des débats étant insuffisant, ils ne peuvent guère peser sur la décision.

Le collectif SDF se trouve lui dans une autre configuration. Il a pu bénéficier du temps nécessaire pour se doter d'une bonne connaissance sur le lieu même, ses caractéristiques techniques, son potentiel d'usage, ainsi que sur les enjeux culturels, sociaux et urbains du contexte territorial. Le collectif arrive donc « équipé », doté des compétences cognitives et informationnelles pour aborder (affronter) le débat public.

⁸⁵ Note envoyée aux animateurs et modérateurs des réunions de concertation, document interne Mairie de Bordeaux

La configuration du lieu du débat n'est pas neutre. La discussion en petits groupes si elle permet de faciliter la prise de parole individuelle, fragmente à l'inverse, l'expression collective. Le groupe instaure alors un processus d'infiltration de l'espace de consultation. Les membres du collectif se répartissent sur l'ensemble des tables rondes et s'assurent ainsi de présenter la salle des fêtes comme un enjeu majeur dans le futur aménagement du quartier. La stratégie de répartition offre au projet une visibilité démultipliée, son importance va logiquement ressortir des synthèses des échanges. Le groupe utilise la méthode de concertation de la ville en la détournant à son profit, sans chercher la confrontation ni remettre en cause l'intention de la ville. Le directeur du centre social explique la démarche : « *On souhaite respecter le processus de consultation ou de concertation que met en place la ville. Ce qu'on veut c'est l'investir et faire en sorte que les personnes qui vont y aller puissent avoir la capacité de s'y exprimer, puissent avoir un certain nombre de connaissances et de compétences.* ».

La stratégie porte ses fruits, la revendication s'impose à la ville par la voie institutionnelle et celle-ci reconnaît la validité de la demande. Dans le jeu de négociation, la ville cherche alors à reprendre la main. Selon le collectif, la municipalité « *a accéléré le mouvement* » en annonçant la tenue de trois réunions publiques spécifiques à la salle des fêtes, les 14 février, 13 mars, et 4 avril 2012. Sous prétexte de démocratiser le débat public, la ville cherche en réalité à réduire l'influence du collectif, qu'elle perçoit comme un groupe d'intérêt. La réaction de la mairie qui exerce une « *pression d'échéance* » est perçue comme « *dirigiste* » par le collectif qui parvient néanmoins, par la même stratégie d'infiltration, à étayer le contenu des échanges. Ses arguments se retrouvent intégrés au cahier des charges qui sera communiqué au programmiste, dont le travail servira de base à l'appel d'offre pour le projet architectural.

Mais à l'issue de la concertation, le collectif a encore le sentiment de ne pas avoir été entendu sur des aspects pourtant essentiels du projet. Si la ville reprend les propositions du groupe dans leurs grandes orientations : un espace de rencontres convivial et ouvert, un lieu polyvalent, un projet commun, elle le fait, d'une part, sans jamais citer le collectif comme principal contributeur de l'action et, d'autre part, en éludant des aspects majeurs comme la demande de gouvernance partagée ou celle d'un projet architectural co-construit, sur ce point, la ville envisage seulement de créer « *une instance collégiale qui pourrait bénéficier d'un pouvoir consultatif sur le projet artistique* ».

Le collectif reste mobilisé pour « *continuer à débattre sur la question de la gouvernance afin que ne soit pas imposée une direction* » et décide d'expérimenter

parallèlement une autre stratégie de négociation. Le processus de concertation a certes permis à l'action collective de s'imposer dans l'arène publique, mais le groupe est-il pour autant perçu de façon positive par les élus ? Quelle est sa légitimité à porter le projet et de quelle marge de liberté bénéficie-t-il ? Une demande de rencontre est adressée au maire afin de déterminer « *comment il ressent le projet de réouverture de la salle des fêtes, comment il perçoit le collectif SDF et ses actions et comment il envisage la collaboration entre le collectif et la mairie sur ce projet* ». Parallèlement, une lettre plus technique est envoyée à la directrice du service de l'aménagement pour souligner les écarts constatés par le collectif entre le document de synthèse de la mairie et ce qu'il a pu communiquer lors des ateliers, le groupe affirmant ainsi sa détermination à poursuivre l'action.

L'issue de la rencontre avec le maire est positive, celui-ci réaffirme sa volonté de voir ré-ouvrir la salle des fêtes et surtout il valide la demande du collectif de participer à l'élaboration du cahier des charges, destiné à l'appel à candidature pour le projet d'architecture. En matière de gouvernance, l' élu se dit favorable à ce qu'un représentant du collectif intègre le futur comité qui pilotera la programmation et l'animation de la salle. Le collectif exprime sa satisfaction : « *le maire n'a pas été précis mais a montré une ouverture* », plus important le groupe semble avoir remporté le défi de l'intégration sociale puisqu'il est reconnu « *comme un interlocuteur de la ville* »⁸⁶. Néanmoins, cette victoire lui apparaît insuffisante car l'ambition institutionnelle quant au rayonnement de la salle semble faible : « *le maire a minimisé la vocation de cette salle pour Bordeaux* ».

Le travail de coopération du groupe se focalise alors sur la maîtrise de la procédure officielle de création d'un équipement public. Afin d'être associé à la rédaction de l'appel d'offre et de pouvoir peser sur la vocation future de la salle, le collectif demande à rencontrer le programmiste chargé de cette étape, afin de discuter avec lui du contenu du cahier des charges qui sera remis à l'équipe d'architectes.

La demande du collectif prévoyait que l'échange ait lieu dans un espace pourvu par le collectif lui-même. Or, la mairie décide de donner une connotation publique à la demande privée et annonce lors d'un conseil de quartier que la rencontre aura bien lieu et sera ouverte à tous les habitants. Pour SDF, la mairie cherche implicitement à exercer un contrôle sur les modalités de la discussion : « *c'est eux qui définissent les règles* », aussi cette rencontre qui a lieu « *sur leurs terres* », s'annonce-t-elle pour les membres du collectif comme un moment de confrontation entre les forces en présence. Le

⁸⁶ Propos exprimés lors de la réunion interne du 21 juin 2012

collectif SDF a conscience que les paramètres de la délibération ne lui sont pas favorables puisqu'il cherche une discussion ouverte avec le programmiste. Les modalités du débat public prévoient une discussion en petits cercles, ne permettant pas l'échange entre l'ensemble des participants. De plus, l'animateur de chacun des cercles s'assure que le débat ne démarre pas des questions prévues et que le temps imparti pour les réponses soit respecté. La discussion doit être efficace et répondre aux questions que se pose l'institution.

Le collectif est déterminé à s'exprimer et à obtenir des réponses précises sur les points qu'il juge essentiels au projet, tels la polyvalence et la pluridisciplinarité du lieu, l'aménagement des extérieurs, la gouvernance partagée ou encore la distribution de l'enveloppe budgétaire selon les fonctions de la salle. Le groupe décide que le collectif doit se présenter uni, les questions seront posées individuellement par les membres du collectif SDF et en son nom. Chaque individu est ainsi dépositaire d'un morceau de la parole collective. La mise en scène du corps collectif doit permettre de contrer la tentative de fragmentation de l'expression du groupe par la mairie. Mais l'incertitude demeure quant à la possibilité de le faire.

Une stratégie est finalement improvisée durant les toutes dernières minutes précédant l'ouverture de la réunion. Il faut au collectif obtenir plus d'informations sur le déroulé des échanges et surtout déterminer quand il lui sera possible de formuler ses questions. Les représentants de la ville, conformément à la méthodologie en vigueur, proposent de le faire à l'issue des échanges. Le collectif impose alors de questionner l'expert à la suite de sa présentation. Surpris par la demande, les représentants refusent puis se ravisent : ils n'ont, en réalité, pas d'argument à opposer à une demande d'information faite dans le cadre d'un échange entre deux parties réunies sur invitation de la ville. Ainsi, la discussion qui suit, ouverte et rythmée par les interventions du collectif et les habitants présents, bouleverse la mécanique délibérative institutionnelle. Certes, cet ascendant a une portée limitée, les directeurs généraux présents ce soir-là sont rompus à ce type d'échange, ils savent éluder les questions gênantes en prétextant qu'elles ne sont pas à l'ordre du jour, invoquer une décision politique qui les dépasse ou dissimuler l'information qui pourrait renseigner l'assemblée sur les véritables intentions de la mairie. Toutefois, le changement non anticipé dans l'ordre de la discussion, oblige les représentants de la ville à sortir de la neutralité imposée par le rôle d'animateur qui leur est d'ordinaire dévolu, à fournir des réponses claires et précises, et même à s'engager sur les motifs de revendication comme la gouvernance partagée.

Ainsi, le collectif SDF est parvenu à bousculer le dispositif institutionnel, ce travail de « *détournement des codes établis* » lui a permis d'imposer d'autres registres de rationalité et de légitimité. Il a montré la volonté et la capacité des habitants de s'emparer d'enjeux culturels. Alors que la participation des habitants ne cesse d'être invoquée pour des projets artistiques dans les quartiers de la ville, des habitants réclament le droit à créer un lieu qui leur ressemble et qui réponde aux ambitions plurielles et multidimensionnelles d'une culture sans frontières idéologiques ni esthétiques.

Ce qui est mis en jeu dans la négociation avec les pouvoirs publics, c'est bien le droit des citoyens à penser et à gérer, sinon eux-mêmes du moins en collaboration avec l'autorité publique, une institution culturelle.

Si l'on devait modéliser l'action mise en œuvre par les collectifs *Jardin de ta sœur* et SDF, quatre ingrédients apparaîtraient comme essentiels à la réussite du projet : *identification du problème et maîtrise des enjeux ; structuration des acteurs ; initiative de la mise sur agenda et formalisation de l'action ; maîtrise du processus de concertation.*

La maîtrise des enjeux préalable à l'action collective est rendue possible pour les deux collectifs analysés ici par une focalisation sur l'acquisition de ressources. Le collectif apparaît en double capacité de se doter de savoirs techniques et de connaissances indispensables à la maîtrise du projet, et à partir de là, de déterminer et de mettre en œuvre les moyens nécessaires pour faire aboutir la revendication. Mêlant des compétences diversifiées, associées à la pluralité des acteurs en présence, professionnels et habitants, le collectif allie alors la légitimité de l'expertise à celle de l'usage. La structuration de ces compétences internes est renforcée par l'entente de coopération entre les membres. À même de « *revendiquer pour eux-mêmes une expertise* » (Blondiaux, 2008 : 88), ils imposent leur présence sur la scène publique. Du coup, l'autorité publique ne peut ignorer la compétence de ce nouvel acteur fortement organisé. Si dans un premier temps, la municipalité accueille avec méfiance l'arrivée de ce « *super habitant* », compétent et déterminé, et tente de le neutraliser, une légitimité à peser dans le débat public lui est finalement reconnue.

Par ailleurs, les deux collectifs ont choisi, pour se faire entendre, d'entrer dans le jeu de la procédure délibérative institutionnelle ou, comme le formule Cécile Blatrix (2002), d'emprunter au débat public ses propres armes. Ils admettent que les règles du jeu sont

posées d'avance et que leur marge de manœuvre réside dans le fait qu'ils doivent maîtriser le jeu de l'échange public, afin de faire évoluer les choses en leur faveur. Ainsi, en adoptant la grammaire de l'institution, les acteurs, fondent en raison leurs revendications (Blatrix, 2002) et les recouvrent du vernis de la légitimité nécessaire à leur recevabilité.

De la même façon, ils se parent du langage de l'intérêt général parce que le débat public impose que chaque partenaire de l'échange soit capable de monter en généralité (Blondiaux, 2008). En revêtant « *les habits de la citoyenneté* » (Cefai, 2007 : 697), ils apparaissent comme des « *citoyens soucieux des affaires publiques* » (Blatrix, 2002), les défenseurs légitimes d'un bien public. Le *Jardin de ta sœur* doit ainsi dépasser sa vocation de jardin de proximité pour devenir une sorte d'espace de vie total, quant à la salle des fêtes, elle est présentée comme un lieu de rendez-vous pour tous les bordelais.

Si les collectifs ont tous deux réussi à faire prévaloir leur demande sur la base de ces éléments, il serait malavisé de chercher à typifier toute action collective selon ces mêmes termes, car celle-ci reste tributaire d'éléments d'ordre politique et social lié à la situation. Nous savons par exemple que l'action pour la création du *Jardin de ta sœur* s'inscrit dans la verve verte d'une ville dont l'édile manifeste un intérêt marqué pour la question du développement durable. En sus d'une sympathie que peut naturellement inspirer ce type de projet, la demande de jardin se justifie pleinement dans un environnement urbain aussi déficitaire. De même, des considérations électoralistes auront pu également jouer en faveur du collectif ; la forme collective entretient, en effet, le fantasme du groupe de pression, en mesure de jouer de son influence pour faire basculer l'opinion publique en sa faveur.

On retiendra néanmoins des deux projets collectifs, d'une part, la volonté des citoyens d'endosser un rôle qui ne leur est que rarement attribué, celui d'être des actants, des faiseurs de ville dont la « compétence d'édifier » est tout aussi légitime que celle statutairement conférée aux techniciens ; et d'autre part, la capacité réelle de ces mêmes citoyens à s'organiser pour se donner les moyens de « reprendre les clés de la ville ».

V.2. La voie alternative à la participation instituée : refuser l'outil de l'autre

Jürgen Habermas pense la question de la formation de l'opinion et de la volonté comme intimement rattachée à un espace public. Le philosophe définit celui-ci « *comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public* » (Habermas, 1993 : 38) ; son émergence correspond à un « *processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir d'État* » (*ibid* : 61).

Le principe de publicité constitutif de l'espace public apparaît au XVIII^e siècle, lorsqu'un public bourgeois, doté du pouvoir économique mais exclu de la sphère politique, se constitue et fait de la diffusion de l'information, dans un usage d'abord littéraire puis politique, un instrument de contrôle du pouvoir exercé par l'État. En effet, la société déterminée par la seule loi du libre-échange ne peut se représenter autrement que comme une sphère libre de toute forme de domination et une société indépendante vis-à-vis d'un quelconque pouvoir (*ibid* : 89).

À l'intérieur de l'espace public, les participants s'en remettent aux procédures du débat et de la discussion pour garantir la rationalité et la légitimité des décisions. Ces délibérations ont pour objectif de « *parvenir à une décision [et sont] régulées par des procédures démocratiques* » (Habermas, 1997 : 332). L'idéal procédural suppose un mode de coopération et de négociation tendu vers la recherche d'un bien commun. L'échange rationnel d'arguments doit favoriser la montée en généralité et parvenir à dépasser les conflits d'intérêts. La légitimité de la délibération repose, d'une part, sur le fait que toutes les personnes concernées puissent y accéder et participer et, d'autre part, que des droits égaux soient accordés à tous les participants, en termes de liberté de parole et de communication. Enfin, les prises de décision « *ne sont motivées que par la force non coercitive du meilleur argument* » (Habermas, 1997 : 331). Yves Sintomer précise que l'espace public habermassien constitue un espace de médiation entre l'État et la société civile, qui ne suppose pas de fusion entre espace public et délibération, « *puisque celle-ci s'institutionnalise dans les procédures juridiques et dans les institutions représentatives* » (Sintomer, 2011).

À la forme idéale de l'espace public libéral proposé par le philosophe allemand, Nancy Fraser (2005) oppose le concept d'espaces publics alternatifs.

Selon elle, Jürgen Habermas, d'une part, idéalise l'espace public bourgeois, qui s'est constitué en excluant délibérément les pauvres et les femmes, et, d'autre part, néglige l'étude d'autre espaces publics concurrents, comme, par exemple, les associations bénévoles du XIXe siècle, réservées aux femmes (Fraser, 2005 : 115). Des publics alternatifs, féminin, noir ou ouvrier, existaient qui contestaient les normes exclusives du public bourgeois quasiment dès son émergence (*ibid* : 117).

Si Habermas reconnaît que l'ouverture de l'espace public bourgeois n'a jamais été pleinement réalisée, le modèle de discussion qu'il décrit suppose que les participants fassent fi des inégalités de naissance et de fortune et admettent une « *égalité fondée sur la valeur des personnes [...] sur la base de laquelle seule l'autorité des arguments peut s'affirmer* » (Habermas, 1993 : 47). En réalité, des marqueurs de l'inégalité sociale, tels le décorum, – les salons d'apparat du Palais Rohan où se déroulent les réunions du CODES nous fournissent aujourd'hui un exemple intéressant – ou encore le langage employé, inhibaient et inhibent toujours la participation des publics dominés, à savoir les femmes, les pauvres et les minorités ethniques. Ainsi, le postulat de la mise entre parenthèse des inégalités liées au statut dans la discussion n'est jamais observé et revient, à l'inverse, par la prétention à un « *nous erroné* » à dissimuler des rapports de pouvoir inégaux et à favoriser les groupes dominants de la société au détriment des groupes subordonnés (Fraser, 2005). Cette inégalité sociale se trouve encore exacerbée par le fait qu'il n'existe qu'un seul espace public. La philosophe propose alors de porter attention aux espaces alternatifs⁸⁷ envisagés comme « *les arènes discursives parallèles* », dans lesquelles les citoyens marginalisés, ceux qu'elle nomme les « *contre publics subalternes* », « *élaborent et diffusent des contre-discours* » (2005 : 127), formulent leur volonté et expriment leur singularité, dans une atmosphère bienveillante. L'auteur avance que la multiplication de ces espaces alternatifs contribuerait à accroître le discours contestataire (2005 : 128) et donc à élargir l'espace public politique. Le conflit, explique Fraser, est constitutif de ces espaces. N'en déplaise, ajoute-t-elle, au modèle bourgeois d'une participation basée sur le consensus et la délibération rationnelle, l'espace public résulte bien d'une contestation de l'ordre social. Il est, en fait, comme le décrit Pierre Mahey, « *le lieu de l'affrontement, de la lutte démocratique, à la rigueur, [...] celui de la négociation* » (2006 : 49) : une définition en totale

⁸⁷ Habermas a cependant reconnu le fait qu'« *à côté de la sphère publique hégémonique et, entrelacé à elle, une sphère plébéienne se forme* » (Jürgen Habermas (1992), « "L'espace public", 30 ans après », *Quaderni*, n° 18, Automne 1992, pp. 161-191)

contradiction avec l'idéologie participative dominante fondée sur la pacification des rapports sociaux. La confrontation entre les acteurs est à la base de l'échange, et le dissensus constitue bien l'instrument de médiation d'ordres de grandeurs différenciés et de points de vue divergents. La délibération, poursuit Nancy Fraser, n'a pas pour finalité la recherche d'un consensus éclairé, elle vise avant tout à « *aider les participants à clarifier leurs intérêts, y compris lorsque ces intérêts se révèlent en opposition* » (*ibid* : 135).

Quant au postulat selon lequel le débat public ne devrait se limiter qu'au bien commun, Nancy Fraser affirme au contraire qu'il n'y pas nécessairement une corrélation entre un intérêt commun imposé par l'extérieur et ce que les participants considèrent eux-mêmes comme relevant de celui-ci. La politologue conteste l'espace public libéral comme l'espace d'autodétermination collective : « *seuls les participants peuvent définir ce qui relève de l'intérêt commun* », affirme-t-elle, et « *il n'y a aucun moyen de savoir à l'avance si le processus de délibération débouchera sur la découverte d'un bien commun* » (*ibid* : 136).

En conclusion, Nancy Fraser (2005) propose de séparer la société civile des pouvoirs publics car ces derniers tendent à favoriser les « publics faibles », c'est-à-dire « *les publics dont les pratiques de délibération consistent exclusivement en la formation d'une opinion et ne comprennent pas la prise de décision* » (*ibid* : 140). Dans le même sens, Sandrine Rui note que l'institutionnalisation du débat public tend à « *limiter l'autonomie d'un espace public "naturel", dont la capacité réflexive vient surtout du fait qu'il ne peut être totalement "organisé"* » (2004 : 20). Aussi faut-il favoriser, aux côtés de ces publics faibles, l'émergence de « publics forts », c'est-à-dire « *les publics dont le discours comprend à la fois la formation de l'opinion et la prise de décision* » (Fraser, 2005 : 140).

V.2.1. La contre-participation des comités de citoyens québécois

Très actifs dans les années 1960-1980, les comités citoyens québécois dénonçaient alors les projets de restructuration urbaine dans les quartiers défavorisés ; ils veillaient ainsi à l'intérêt des populations, et parmi elles, les groupes sociaux les plus désavantagés, et luttaient pour leur intégration sociale. Bien que l'action communautaire des années 1990 ait supplanté les formes plus radicales de la contestation populaire (Hamel, 1993), les mouvements sociaux constituent aujourd'hui encore des formes de « contre-pouvoirs agonistiques », toujours susceptibles d'exercer une critique et une pression sur le

pouvoir institué et de mobiliser les citoyens sur les enjeux qui les concernent. Il semblerait que l'institutionnalisation de ces organisations comme ce fut le cas avec l'intégration de nombreux membres au sein du RPQ dans les années 1980, n'a pas entamé leur capacité de contestation ni leur créativité en matière de mobilisation (Blanc B., 1995). La politisation de ces groupes s'incarne toujours dans une approche contestataire et critique du pouvoir en place ainsi que dans l'actualisation permanente d'un objectif de justice sociale. En outre, ils se présentent comme les garants et les médiateurs d'une histoire politique et idéologique qui infuse leurs revendications actuelles et participe de la perpétuation d'un esprit de transformation sociale ; précisons que celle-ci est définie comme « *la recherche d'une société meilleure dans laquelle la citoyenneté responsable ferait accéder les exclus à la démocratisation du pouvoir et du savoir* » (Augustin et Gillet, 2000). Les mouvements sociaux contemporains sont ainsi légataires de la critique sociale des années 1970 ; ils n'inventent pas l'action collective *ex-nihilo*, comme le fait remarquer Daniel Céfaï (2007), mais puisent dans un répertoire d'action existant, tout en cherchant à se distinguer par la création d'une marque spécifique.

Les comités citoyens de Québec opèrent selon deux registres d'action. En tant que collectif d'habitants, ils agissent pour améliorer la vie du quartier, en intervenant sur les questions urbaines et sociales. D'un autre côté, leur action dépasse les problématiques locales pour embrasser des sujets sociétaux et politiques plus vastes relatifs, par exemple, à la mondialisation et à ses conséquences sur la vie des citoyens (Patsias et Bucica, 2003). Les comités souhaitent influencer les décideurs et promouvoir la participation des citoyens à la décision publique afin de favoriser l'émancipation et le développement de la personne au travers de l'action collective. Patsias et Bucica précisent que « *La dimension citoyenne de ces groupes repose donc sur une participation à la vie politique mais engage également un projet civique.* » (2003). Pour les comités, la participation n'a pas pour objectif la recherche de l'intérêt général au profit d'une meilleure gestion des affaires de la cité mais vise avant tout à lutter contre les logiques de domination et les procédures des gouvernements représentatifs (Hayat, 2011).

Les comités refusent explicitement la culture du consensus imposée par la démocratie représentative. Le conflit est ici réhabilité comme essence même du politique (Carel et al, 2009 introduction), l'expression des divergences permet de publiciser des enjeux et des problématiques et de ménager un accès à l'espace public pour les populations les

plus marginalisées. Le dissensus actualise alors le politique comme « *activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs* » (Rancière, 2008 : 66).

Patsias et Bucica (2003) établissent à partir de leur observation du Comité de Saint-Sauveur, trois catégories d'activités caractéristiques de ces groupes : 1) les projets d'animation communautaire, 2) les activités relatives à l'amélioration du milieu de vie, et 3) les activités politiques. Si ces dernières constituent les activités prépondérantes des comités de quartiers, les premières jouent un rôle clé dans la stratégie actionnelle des comités. La participation a une vertu civique. Pour former et mobiliser les citoyens sur les enjeux de société, les activités culturelles et éducatives constituent alors des canaux facilitateurs. En outre, ces manifestations publiques sont l'occasion de forger la culture et l'identité du groupe (Cefaï, 2007). Les fêtes, précise Gérard Noiriel, « *sont le moyen de tester la disponibilité de chaque individu vis-à-vis du groupe. Elles témoignent du dévouement des participants envers leur collectivité, [...] ces réjouissances [...] jouent un rôle fondamental dans la consolidation des liens sociaux* » (1995). Les animations de quartier mettent ainsi en évidence le projet intégrateur des comités de quartier et leur volonté de renforcer le lien social et la solidarité entre les habitants (Patsias et Bucica, 2003). Ces objectifs s'avèrent être les conditions nécessaires à la consolidation d'un projet civique, fondé sur l'émancipation individuelle par le biais de l'action collective. Par ailleurs, les comités citoyens s'associent à d'autres groupes organisés afin d'accroître leur capacité d'action et de mobilisation. Ils établissent des priorités et des stratégies communes pour lutter contre les politiques gouvernementales jugées néfastes. Les groupes membres de la coalition Chaudières-Appalaches se sont ainsi montrés solidaires vis-à-vis de la lutte des étudiants contre la hausse des frais d'inscription universitaire, et ont formulé une déclaration d'appui conjointe, dans laquelle ils affirment vouloir « *les soutenir vigoureusement dans leur mobilisation* » et encouragent « *l'ensemble de la population à appuyer cette lutte qui nous concerne tous et toutes* »⁸⁸. L'idéologie sociale portée par les comités de citoyens renouvelle continuellement ses canaux d'expression et parvient ainsi à pérenniser et à diffuser une forme d'engagement collectif dans le contexte des luttes sociales contemporaines.

Selon Patsias et Bucica (2003), l'action des comités de citoyens est complémentaire de celle des conseils de quartiers de la ville de Québec, puisque les comités forment les

⁸⁸ Site du Comité des citoyens et des citoyennes du quartier Saint-Sauveur, déclaration d'appui à la lutte étudiante : <http://www.cccqss.org>, consulté le 21 mai 2012

citoyens aux enjeux qui les concernent et préparent ainsi leur engagement dans les instances extra-municipales, où ils seront plus à même, selon les auteurs, de formuler une opinion et bénéficieront en outre d'une écoute plus attentive de la part des décideurs.

Les comités ont, en effet, une fonction sociale et politique forte au travers de laquelle ils contribuent à former des citoyens avertis contribuant ainsi à leur insertion sociale et politique. De même partagent-ils avec les conseils de quartier une histoire commune de la participation citoyenne entendue comme moyen de protéger les intérêts citoyens contre les décisions arbitraires du pouvoir. Mais au-delà d'une fonction éducative et civique de la participation, l'horizon régulateur de l'action des comités est bien celui d'une transformation sociale au travers de l'émancipation et de la capacitation individuelle.

Ainsi, les comités se positionnent-ils clairement en dehors des arènes publiques instituées. Laurence Bherer explique qu'ils contestent la légitimité des conseils de quartier (2003 : 240) et leur reprochent de ne pas être un lieu de contestation. La chercheuse croit déceler dans cette critique une crainte de concurrence. Il est vrai que leur action est proche de celle des conseils de quartier qui ont également pour finalité de défendre les intérêts de la communauté. Toutefois, à la différence de ces derniers dont le périmètre d'action se borne aux frontières du quartier, le projet des comités embrasse des enjeux qui dépassent le cadre communautaire pour s'inscrire dans un processus individuel et collectif de politisation et d'émancipation citoyenne. Aussi sont-ils en mesure de promouvoir une orientation alternative à celle de la démocratie participative institutionnelle. Cette dernière a, certes, l'avantage d'améliorer le dialogue entre élus et administrés et de mieux intégrer la parole des citoyens aux décisions qui les concernent mais elle ne saurait épuiser à elle seule toutes les formes de la participation. Palliant à l'absence du sujet politique dans les dispositifs participatifs institués de Québec, le modèle des comités citoyens instaure un espace public antagoniste au sein duquel les citoyens peuvent exprimer librement leur critique de l'ordre établi et revendiquer des droits et des ressources qui leur sont, soit sciemment niés, soit rendus inaccessibles par le contexte social, économique ou politique. Les comités apportent ainsi des réponses à la demande de pluralisme et d'intégration d'une diversité d'acteurs.

En outre, à l'assertion selon laquelle les mouvements sociaux dit antagonistes, bien que nécessaires à celle-ci seraient incompatibles avec la démocratie participative

institutionnelle⁸⁹, les comités de citoyens apportent la preuve qu'il est possible d'établir un rapport de complémentarité entre action contestataire et participation instituée. Parce qu'ils permettent l'émergence d'un espace alternatif, sinon réservé du moins plus ouvert aux groupes dominés, et qu'ils parviennent à publiciser les enjeux non pris en compte par l'autorité publique, les comités contribuent à faire évoluer les politiques publiques.

V.2.2. Empowerment des acteurs dans un « espace libre » à Québec

C'est dans le contexte émancipatoire de la « révolution tranquille » qu'émerge au Québec, le mouvement communautaire comme substitut aux formes traditionnelles de solidarité sociale principalement incarnées par l'Église (Proulx et *al.*, 2007). Apparaissent ainsi les premiers comités citoyens dans les années 1960-1970 dont l'action à la fois politique et sociale, vise la mise en place de services sociaux en direction des populations défavorisées. Implanté dans les quartiers, le mouvement revendique, comme en témoigne l'appellation « communautaire », son « *ancrage [...] dans les cultures locales* » (*ibid.*). L'action du tiers secteur, indiquent les chercheurs, a contribué à la création des Centres locaux de services communautaires (CLSC). Ceux-ci seront par la suite institutionnalisés et mandatés par le gouvernement pour mettre en œuvre sa politique en matière de services de proximité ; des citoyens, en tant que membres des conseils d'administration, en assurent la gestion aux côtés des autorités publiques (Hamel, 2008). Une résurgence du tiers secteur autonome s'opère dans les années 1980, dans un contexte de rationalisation des dépenses, ce qui accentue la polarisation entre organismes institutionnels subventionnés et organismes alternatifs précaires. En 2001, sous la pression des acteurs du secteur, le gouvernement québécois intègre dans sa politique de reconnaissance de l'action communautaire, le concept d'économie sociale et solidaire comme principe d'organisation du secteur. Toutefois, la relation entre l'État et le secteur volontaire témoigne d'une tension persistante entre la volonté d'assurer une gestion rationnelle des fonds publics d'un côté, et celle de répondre à des besoins sociaux dans un souci de justice et d'intégration sociales de l'autre (Proulx et *al.*, 2007).

⁸⁹ Catherine Neveu (2001) cite à ce sujet les propos de Fung et Wright : « *les défenseurs des idéaux de mobilisation et du popular empowerment sont sceptiques quant à la possibilité de combiner des contre-pouvoirs efficaces avec des formes pertinentes de coopération* ».

Le Centre résidentiel et communautaire Jacques Cartier (CCJC) s'inscrit dans la tradition du mouvement communautaire dont l'action vise la transformation sociale et l'émancipation individuelle et collective. Créé à l'initiative d'un groupe de travailleurs sociaux ou organisateurs communautaires dans la terminologie québécoise, le centre constitue à son origine une forme innovante de coopérative habitante destinée aux jeunes rencontrant des difficultés d'insertion sociale et professionnelle. Ce lieu, conçu pour répondre à de multiples besoins, est envisagé à la fois comme un lieu d'appartenance qui, à partir des valeurs et des aspirations exprimées par les résidents, contribue à donner du sens et à définir des objectifs de vie, et comme un espace où, tout en travaillant à l'amélioration de leur qualité de vie personnelle, les jeunes peuvent apprendre à « *penser collectivité* ». Le projet de lieu allie ainsi développement personnel et vertu civique.

Au fondement du projet de résidence, qui répond par ailleurs à une problématique sociale cruciale celle de l'importance du logement dans le processus d'insertion, on trouve une finalité d'émancipation de la personne. Il s'agit de conduire ces jeunes adultes à se saisir des problématiques qui les concernent et à décider eux-mêmes de la meilleure façon d'y répondre. Ce processus capacitaire repose sur la mobilisation de leurs ressources et compétences ; leur participation et leur implication active dans la gestion du centre sont recherchées. Les assemblées de résidence sont organisées et régies par les résidents eux-mêmes, qui débattent de l'organisation de l'espace commun et décident ensemble quant aux orientations du projet communautaire. Le centre propose ainsi un espace d'exercice de la citoyenneté et d'apprentissage du débat public, dans lequel les jeunes formulent « *leurs propres règles d'interaction, de coopération et de communication* » (Céfaï, 2007: 648). La prise de parole individuelle est encouragée dans un esprit civique de solidarité vis-à-vis du groupe. Dans cette « sphère d'autonomie », les personnes retrouvent une liberté d'expression qui leur est niée par ailleurs. Ainsi le public du centre constitue-t-il ce que Nancy Fraser nomme un « *contre public subalterne* », opposant un modèle relationnel alternatif aux rapports asymétriques prévalant à l'extérieur du centre.

Parallèlement, le volet économique du processus de réinsertion prend la forme de projets de formation innovants axés sur les attentes des personnes, très souvent à forte vocation culturelle. La contribution économique et sociale à la communauté est donc envisagée dans une perspective éthique et respectueuse de la personne dans l'objectif de développer des compétences et de restaurer confiance et estime de soi. À l'instar de l'exemple fourni par le projet *Jardin de ta sœur*, le CCJC s'apparente à un « laboratoire

d'expérimentation culturelle » qui vise à développer la capacité d'expression des jeunes et au-delà celle de penser et juger par eux-mêmes. La participation sociale vise ultimement à réaliser l'émancipation des personnes. Il s'agit de qualifier et d'objectiver l'autoexpertise en donnant aux personnes les moyens de créer leurs propres projets, et partant, de les reconnaître comme des citoyens compétents, autonomes et responsables.

Une démarche d'*empowerment* individuel et collectif

La démarche des fondateurs du CCJC s'inscrit pleinement dans celle des militants sociaux des années 1960 qui luttèrent pour une transformation radicale des structures sociales et politiques et revendiquaient la participation active des exclus du système. Toutefois, la dimension politique du projet ne prend pas la forme d'une exigence de pluralisme sur la scène publique ni d'une lutte pour la reconnaissance de son action par l'institution. Cette dernière reconnaît depuis longtemps la pertinence et la valeur sociale des projets culturels et économiques développés par le centre et lui a octroyé le statut d'organisme formateur. L'approche tend à privilégier aujourd'hui l'axe de développement personnel et l'*empowerment* des acteurs au travers de l'élaboration de « projets de vie ».

Le concept d'*empowerment* a été formalisé dans les années 1980, à la suite de l'action sociale et politique des années 1960, par les tenants de la psychologie sociale américaine. Ces chercheurs, préoccupés par la situation des populations les plus défavorisées, se sont efforcés de montrer le rôle essentiel joué par l'environnement social dans la précarité. Les psychologues ont fait le constat selon lequel les difficultés matérielles et psychologiques rencontrées par certaines personnes n'étaient pas imputables aux seuls individus. Des facteurs historiques, économiques, culturels entraient nécessairement en ligne de compte qui exigeaient d'« *agir sur ces conditions et non seulement sur les individus* » (Dufort et Le Bossé, 2001). Plus précisément, il s'agissait « *d'analyser l'adéquation entre les besoins et les habiletés des personnes et les caractéristiques et ressources disponibles dans leur environnement* » (*ibid*), tout en s'appuyant sur les formes de sociabilité susceptibles de contribuer au développement du pouvoir d'agir des personnes.

Le Bossé et Dufort (2001), à travers la déconstruction sémantique du terme anglais, nous renseignent sur sa signification. Ainsi, le préfixe *em* appliqué au radical *power* traduit une idée de mouvement, alors que le suffixe *ment* évoque une idée de concrétisation liée à ce pouvoir. L'*empowerment* signifierait donc « *une augmentation*

d'une forme ou l'autre de pouvoir ». Les chercheurs poursuivent leur explication en distinguant ce pouvoir d'un pouvoir d'agir *sur soi* ou *sur les autres*.

Une interprétation de la notion d'*empowerment* selon une conception néo-libérale semble, en effet, prévaloir de nos jours, notamment dans les instances internationales chargées de lutter contre la pauvreté, qui dévoie le sens même du concept. L'*empowerment* envisagé « *en termes d'action et de capacité individuelles à faire des choix* » (Biewener et Bacqué, 2011) devient alors un instrument au service d'une logique de rationalité économique, un moyen de « *profiter des opportunités pour augmenter son bien-être économique dans un marché compétitif* » (*ibid*). En d'autres termes, le système néolibéral cherche à promouvoir la responsabilité individuelle dans la prise en charge des situations de pauvreté, l'individu est alors invité à se saisir d'opportunités, à formuler des choix rationnels et à développer des capacités individuelles qui vont avant tout s'avérer profitables au système économique.

À l'opposé de cette réinterprétation managériale, les théoriciens du pouvoir d'agir insiste sur l'idée de processus à la fois individuel et collectif qui doit permettre à la personne ou au groupe d'acquérir « *les moyens de renforcer sa capacité d'action* » (Biewener, Bacqué, 2011) et d'« *exercer un plus grand contrôle sur sa réalité* » (Le Bossé et Dufort, 2001). Selon Julian Rappaport, l'un des théoriciens du concept, l'*empowerment* fait référence à la possibilité pour les personnes de « *mieux contrôler leur vie* » (Rappaport et Hess, 1984 introduction). Le concept, précise Charles Kieffer (1984), n'est pas une commodité qui s'acquiert une fois pour toutes, mais un processus de transformation qui s'expérimente à travers l'action. Il importe alors de distinguer la cible du changement et les moyens pour y parvenir, comme Amartya Sen différencie la notion de capacité de celle d'accomplissement. La traduction par le terme de capacitation empruntée au portugais *capacitao* présente, à cet égard, selon Marion Carrel l'intérêt de renvoyer à la fois à l'« *acquisition de pouvoir* » et au « *processus d'apprentissage pour y accéder* » (2009).

Si selon Julian Rappaport, l'*empowerment* est plus facile à définir lorsqu'il fait défaut « *parce qu'il revêt des formes différentes selon les personnes et les contextes* » (1984 : introduction), Le Bossé et Dufort (2000), s'appuyant sur les travaux de Maton et Slemn, en identifient quatre caractéristiques:

- Il repose sur un système de croyances qui met l'accent sur les forces des individus et ne se limite pas au seul objectif du bien-être personnel ;
- il renvoie à la possibilité d'assumer des fonctions multiples, valorisantes et enrichissantes ;

- il s'appuie sur un réseau de soutien et d'entraide établi par les pairs et qui serait à la source d'un sentiment d'appartenance à la communauté ;
- il suppose l'existence d'un leadership inspirant et talentueux simultanément engagé envers les participants et la communauté.

Par ailleurs, l'*empowerment* pose explicitement la question du pouvoir, de sa nature et de sa fonction.

Le pouvoir comporte plusieurs dimensions. En premier lieu, il renvoie, soulignent Biewener et Bacqué (2011) à un pouvoir de contrôle qui désigne par exemple la capacité d'une personne à peser sur les décisions et à accéder aux ressources. S'il est utile de posséder un « pouvoir sur », précisent les auteurs, il est nécessaire de développer un « pouvoir de », c'est-à-dire l'intériorisation de sa propre capacité à agir et à peser dans le débat. Son acquisition passe par un travail de conscientisation indispensable à la transformation de l'image et de la confiance de soi. Le terme de « conscientisation » développé par Paulo Freire (1974) représente la capacité d'auto-éducation et d'auto-formation des individus. Les personnes ont, selon lui, une « *vocation ontologique* » à la réflexivité et à la conscience critique. En développant un pouvoir intérieur, les « dominés » sont en mesure d'acquérir un pouvoir d'agir qui, mis en œuvre collectivement, peut modifier le rapport de domination.

L'émergence et l'activation de l'*empowerment* individuel s'appuient sur un environnement facilitateur qui comprend, sur un plan personnel, la famille, les amis, les voisins, et sur un plan communautaire, les organisations, les associations, les groupes d'appartenance ou de soutien. La démarche du CCJC insiste, à cet égard, sur la dimension collective du processus d'émancipation individuelle. Logique d'accomplissement et logique d'affiliation se conjuguent pour un développement optimal des compétences de chacun.

En outre, les professionnels engagés aux côtés des personnes le font sur la base d'une volonté sincère de créer les conditions d'un changement et dans un « *réel partage des pouvoirs à toutes les étapes de l'intervention* » (Le Bossé et Dufort, 2001). Le coordinateur du centre affirme que le souci des professionnels de répondre à cette exigence est constant : « *En fin d'année, on a un bilan et on se remet en question. Qu'est-ce qu'on a fait pour l'empowerment ? Qu'est-ce qu'on a fait comme place Par et Pour les jeunes ?* ».

Ce qui nous intéresse, à travers l'exemple de l'action du CCJC, c'est d'observer les formes de participation qui constituent pour les *disempowered* les moyens d'augmenter leur pouvoir d'agir. L'intérêt pour notre recherche réside dans le fait que le centre Jacques Cartier a choisi l'action culturelle comme moyen de capacitation individuelle et collective. Les potentialités des personnes sont révélées au travers d'expérimentations sociales et culturelles très diversifiées : création de jardins collectifs, projet d'écoquartier, pratique circassienne, création de fresques murales, gestion de la coopérative habitante, gestion et animation d'un lieu culturel le Tam Tam café, projets artistiques personnels.

Figure 11 Tam Tam café, CCJC, Québec



Source : Centre communautaire Jacques Cartier

Pour ne développer qu'un exemple parmi la diversité des projets menés par le CCJC, le Tam-Tam café illustre cette tentative de créer un espace de mobilisation des ressources et aptitudes individuelles, dans une perspective sociale et culturelle.

Le projet « Parrainage scénique » permet à des personnes de bénéficier d'un appui professionnel dans la mise en œuvre d'un projet musical. La possibilité leur est offerte de suivre des ateliers d'écriture, de se produire sur la scène du café rock, de participer avec d'autres à la conception d'une chanson, d'enregistrer un disque, et enfin d'assurer la promotion et la diffusion de leur spectacle. Pour autant, aussi ambitieux soit-il, le projet n'a pas de visée professionnalisante. Il s'agit avant tout de proposer des conditions réelles d'une expérimentation artistique qui permette l'épanouissement de la personne. Le coordinateur précise : « *si le jeune abandonne la musique, c'est la même réussite que celui qui persiste, dans le sens où on lui aura permis de se rendre compte*

de ce que c'est. C'est l'expérimentation qui nous intéresse. ». De même ajoute-t-il, le projet n'est pas uniquement à vocation culturelle parce que « *ce qui est la base de tous nos projets, c'est le projet de vie* ».

Le projet *Parrainage scénique* s'apparente pourtant au programme *Première Ovation* mis en œuvre par la ville de Québec, de même le Tam Tam café ressemble à s'y méprendre à l'« Ampli », inspiré de la Rock school Barbey de Bordeaux, récemment créé pour accueillir et accompagner les groupes musicaux émergents. À la différence près que la scène musicale institutionnelle a pour finalité l'accompagnement à la professionnalisation et n'incorpore pas une visée d'émancipation de la personne. Néanmoins, si l'objet culturel apparaît comme secondaire dans l'action du CCJC, il ne confine pas à une acception purement instrumentale de l'action culturelle. La transformation sociale, indique Henri Chombart de Lauwe, n'est réalisable que « *si s'opère chez le récepteur le déclenchement d'un processus créateur capable de transformer les connaissances reçues pour se les approprier, les adapter à ses besoins et ses aspirations* » (1981 : 103). C'est donc ce processus créateur source d'*empowerment* qui est ici activé. Si l'œuvre n'est pas l'objectif, le processus crée une dynamique personnelle et collective qui selon ses défenseurs vise à l'acquisition et à la mise en œuvre d'une citoyenneté active. Celle-ci se définirait non pas comme un ensemble de droits et devoirs mais comme l'expression d'un « pouvoir de » motivé par la révélation d'un pouvoir intérieur. L'*empowerment*, précise le responsable du projet, « *C'est simplement donner la possibilité au jeune d'avoir une voix, d'exprimer ses opinions et de participer de façon réelle, concrète et décisionnelle.* ».

Le Tam Tam café représente une scène publique, au double sens artistique et politique, au sein de laquelle il est possible de « *s'exprimer d'une autre façon, de réfléchir autrement* », indique le responsable. *Empowerment* et participation sont, en effet, intrinsèquement liés. Le pouvoir d'agir renvoie à la dialectique entre ceux qui le possèdent et ceux qui le subissent et/ ou cherchent à l'obtenir. Ce qui suppose par conséquent que le pouvoir n'est pas fixe mais peut se déplacer. L'ambition du CCJC est de fournir les moyens à des personnes vulnérables particulièrement exclues du système décisionnel, du fait de leur situation socioéconomique mais aussi de leur âge, de retrouver la capacité d'action et de parvenir ainsi à constituer une forme de puissance collective en mesure de peser sur la décision publique. Le lieu agit comme espace de ressources et de conscientisation ; il dépasse la seule ambition occupationnelle par l'activité culturelle pour embrasser une finalité sociale et politique ; il constitue à la fois un espace intermédiaire d'accès à la sphère publique ainsi qu'un espace « alternatif »,

puisqu'il permet aux personnes exclues, à l'abri de la domination des détenteurs du pouvoir, de débattre de leurs besoins et de leurs objectifs, de défendre leurs intérêts et d'élaborer les stratégies pour les réaliser.

Selon ces concepteurs, le Tam Tam café constitue « *une vitrine extraordinaire* » de l'action du CCJC ainsi qu'« *une interface entre le CJC, ses membres, les jeunes et la population en général* ». Mais cet espace intermédiaire a-t-il une chance réelle de réaliser la jonction entre la sphère privée dans laquelle se trouve rejetée cette catégorie de population et l'arène publique où se joue l'avenir de ces jeunes ? Son responsable concède que la lutte pour la reconnaissance institutionnelle, en particulier auprès du service de la culture de Québec, a pris beaucoup de temps. « *On nous reléguait au niveau de l'arrondissement qui lui s'occupe du loisir* », explique-t-il. Refusant de subir l'enfermement sémantique, il déclare avoir dû inventer une nouvelle catégorie baptisée « *culturel communautaire* » pour affirmer la spécificité et l'originalité du projet. « *On a fait le choix de tenter d'avoir une reconnaissance spécifique* », poursuit-il, et de ne pas rentrer dans la programme *Première Ovation*, parce qu'« *on serait allé contre notre mission* » qui est de proposer « *une implication via le culturel* ». La ville semble aujourd'hui avoir pris la mesure du caractère innovant de l'action. Le responsable note la transformation progressive des catégories actionnelles, ainsi « *le service de la culture redonne des moyens aux arrondissements pour le culturel* » et le projet *Parrainage scénique* est aujourd'hui reconnu et soutenu comme ressortant de l'action culturelle. Ce changement résulterait également d'une montée en puissance de la démocratie culturelle dans la ville qui se traduirait, selon lui, par la « *volonté* », de la part de l'institution, « *de faire de la médiation culturelle* ». Le « *culturel* » serait donc à Québec un terme sur lequel il est possible de « *travailler* ».

V.3. L'œuvre artistique collective ou l'art comme projet politique

Nous avons, dans les chapitres précédents, appréhendé l'espace public dans ses dimensions physique et symbolique, comme lieu à la fois de l'action et de la délibération publique. Nous allons, à présent, nous efforcer de restituer à la notion d'espace public, sa dimension sensible parce que celui-ci, comme le souligne François Augoyard, « *n'est pas seulement le support de fonctionnalités* », mais aussi « *objet de jeu, de dramatisation, de plaisir et d'expression des individus et des groupes* »

(Augoyard, 2005). Il s'agira d'observer la manière par laquelle la pratique artistique dans l'espace public ou, à propos de celui-ci, interroge la ville, ses logiques de production et ses modes relationnels, et reconfigure le sens que l'on peut prêter au terme d'urbanité.

Au préalable, nous allons nous efforcer d'éclairer les spécificités de l'action artistique en milieu urbain.

François Augoyard la définit comme « *toute action de création qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant un rapport spécifique avec le public urbain* » (2000 : 8). Elle ne doit pas être confondue, précise le chercheur, avec ces œuvres autonomes installées dans l'espace public qui se donnent à voir aux « spectateurs » de la rue, ni avec les projets d'esthétisation de bâtiments publics. En résumé, elle ne peut être assimilée à la simple diffusion de productions artistiques dans l'espace public.

Ces projets correspondent à une grande variété de processus artistiques, nous n'en évoquerons que quelques exemples, forcément limités. S'ils présentent la caractéristique d'être ancrés dans une réalité sociale concrète, relative par exemple aux effets de la transformation urbaine, et s'expriment par des proximités spatiales souvent en lien avec l'espace de vie des participants, ils ne sont pas « *irréductibles à de simples moments d'expressivité locale* » (Henry, 2002) car ils embrassent des réalités universellement partagées.

Précisons également que nous nous référons à des processus créatifs qui ne sont pas réduits à une visée instrumentale comme cela peut être le cas des projets mis en œuvre dans les quartiers populaires où règne, selon Hervé Bazin « *une confusion entre art d'intention sociale (injonction) et socialisation de l'art (processus)* » (2006 : 80). Le processus de territorialisation de la culture, s'il a pour double objectif de faire des publics des co-producteurs de l'offre et de rendre l'offre disponible partout (Latouche, 2004), impose, en effet, à l'action artistique des contraintes fortes car le territoire n'est jamais choisi au hasard et la « *course au sens* » exige que ces actions fassent la preuve de leur intérêt (*ibid*), soit qu'elles doivent favoriser le décollage du particulier vers l'intérêt général, soit qu'elles sont convoquées pour vitaliser le territoire ou bien encore assurer des retombées économiques. Aussi, pour Hervé Bazin, il appartient à l'espace public « *de provoquer des émergences culturelles* » (*ibid*) et non à la politique publique « *d'œuvrer la ville* ».

Il nous faut alors retrouver le sens de l'art dans l'espace public et de la relation entre les artistes et les citoyens comme « *l'exercice d'un "pouvoir poétique"* ». (Jauss 1978 : 138), une expérience commune d'appartenance au monde.

La rue devient l'espace de partage du sensible où il est possible d'éprouver, rêver et réfléchir ensemble dans des « *atmosphères offertes à la libre appropriation* » (Augoyard, 2005) ; elle est cet « *espace tiers, non stigmatisant, élément actif d'un maillage urbain* » (La rédaction, *Informations sociales*, n°44). L'art transforme l'espace réel en un espace symbolique et politique (Lamizet, 1999 : 56) ; il vise à « *refonder la qualification des espaces* », à confronter la ville produite, énoncée par le pouvoir avec la ville vécue, ressentie, imaginée par les habitants.

L'action artistique veut ainsi « *donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens* » (Chaudoir, 2000 : 57). Elle ouvre sur une réappropriation symbolique de la rue par les citoyens et vise à libérer leur capacité à définir ensemble l'espace commun ; ce faisant, elle invente d'autres formes de participation qui dessinent les contours d'un projet démocratique sensible.

V.3.1. Exodo : l'art pour retrouver un « sens de ville »

L'Agence créative, dirigée par la directrice de la galerie Tinbox, mène depuis 2010, sur le cours de l'Argonne à Bordeaux, un projet de cluster créatif en lien avec plusieurs structures culturelles⁹⁰. Il s'agit, explique la responsable, d'attirer des « *créatifs* » et leur offrir la possibilité de « *travailler ensemble en soutien avec le quartier* », sans pour autant « *être dans quelque chose d'enfermant* ». Le projet vise à créer un « *local sans les murs* » au sein duquel le territoire de proximité agit comme facilitateur de liens et de mutualisation entre les acteurs, et avec les habitants, mais entretient également des relations, invente des récits avec d'autres territoires.

C'est par le biais d'un événement artistique que les porteurs de projet ont choisi d'exposer leur démarche et d'en démontrer les bénéfices économiques et sociaux pour la ville.

La première édition du projet *Espaces publics contemporains*, baptisé ARGONNE, a consisté en l'occupation de locaux vacants par des artistes. L'action avait pour double objectif de revitaliser un quartier peu à peu vidé de ses commerces et de permettre à des créatifs de trouver des espaces de production et de diffusion, tout en impulsant des

⁹⁰ Sew & Laine, café-couture ; ROPA, atelier de l'artiste plasticienne Rustha Luna Pozzi-Escot ; Tinbox, galerie d'art contemporain associative ; Dux, webdesigner ; le Zig-Zag, Bar-concert

nouvelles rencontres entre le public et l'art. « *Les projets Espaces publics d'art contemporain*, explique la responsable du projet, « *sont partis du constat de la déshérence de ce cours* ». Dans le quartier Saint-Nicolas-Victoire, la composante démographique a évolué au cours des mouvements de population. Les personnes âgées ont laissé place aux étudiants pour lesquels l'offre locative s'est adaptée ; la présence étudiante a entraîné une modification des comportements sociaux et économiques qui ont à leur tour induit la disparition des petits commerces de proximité. L'arrivée du tramway a accéléré ce phénomène de désertion commerciale. Sur quelques centaines de mètres, entre la place de la Victoire et l'Institut Bergonié, plus de quinze locaux offrent aux passants des vitrines opaques en attente d'une hypothétique reprise. C'est donc ce territoire sans projet, contraignant pour des artistes en quête de visibilité et de reconnaissance, qui devient source d'exploration créative : « *Jamais on aurait monté ces projets si on ne s'était pas installés là. [...] Le quartier n'a pas été un choix au départ mais finalement, ce non-choix s'avère être positif* », explique la directrice. Le projet artistique consiste alors à révéler le potentiel de ce territoire caractérisé par ses vides plus que par ses pleins, afin de donner à ce cours oublié une identité, préférablement « créative ». Le cours de l'Argonne se trouve alors inscrit dans une démarche identitaire mêlant objectifs économiques, formes expressives et contenus symboliques. L'action artistique dans l'espace public intervient comme processus de médiatisation d'un projet collectif, qui informe et publicise un « *nous urbain* » (Battegay, 2007).

EXODO qui s'est déroulé du 22 janvier au 31 octobre 2011, poursuit l'ambition du projet *ARGONNE*, d'un « *recyclage poétique* » de locaux commerciaux, mais en y intégrant la participation des habitants dans un rapport voulu plus intime avec le quartier. « *L'idée c'était de travailler avec les structures du quartier, les écoles, les habitants, les commerçants, mettre en place des ateliers* », précise la directrice de l'Agence créative. Un tel projet ne peut se concevoir sans l'appui de la population de proximité. Afin de légitimer le projet de cluster créatif auprès des autorités publiques, le concours des habitants apparaît comme un prérequis et induit alors de mettre en œuvre une sorte de concertation publique. Cependant, la responsable se défend de faire des habitants les objets d'une stratégie utilitaire que l'on aurait déguisée en un événement artistique urbain : « *Le projet de cluster je l'ai depuis le départ mais on n'a pas le droit de venir imposer quelque chose comme ça et ça n'aurait pas de sens. Suite au bilan, il fallait absolument qu'il y ait un travail de terrain. [...] prendre le pouls pour voir si ce projet pouvait être partagé et donc réalisable. [...] Exodo nous a permis de faire une*

sorte de concertation avec les habitants, d'avoir leur point de vue sur ce projet-là. On a des milliers d'interviews, des enquêtes auprès de tous les commerçants ».

Le terme EXODO fait référence à l'histoire du quartier qui a longtemps représenté la voie d'entrée des flux migratoires issus de la péninsule ibérique. Le cours de l'Argonne, ancien « Chemin de Bayonne » est situé à proximité du « Triangle Espagnol » ; il est constitué des cinquième et sixième cantons de Bordeaux où se sont installées les populations immigrées. Le cadre de la commande qui est faite aux artistes est celui délimité par le cours, son histoire migratoire et identitaire, c'est également celui du tramway : sa fonction, son impact sur le quartier, le rapport spatio-temporel que ce symbole de modernité questionne ou encore la tension entre stabilité et mobilité suggérée par le moyen de transport ; ce sont bien sûr les locaux vacants qui renvoient à la transformation de l'espace urbain. Il s'agit, pour les artistes invités, en s'appropriant ces lieux privés mais ouverts sur la rue, de s'interroger sur un espace public délaissé et dépourvu de lisibilité identitaire, de réfléchir à des formes d'activation sur un mode participatif, afin de dessiner un devenir commun à cette portion de ville.

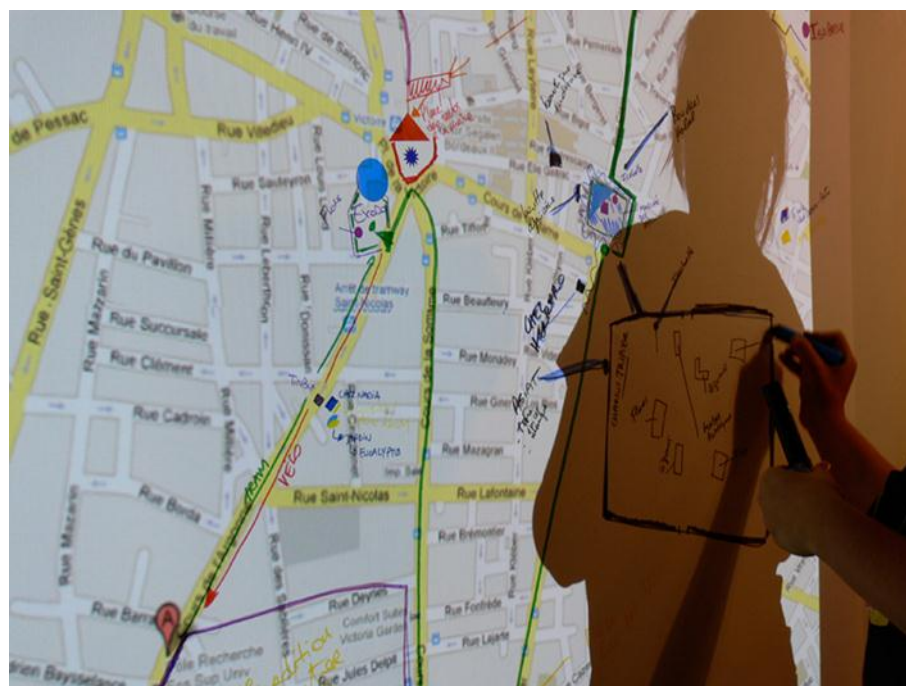
Toutefois, les propositions qui voient le jour, si elles s'efforcent toutes de répondre au critère de participation, y pourvoient de façon inégale et pour certaines de manière ambiguë. Les ateliers (payants) de pratiques artistiques imaginés par certains sont loin de constituer des espaces d'expression de la créativité collective. En revanche, d'autres propositions sont plus innovantes qui autorisent, sinon l'expression créative, du moins la médiatisation d'une parole et d'une vision qui reconfigurent la manière d'appréhender l'espace public.

L'une d'elles propose aux habitants de participer à un casting qui se révèle être le film même : « *Dès le casting, on était déjà dans le film* », explique l'organisatrice de l'événement, « *l'idée c'était de les faire parler d'elles, de ce qu'elles auraient aimé faire si elles étaient actrices, mais aussi de les faire parler du quartier, de leur manière de vivre le quartier* » [...], *ce qui n'allait pas, ce qui fallait changer et ce qui fallait rêver* ». La parole citadine est ainsi révélée et esthétisée par l'outil artistique.

Le projet ROPA dont il sera question dans le chapitre suivant, invite les passants à franchir la porte du local pour participer à la création d'une œuvre collective tissée de vêtements recyclés symbolisant la mobilité et l'exil.

Dans une troisième proposition, les habitants ou « pratiquants » du quartier sont conviés à dessiner la carte de leurs pérégrinations et pratiques sensibles de l'espace.

Figure 12 La carte exodique



Source : Flore Grassiot

Les cartes de l'exode

Les cartes imaginées par l'architecte Flore Grassiot retracent les parcours de vie, les « exodes ancestraux, familiaux, personnels, ponctuels et rêvés »⁹¹ qui cheminent dans l'espace sensible de la ville.

Sur le fond de carte du quartier projeté au mur, les personnes indiquent à l'aide d'un jeu de gommettes de formes variées, les tracés, les lieux et les récits qui peuplent leurs pratiques spatiales quotidiennes. Ici, un habitant décrit son parcours matinal : « *Et au lieu de m'arrêter à l'atelier, je m'arrête aux Capucins où on rejoint tous les copains. Genre M. Gadou et Isa sa « secrétaire ». Café rituel du matin et revue de presse. Avant d'aller accompagner ma compagne Brigitte à son atelier d'encadrement au 7 rue Marengo.* » ; là un autre explique : « *C'est deux histoires mon passé et mon présent qui se superposent sur la même rue* » ; un troisième précise : « *Pour les quais, j'écris sur ma carte "arrivée des esclaves"* ». La carte est un support aux récits réels ou imaginaires, un outil pour raconter une géographie personnelle et affective. Ainsi, elle n'est pas simple représentation codifiée d'une surface physique, elle « *a la capacité d'enregistrer différents niveaux de réalités, physiques, spatiaux, géographiques, mentaux, subjectifs et objectifs* », précise l'artiste. La carte poétique des exodes personnels représente plus que la pratique d'un espace physique ; elle traduit les

⁹¹ Source site de l'artiste, URL : <http://www.plastol.org>, consulté le 12 décembre 2012

impressions, les intentions et les représentations de son auteur ; elle réalise la permutation spatio-temporelle des rapports à la ville, réunissant passé, présent et futur sur une même surface et combinant les dimensions mentale, physique et sensible de l'espace.

Sa légende n'est pas donnée *a priori*, elle est vivante et évolutive, elle grandit « *un peu chaque jour, à mesure des logos inventés par les habitants* ». Ainsi, le besoin de marquer les espaces indéterminés s'impose à certains : « *On sent qu'il y a des désirs conflictuels, on sent des frontières mouvantes, au statut indécis, un îlot, un oasis, un système particulier, autre, différent du reste, il faut trouver une autre couleur, un autre logo à rajouter à la légende* ».

La carte met en tension la ville produite et la ville vécue. On voit émerger de ces contributions les espaces fréquentés et les espaces ignorés, les lieux d'aujourd'hui et ceux d'hier, les lieux qui attirent, ceux qui inquiètent ou intriguent, les espaces symbolisant le repos, la réflexion, la convivialité ou encore les lieux culturels, qui ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux de la légitimité institutionnelle. Les espaces et les frontières entre les ambiances sensibles qu'ils suggèrent sont mouvants, et la carte évolue sans cesse à tel point qu'« *il faudrait presque faire une carte par jour et par personne* », suggère un « cartographe ».

Mais si la carte est personnelle, elle est néanmoins partageable et transmissible. Elle constitue un outil de communication qui renvoie à une convention culturelle compréhensible de tous, elle est donc appropriable ; elle est également participative au sens actif de contribution puisque les personnes en ont détourné, dé(joué) les codes de la représentation et créé un objet évolutif et adaptable à leurs aspirations.

Enfin, la carte se fait performance lorsque projetée sur la vitrine du local, elle se met en scène. Elle vient alors se confronter à l'expression réelle du quartier, médiatise le rapport entre le dedans et le dehors, le vécu et le représenté. Elle crée ainsi un pont entre la ville et le projet, entre les citoyens eux-mêmes.

Aussi, les réalités vécues, observées ou rêvées de chacun, s'associent-elles pour former un entrelacs de lignes, de points et de mots qui constituent au final un réseau de sens commun et révèlent le potentiel d'un espace public à inventer ensemble.

La légitimité habitante est certes indispensable à tout projet de transformation urbaine, mais la démarche participative constitue-t-elle pour autant la stratégie adéquate pour médiatiser des enjeux culturels ?

Les protagonistes d'*Exodo* reconnaissent être confrontés à la contrainte de la visibilité dans l'arène publique dès lors qu'ils instituent un processus de collaboration avec les habitants. Ainsi, pour les mécènes contactés l'intérêt est faible à investir dans un événement qui reste pour cette même raison confiné à l'espace du quartier. La participation finit par apparaître aux yeux des porteurs de projet comme un handicap qui entrave la création artistique : « *je suis assez frustrée par rapport à Exodo* », admet la directrice de l'Agence créative, « *on est rentrés dans ce côté participatif mais j'aurais voulu donner des moyens à des artistes de créer des pièces. Moi je suis dans les œuvres, c'est ça que j'ai envie de défendre. Le projet Exodo au départ c'était ça puis finalement c'est resté un projet participatif. C'est la grosse critique que je me fais.* ».

Peu médiatisé, trop local et pas assez « artistique », *Exodo* n'a pas bénéficié du soutien financier escompté. Certes, les pouvoirs publics se sont manifestés. La Direction du développement, par le biais de son service Économie créative, a bien contribué, mais même couplée à la subvention du fonds d'intervention local (FIL) géré par le maire-adjoint de quartier, l'aide n'a pas permis d'assurer une suite au projet. Grand absent du schéma financier, la direction de la culture voit avant tout dans le projet *Argonne/Exodo*, un projet économique qui doit trouver sa propre dynamique et apporter la preuve de sa viabilité. Le coup de projecteur apporté par *Evento*, – le projet a été intégré à la programmation de la biennale –, s'il aura permis à la ville, selon la responsable du projet, de « *prendre conscience du cours de l'Argonne* », n'aura pas suscité la mobilisation des acteurs économiques autour de la création d'un quartier créatif, ni interpellé les représentants politiques au-delà de l'événement. À l'inverse, l'intégration d'*Exodo* à la manifestation municipale aura même fait perdre en lisibilité la demande des porteurs de projet, exonérant les autres collectivités territoriales de les soutenir en dehors de la manifestation, et requalifiant une action durable et porteuse de sens pour un quartier et ses habitants, en un spectacle urbain éphémère.

Ajoutons comme élément d'appui au postulat d'une absence de volonté de portage politique, que le quartier Saint-Nicolas-Victoire se situe à la marge des grands projets de transformation urbaine : hors limite du fameux « arc de développement durable », ni même inclus dans le projet *Bordeaux Recentre(s)* qui lui vise à la requalification du centre-ville ancien. Aussi, semble-t-il éloigné des priorités aménageuses et politiques de la ville. « *Est-ce qu'on est dans une ville qui est capable d'être bottom-up ?* »,

s'interroge alors la directrice de l'Agence créative, « *Est-ce qu'ils sont capables de venir voir ce qui se passe sur le terrain, de se dire c'est intéressant, c'est une petite pépite qu'on va utiliser, on va leur faire confiance ? Ou est-ce qu'ils ont leur idées préétablies pour tel ou tel quartier ?* ».

D'un autre côté, la dépendance financière vis-à-vis de la mairie, alliée à l'absence de contact autre qu'utilitaire, dessert les porteurs de projet même lorsque ces derniers renoncent aux logiques particularistes prévalant dans le champ culturel, pour former une alliance stratégique au service de l'intérêt commun.

Ainsi, ces derniers restent-ils des acteurs sociaux comme les autres devant « *négozier leur place dans les fragiles équilibres territoriaux qui les précèdent* » (Raffin, 2007), et s'efforcer de persuader les acteurs institutionnels de bien vouloir faire place à d'autres ordres de rationalité et de légitimité dans la définition de l'espace public. On aurait pourtant pu imaginer que les pouvoirs publics découvrent et partagent avec les créateurs une même « intentionnalité socialisatrice », une même volonté de redonner sens à l'espace public, afin que ce morceau de ville oublié puisse partager avec le reste de la cité une commune urbanité.

V.3.2. « Portraits d'artistes » et histoires d'habitants : œuvrer ensemble dans la cité

Nous n'entrerons pas ici dans le débat classique qui oppose l'art et le social, controverse sans fin entre les tenants d'une relation ontologique liant l'œuvre à son auteur et ceux qui trouvent sens dans la création collective.

Certes, il importe de souligner la situation ambiguë dans laquelle se trouvent les artistes qui ont pris acte de la nature sociale de leur travail, vis-à-vis des « tutelles légitimantes ». La déconnection avec les réseaux de l'art et la disqualification esthétique de ces créations collectives sont encore aujourd'hui des menaces qui pèsent sur leur carrière dans le monde de l'art. Nous n'ignorons pas non plus le caractère opportuniste de certains engagements d'artistes en quête de financements complémentaires (Collin, 1998), ni les motivations utilitaires ou communicationnelles d'une politique urbaine en recherche d'« occupation culturelle » pour des populations jugées trop agitées, ni même les visées électoralistes de certains élus.

En dépit de ces contraintes et limites, nous postulons que « *l'intrication entre "règles de l'art" et "art de vivre"* » (Milliot, 2005) présente surtout des avantages pour les acteurs engagés avec sincérité dans ces processus créatifs collectifs, car ensemble ils défrichent de « nouveaux territoires émotionnels » qui aboutissent le plus souvent à un

enrichissement mutuel et présentent également du point de vue méthodologique, des formes innovantes de participation culturelle et sociale.

Il nous importera plutôt de montrer comment les artistes interviennent au cœur de la cité, d'observer la manière dont ils envisagent la relation à l'autre et à la création, afin d'apprécier les effets de cette interaction à la fois sur la production artistique, sur les personnes qui partagent avec eux ces expériences sensibles et sur la ville elle-même.

V.3.2.1. « Juste avant de partir » avec Isabelle Kraiser

En 2005, Isabelle Kraiser, photographe-performatrice, prend connaissance du projet de rénovation de la résidence Saint-Jean dans le quartier de la gare à Bordeaux. La démolition de 400 logements sociaux est programmée, les habitants seront dispersés et relogés dans différents quartiers. Le projet signifie pour les personnes qui ont vécu de nombreuses années dans ces logements et notamment les plus âgées d'entre elles, un véritable bouleversement de leurs repères et habitudes : avec la perte du lieu de vie, c'est aussi la vie de quartier et tout le réseau de filiation sociale et d'entraide qui disparaît.

L'artiste initie alors un travail sur la mémoire de ces lieux voués à disparaître ; elle se transforme en témoin d'un moment particulier, avant le départ, moment « où l'on quitte son logement, ses repères alors que l'on ne l'a pas forcément souhaité », explique-t-elle. Sa démarche se présente comme une tentative d'accompagnement artistique de cette transition entre l'avant et l'après, juste avant le grand saut du changement. « Je voulais accompagner par un regard artistique ce travail de deuil » précise-t-elle⁹². L'artiste s'installe alors dans un appartement de la résidence et de la même manière qu'une voisine curieuse et prévenante aurait pu le faire, tisse peu à peu une relation avec les résidents. D'autres artistes viennent rejoindre la photographe pour transformer l'appartement en un véritable espace de vie, de création et de rencontres. Des séances de danse collective, des performances artistiques mais aussi des moments de pure convivialité comme les goûters qu'affectionne l'artiste, sont organisés dans l'appartement et chez les habitants. Isabelle Kraiser photographie et enregistre ces moments d'intimité partagée avec les résidents.

⁹² Interview d'Isabelle Kraiser, journal *Sud-ouest*, « Témoins d'appartements », le 22 mai 2007

Figure 13 « *La chambre de madame Salvadori* », *Juste avant de partir*



Source : Isabelle Kraiser

Il s'agit de collecter, sous la forme d'un inventaire, des images d'espaces, d'objets et de paroles, traces et témoins de ces lieux. C'est un travail quasi ethnologique consacré à la mémoire des gens et à celle du quartier.

Les objets photographiés narrent la quotidienneté et le concret, et révèlent un peu de la personne qui s'expose à travers eux : une poupée ancienne dont la propriétaire a cousu la robe de dentelle, un vieil ours en peluche, un coussin brodé par une belle-mère, les photos des petits-enfants sur le buffet, le vieux transistor déniché à la brocante du quartier, le pichet ayant appartenu au grand-père que l'on n'a pas connu... L'intime touche à l'extime, et à partir de ces « *petites histoires de la vie quotidienne* », l'artiste nous raconte les « *grandes histoires humaines* »⁹³.

Dans une perspective interactionnelle, les œuvres collectives renvoient à des configurations variées que l'on peut ranger selon des degrés de participation différenciés.

Le travail de création que propose Isabelle Kraiser aux résidents de Saint-Jean, n'exige pas des personnes une implication active en termes de réflexion ou d'élaboration concrète. Selon la typologie proposée par Virginie Milliot (2004), « *Juste avant de partir* » pourrait correspondre à la catégorie de « l'œuvre collective comme forme protocolaire ». Dans ce type de création, les personnes sont intégrées au dispositif défini par l'artiste seul, il n'y a pas à proprement parler de co-production ni d'appropriation de

⁹³*Ibid*

la démarche artistique par les participants. Ces derniers constituent, à travers leurs objets intimes et leur parole, le matériau d'une proposition artistique. Pour autant, dans le projet bordelais, les personnes ne sont pas assimilées à de simples « signes » dans une forme sémantique qui leur échapperait (*ibid* : 54), elles ne sont pas désincarnées dans la forme artistique imaginé par l'artiste, bien au contraire. Le processus n'induit pas non plus de perte d'identité pour les personnes qui restent actives dans la représentation d'elles-mêmes, car des liens se sont noués entre l'artiste et les participants qui ont permis la mise en scène de cette intimité.

Les objets et souvenirs personnels montrés dans leur quotidien, permettent de se dire soi, de témoigner sur son vécu, de laisser une trace et d'affirmer une présence dans l'espace public. L'œuvre ouvre un « *espace d'hospitalité* » (*ibid* : 52) et de reconnaissance, dans lequel les personnes exercent leur droit d'expression et accèdent à la sphère publique. L'artiste se présente comme le porte-parole des « invisibles ». Aussi l'ordre symbolique se trouve-t-il renversé, car ce sont les « *habitants des marges* » qui « *occupent l'espace public du centre-ville, pour exposer une "œuvre collective" aux regards des citoyens.* » (*ibid* : 50).

Ces images évoquent une rencontre entre deux ordres de rationalité sur le registre du sensible. Elles saisissent des moments d'intimité partagée, traduisent un dialogue entre l'artiste et les habitants. Isabelle Kraiser est un « *esthéticien relationnel* » (*ibid* : 26) pour qui la relation à l'autre définit l'espace de la création. « *J'aime les gens* », affirme-t-elle, « *tout part de l'attention que je leur porte* ». La création collective s'inscrit ainsi dans un rapport intersubjectif qui se tisse en amont du processus et lui survit: « *Après, on y retourne, je ramène des photos. [...]. Dans les temps de restitution, c'est les gens qui doivent avoir la parole* ». Si l'individualisation de l'objet artistique reste indépassable car seule l'artiste y appose sa signature, celle-ci l'envisage bien comme une œuvre collective, fruit d'une rencontre et d'un apport mutuel.

À l'opposé d'une simple mise en scène esthétisante de la vie quotidienne, les photographies d'Isabelle Kraiser visent à montrer les réalités vécues dans les espaces marginalisés et fragmentés de la ville. Elles répondent à l'intention de l'artiste de redonner une légitimité à des existences atomisées, ballottées au gré des transformations urbaines. Si l'œuvre s'attarde sur l'intime et les récits de vie, elle s'inscrit explicitement dans une perspective territoriale. Entre stabilité et mobilité, l'œuvre explore la place de chacun dans la ville ; examine la problématique de la transformation urbaine et du changement social qu'elle met en tension avec celle de l'identité et de l'appartenance. Les histoires personnelles qu'elle révèle tissent les contours de l'espace urbain et d'une

forme de fabrique de la ville. La création interroge, en effet, une certaine conception du débat public qui fait fi du sensible et de l'intérêt personnel. À travers la mise en lumière de ces expériences de vie, c'est leur potentiel de contestation de l'ordre symbolique de la cité qui est révélé.

V.3.2.2. L'atelier Ropa de Rustha

Ropa, c'est pour le passant qui s'aventure sur le cours de l'Argonne, un lieu qui intrigue, une vitrine remplie de vêtements rouges qui pourrait être celle d'un atelier de couture, si ce n'est que cette accumulation monocolore insolite trahit les intentions artistiques de l'occupante des lieux.

Figure 14 L'atelier de Ropa, cours de l'Argonne, Bordeaux



Source : Rustha Luna Pozzi-Escot

Lorsqu'elle répond à l'appel à projets pour *Exodo-Espaces publics d'art contemporain*, Rustha Luna Pozzi-Escot, décide de détourner l'idée classique d'ateliers de pratiques artistiques pour proposer à la place un espace de co-création qui s'inspire, explique-t-elle, « de cette idée d'Exodo de faire revivre ce cours, d'interroger les gens qui habitent ici et ceux qui y viennent ». Partant du thème de la corporéité qui caractérise le travail de l'artiste, l'œuvre collective se dessine autour de l'objet vêtement⁹⁴, celui-ci est appréhendé comme symbole de mobilité et support de mémoire. « *Je voulais pouvoir*

⁹⁴ Ropa signifie vêtement en espagnol

interroger sur le vêtement vu que le vêtement porte la mémoire, le corps. Je me suis dit pourquoi pas créer des pièces, des sculptures qui parlent de la mobilité, de l'exode, du transport, de la mémoire, du corps », précise-t-elle. Le vêtement renvoie aussi à des préoccupations éthiques concernant la problématique écologique et celle des rapports économiques nord-sud soulevés par le parcours de cet objet, depuis le lieu de sa fabrication en orient, en passant par celui de sa commercialisation dans les pays occidentaux jusqu'à sa destination finale l'Afrique où il est recyclé comme vêtement usagé.

Aussi, le vêtement prolifère-t-il et constitue donc un matériau facile à se procurer par l'artiste pour la création collective qu'elle souhaite mettre en œuvre avec les habitants du quartier Saint-Nicolas.

Les sculptures-vêtements s'élaborent peu à peu au gré des collaborations et de l'envie des personnes, sans obligation d'engagement ni délais imposés. Le processus ne requiert pas non plus de connaissances préalables : *« Des fois, il y a des gens qui viennent et qui disent : "moi je ne sais pas coudre". Donc, on découpe, on déchire, on trie. Il y a toujours quelque chose à faire et on partage. »*, explique l'artiste. Le cheminement est collectif, l'artiste accompagne le processus créatif dans lequel chacun est en mesure d'apporter une contribution, même minime et limitée dans le temps. Il suffit alors de se laisser guider dans ce travail de métamorphose (Milliot, 2005).

L'absence de cadre formel, le traitement même du matériau qui induit une forme de catharsis : *« Couper les vêtements, on ne le fait pas tous les jours. Il y a un peu l'idée de s'acharner sur quelque chose qu'on n'a pas trop le droit. »*, permettent, outre de démystifier le travail de l'artiste, de faire en sorte que chacun s'autorise à créer avec d'autres parce qu'il est *« plus facile d'apprendre sur quelque chose dont on se fout si c'est pas bien fait »*, affirme la créatrice.

Au cours du processus, remarque-t-elle, *« il y a plein de choses qu'on invente, il y a cette créativité »*. Néanmoins, l'objet artistique, s'il constitue le fruit d'une « maïeutique intersubjective », n'est pas pour autant un résultat aléatoire. Rustha Pozzi-Escot explique venir avec une proposition d'objet parce que, analyse-t-elle, *« les gens qui n'ont pas beaucoup de rapport avec l'art, si on leur dit on va faire des sculptures avec des vêtements, je ne suis pas sûre que, ils auront peur, ils partiront. Comme méthode, je me suis dit, si moi j'ai une image de départ, c'est plus facile, les gens imaginent des choses. »*. Les participants entrent ainsi dans un univers artistique singulier dans lequel ils sont autorisés à intervenir et en modifier les présupposés de départ : *« Dans le*

groupe, il y a toujours des “oui, mais ça serait bien ça ou ça”. Le dessin on l'évacue, on s'en fout et on travaille. Et le résultat, ce n'est pas forcément le dessin ». Ensemble, le groupe décide de l'organisation pratique : choix du matériau et partage des tâches. L'artiste est un « metteur en forme » qui doit guider sans trop imposer, ménager pour chacun un espace d'expression. « *L'artiste* », explique Philippe Chaudoir, « *adopte alors un nouveau rôle médiateur, celui de développeur des possibilités latentes dont il peut être le révélateur* » (2000 : 69).

Dans la confrontation dynamique des vécus des personnes et des univers symboliques s'élaborent ainsi des formes créatives, reflets de la singularité du sujet et de la particularité des situations d'interaction (Henry, 2002), qui renouvellent et diversifient le langage de l'art.

Figure 15 *Création collective d'une sculpture-vêtement*



Source : Rustha Luna Pozzi-Escot

La créatrice envisage ce processus artistique comme une activité non pas annexe mais complémentaire de son travail. « *Ces pièces, explique-t-elle, toute seule je pourrais les faire mais je passerais beaucoup de temps et c'est moins rigolo. Il y a un lien qui s'est créé, un lien humain* ». L'espace collectif incarne, pour elle, la possibilité d'expérimenter une autre façon de créer en renonçant, d'une part, à maîtriser totalement la forme esthétique, et d'autre part, à introduire les questionnements éthiques et politiques qui traversent son œuvre plus personnelle. Pour autant, la « mise entre

parenthèse » de son univers artistique ne provoque pas de tension chez elle : « *Je ne veux pas embarquer les gens dans des discours personnels. Je ne veux pas faire un projet qui parle de la femme comme moi je me donne le droit de parler. [...] Ici, on est sur autre chose. Je le vois comme un collectif* ». Un collectif qui serait, poursuit-elle, à l'image d'« *une équipe de foot* » dans laquelle, elle jouerait le rôle de « *capitaine* ». Une équipe qu'elle souhaite mobile et réactive à l'environnement social et urbain, prête à intervenir dans d'autres lieux de la ville, auprès de structures ou d'habitants.

Dans le projet, le lieu constitue l'autre élément essentiel au processus interrelationnel.

L'atelier *Ropa* est inscrit au cœur de la ville, connecté en permanence à son environnement urbain, en proximité spatiale avec les citadins. À chaque passage, le tramway déverse à quelques pas de là son lot de voyageurs, et la ville de défiler toute la journée devant la devanture du local. Les citadins interrompent parfois le rythme de leur marche pour s'y arrêter, une affiche leur explique le projet, les plus curieux poussent la porte. L'artiste explique : « *Il y a toujours cette curiosité. On ne sait pas ce que c'est. Les gens avaient un peu peur. J'avais affiché l'info dehors. Il suffisait qu'ils viennent lire et s'ils voulaient plus d'info, ils rentraient.[...]. Au début, c'était quelque chose de surprenant, maintenant ils se sont habitués à voir Ropa, ils viennent de temps en temps regarder.* ».

Ropa représente pour la créatrice « *un espace de rencontre* » intégré à la ville qui permet de rompre l'isolement de l'artiste. L'atelier est un espace ouvert à tous, chacun est libre d'y rentrer et d'en sortir quand il le souhaite : « *les gens discutent, prennent des nouvelles pendant une heure et puis ils partent* », explique l'artiste. *Ropa* constitue un lieu intermédiaire entre espace privé et espace public qui permet de renouveler les termes du rapport entre artistes et citadins, autour d'une réflexion commune sur les enjeux et les formes de la création collective. L'atelier questionne le rôle et la place de l'artiste dans la cité et réintroduit celui-ci dans le jeu social afin qu'il y tisse le fil de la relation intersubjective.

Quand bien même aucune des artistes présentées ici ne renonce à la « paternité » sur l'objet, que toutes deux participent à la mise à l'épreuve du principe d'authenticité qui repose, comme le précise Virginie Milliot sur « *les exigences de sérieux, de sincérité, de désintéressement, d'intériorité, d'inspiration et d'originalité* » (2004 : 30), le processus collectif pose à des degrés différents la question du statut de ces productions artistiques.

Les sculptures-vêtements du cours de l'Argonne attendent, un an après l'engouement d'*Evento*, d'être installées dans un espace de monstration « officiel » ; Isabelle Kraiser est encore aujourd'hui renvoyée au territoire de son intervention et ne trouve reconnaissance publique qu'à travers les critères des politiques urbaines dont les financements restent fragiles.

Faut-il croire, qu'en dépit d'un procès de socialisation interne de l'art amorcé depuis longtemps déjà (Milliot, 2004), le processus collectif entacherait l'authenticité de l'œuvre qui n'aurait de valeur « *qu'en tant que signe de la réflexion et de l'exigence créative d'un artiste* » (Milliot, 2005) ? Mais l'enjeu de reconnaissance ne concerne pas seulement l'œuvre elle-même. Car refuser à la création collective le statut d'œuvre, c'est en quelque sorte nier la contribution effective des individus, c'est leur refuser une place dans l'élaboration du référentiel culturel commun.

Au-delà de leur portée symbolique, ces configurations artistiques collectives nous renseignent sur les processus d'appropriation et de transformation des espaces publics par les citoyens.

Dans son travail qui ne se conçoit pas sans les habitants, Isabelle Kraiser propose une remise en question des enjeux urbains et leur interprétation plastique dans l'espace privé du foyer. Ce que révèle le projet « Juste avant de partir », ce sont des parts d'intimité enchâssées dans les murs et les rues de la ville qui la façonnent, la polissent, la singularisent jour après jour.

De même, les artistes d'*Exodo* interrogent les formes urbaines et les rapports sociaux qu'elles induisent. En confrontant art et espace public dans une réinterprétation du rapport privé-public, c'est la place de l'art dans la ville qui est mise en jeu. Où s'arrête l'espace public ? Où débute la sphère privée ? La ville peut-elle être un terrain d'expérimentation où citoyens et artistes en définissent ensemble les règles d'expression, les formes d'une action collective ? Rendre accessible l'art, ce serait non seulement de le rendre visible et lisible dans l'espace public mais avant tout de provoquer des collusions artistiques entre créateurs et créatifs dans l'espace de la rue ; celui-ci cesserait d'être un corridor entre des lieux culturels de moins en moins capables de « faire œuvre » ou de « faire lien », pour devenir un espace tiers qui relie et rassemble.

Dans une certaine mesure, ces projets collectifs quand ils ne se contentent pas de recomposer des formes artistiques (Bordeaux et Liot, 2012), induisent d'autres modes de productions et contribuent à questionner les hiérarchies existantes.

Les citoyens repèrent déjà sur la carte de leurs pérégrinations une autre nomenclature culturelle que celle légitimée par l'institution, des espaces anonymes sont investis de significations, d'usages et de pratiques spécifiques à chacun. La diversité des perceptions trahit la multidimensionalité des lieux, les libérant du carcan de la fonctionnalité. La valorisation esthétisée des compétences citoyennes contribue à redistribuer les ordres de rationalité et de légitimité dans l'élaboration des définitions culturelles.

Les artistes recueillent et subliment un matériau précieux, peu valorisé dans les synthèses de la délibération publique ; les seuls portraits d'habitants que l'on y trouve servent avant tout à humaniser des rapports que personne ne lirait autrement, pauvres faire-valoir d'une politique aménageuse en quête de légitimité. Aux côtés des « pépites »⁹⁵ patrimoniales que la ville s'évertue à dénicher dans ses recoins discrets, il en existe d'autres, relevant de l'ordre symbolique et sensible de l'expérience vécue et rêvée, qui constituent un patrimoine non moins précieux, englobent et dépassent le référentiel culturel commun pour toucher à la part d'intériorité de chacun.

L'artiste se présente comme un « *irrigateur de réseaux, fixateur d'échanges sociaux* ». (Milliot, 2004 : 43) ; des collectifs hybrides se constituent alors, qui peuvent intervenir dans l'espace social et émuler de nouvelles formes collectives, de nouveaux rapports à l'art et à la ville dans leurs dimensions sociale et politique.

Artistes et citoyens questionnent la procédure participative institutionnelle ainsi que les lieux consacrés du débat public. À leur place, ils proposent des espaces « *où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques et des moments de convivialité construite* » (Milliot, 2004 : 28). Pour Isabelle Kraiser il ne fait pas de doute que son oeuvre est aussi politique : « *Je crée du lien dans les endroits un peu oubliés. [...] On voit à quel point la matière humaine est indissociable des grands projets urbains* »⁹⁶, remarque-t-elle, mais combien aussi cette matière disparaît trop facilement de l'équation urbaine : « *Je pense* » ajoute-t-elle, « *que les pouvoirs ont souvent un problème avec cette réalité, le temps vécu, les gens. Ils manquent de vraies relations aux autres.* ».

⁹⁵ Un terme très prisé par Nicolas Michelin, architecte phare du projet urbain de Bordeaux

⁹⁶ Interview d'Isabelle Kraiser, journal *Sud-ouest*, « Une vie chez l'habitant », le 14 septembre 2009

V.4. Médiation culturelle et identité collective dans un quartier populaire bordelais

Le collectif de ressources culturelles Bordonor est créé en 1998 à l'initiative d'acteurs sociaux et culturels du quartier Bordeaux-nord (secteur Chartrons). Il regroupe alors le Centre social Bordeaux-nord (CSBN), un café-musique (le Thélonius) et deux théâtres (La Boîte à Jouer et Le Glob). Le regroupement vise à fédérer les acteurs et accroître leurs moyens afin de développer un projet d'action culturelle territorialisée. Il s'agit de faciliter et favoriser l'accès aux spectacles et aux pratiques culturelles des populations du quartier, avec le souci d'aller chercher les plus défavorisées d'entre elles. « *L'idée* », explique la directrice du CSBN, *c'est que toute personne, potentiellement, peut désirer avoir une pratique culturelle ou artistique, et que le jeu va consister à mettre sur la place publique des possibilités que ces choses se réalisent.* ».

À l'origine, le projet bénéficie d'un soutien conséquent de la Direction des affaires culturelles (DRAC), facilité par un contexte politique favorable aux initiatives culturelles des acteurs sociaux ; implantée dans un territoire de la géographie prioritaire, l'action répond également aux critères de subventionnement de la politique de la ville. Depuis, l'État s'est progressivement désengagé fragilisant l'économie du projet, alors que celui-ci n'a jamais pu se délester d'une image d'action socioculturelle de quartier. La nécessité d'une reconnaissance institutionnelle, notamment par la politique culturelle de droit commun, est une revendication ancienne du collectif Bordonor. Mais, depuis le retrait du Glob'théâtre et du Thélonius, l'action apparaît trop recentrée sur le seul centre social, aussi le projet culturel se trouve-t-il commodément reconfiguré par les tutelles publiques comme une action essentiellement sociale.

Ce qui fait pourtant la singularité de l'action de Bordonor, c'est de tenter de lier logiques culturelles et sociales dans un projet de territoire, avec pour finalité la transformation des rapports de pouvoir. Dans cette perspective, la culture est envisagée comme un moyen de « *freiner ou inverser des processus de domination* » (Chombart de Lauwe, 1995) ; le défi consiste alors à persuader les intéressés de s'autoriser l'accès ou la pratique, d'« *apprendre à traverser sur le beau tapis* », comme le formule la directrice du centre social.

Afin de provoquer la rencontre entre habitants et objets ou pratiques culturels, le collectif a imaginé de mettre en œuvre une sorte de « guérilla culturelle » urbaine.

L'intrusion dans l'espace public prend la forme d'« attentats poétiques », performances impromptues organisées en complicité avec des compagnies artistiques, et de « kidnappings culturels » dans lesquels des personnes choisies au hasard se laissent volontiers enlever pour assister à un spectacle dont elles ignorent tout. L'action culturelle signe là un geste politique au sens où l'événement incarne une forme d'« attentat symbolique », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu (1992), cherchant à bousculer l'ordre établi du monde de la culture.

Nous notons que ce type de démarche n'a plus cours aujourd'hui, l'inattendu est devenu prévisible alors que l'attentat en se perpétrant indéfiniment s'est banalisé. Afin de reconfigurer le rapport à la culture des publics les moins convaincus, les formes de l'action culturelle doivent nécessairement se renouveler. À cet effet, le collectif s'efforce de créer un réseau de partenaires culturels, sociaux et éducatifs, – des conventions le lient ainsi à des institutions culturelles, établissements scolaires, structures médico-sociales, maisons de retraite, associations, etc. –, qui doit lui permettre de mailler le territoire et les actions qui s'y déploient, et ainsi de multiplier les passerelles entre structures et populations. Le rapprochement entre acteurs issus de champs d'activités différents met en exergue des préoccupations et des finalités également diverses. Médiation sociale et médiation culturelle conjuguent alors leurs logiques et leurs moyens pour élaborer une action complexe et participative plus propice à modifier des comportements. Le réseau, affirme la directrice du centre social, « *fait porosité* » et « *chaque projet* », poursuit-elle, « *sécère une autre forme de participation* ». La médiation est, en effet, un processus éminemment partenarial. Elle ne peut se mettre en place sans la coopération d'un certain nombre d'acteurs qui assurent, d'une part, une fonction de relais entre la culture et les publics, d'autre part, contribuent, en tant que partenaires du projet, à enrichir et à diversifier les pratiques de médiation. L'action s'élabore conjointement en s'appuyant sur les structures partenaires, qui vont ensemble accroître leur chance d'entrer en contact avec les populations et ancrer le projet sur le territoire.

En outre, la médiation, parce qu'elle est caractérisée par des situations souvent précaires, doit nécessairement s'appuyer sur une stratégie partenariale réticulaire plus à même de sécuriser et pérenniser l'action. Conforter les partenariats avec les structures et les collectivités territoriales s'impose au collectif dont le manque de moyens menace d'essoufflement et l'action et les porteurs du projet eux-mêmes.

Le collectif Bordonor s'efforce de développer et de renforcer les sociabilités de proximité afin de « *créer une intimité collective* », à partir de laquelle il sera possible de construire une démarche culturelle pérenne.

Le projet s'articule autour de quatre axes visant à faciliter à la fois l'accessibilité au spectacle et la pratique artistique :

- Une politique tarifaire avec billetterie spécifique propose des tarifs à 5 euros « *pour que les gens du quartier aillent dans les lieux du quartier* », précise la médiatrice du collectif.
- Une halte-garderie culturelle *Les P'tits couch' tard* permet aux parents de sortir au théâtre tandis qu'un spectacle spécialement créé pour eux est proposé aux enfants. L'idée est de susciter une future pratique culturelle dans une « *logique d'imprégnation* ».
- Des ateliers théâtre sont proposés pour une adhésion modique (45 euros par an) aux adolescents et adultes. Ces ateliers d'abord mis en place en direction des adolescents avec la Protection judiciaire de la Jeunesse, la Boîte à jouer et le Théâtre du fil, théâtre spécialisé sur les problématiques d'insertion, s'est ouvert aux adultes et privilégie des thèmes politiques et sociaux : « *En suivant Emma* » relate la vie d'Emma Goldman, féministe anarchiste américaine ; « *Eldorado* », évoque la situation des « sans-papiers » ; « *Je joue donc je suis* », traite du genre et des rapports hommes-femmes.
- Un garde champêtre culturel (rebaptisé médiateur culturel) a pour fonction de diffuser et faire connaître l'action du collectif, il doit « *aller dans la rue, dans les lieux publics, là où sont les gens, informer, proposer* », il « *va de structure en structure, parle de ce qu'on fait, il doit être en contact, être visible, repérer ce que les uns et les autres font sur le plan culturel* », explique la médiatrice.

Si pour certains le processus d'acculturation culturelle s'est mis en place dès l'enfance, grâce notamment à l'action des *P'tits couche-tard* : « *On a des purs produits Bordonor. On a des jeunes qu'on a eu tout petits qui sont toujours là, qui viennent aux spectacles, aux ateliers* », assure la coordinatrice du collectif ; pour d'autres, il est nécessaire d'inventer une autre approche par le biais d'une programmation plus adaptée. La *Boîte à jouer* a ainsi inclus dans ses propositions artistiques, des spectacles de cirque, cabaret et chanson, en vue d'accueillir ces nouveaux publics. Pour la médiatrice de Bordonor, cela ne signifie pas pour autant que l'exigence et la qualité artistiques soient sacrifiées sur l'autel du divertissement populaire, il lui semble au contraire nécessaire d'adapter, dans une certaine mesure, l'institution aux personnes : « *On peut leur montrer autre chose mais si on les amène direct la première fois, si c'est chiant ou compliqué, ils ne reviennent pas. C'est ça le problème par rapport au public qu'on a. Il faut l'emmener voir un spectacle tout public. Ça veut pas dire qu'on les prend pour des cons, mais le spectacle vivant c'est pas quelque chose de facile, il y a cette proximité, les gens qui ne sont pas habitués peuvent se sentir agressés* », explique-t-elle.

Un autre moyen employé par le collectif consiste à établir une relation avec les artistes de passage dans les structures culturelles du quartier. « *On va aller chercher des gens avec lesquels on va accrocher sur la manière de rentrer en contact avec le public. Des artistes avec qui, quand on se retrouve, on sait qu'on est en complicité* », précise la directrice du CSBN. Si organiser des moments d'échanges entre artistes et spectateurs après la représentation est une pratique répandue dans les théâtres bordelais, les parties prenantes sont ici invitées à préparer ensemble la venue au spectacle. Le comédien Vincent Nadal venu jouer *Sky* au Glob' théâtre a accepté de se plier au jeu de la rencontre selon les termes du collectif. L'échange prévu avec un groupe de jeunes du quartier doit ainsi permettre de faciliter leur rapport à l'œuvre. « *On s'est rendus compte sur des spectacles un peu pointus, que si les jeunes et les moins jeunes rencontrent les artistes avant, ils accrochent vachement plus au spectacle* », assure la médiatrice, « *le fait que les artistes jouent le jeu, viennent rencontrer les gens avant, qu'ils discutent bien de leur boulot, qu'une complicité se crée, les gens vont s'emparer du spectacle beaucoup plus facilement* ». L'artiste est un acteur incontournable de la médiation culturelle, par sa présence sensible, il matérialise la relation entre les publics et les œuvres ; il a alors pour fonction de démystifier l'art et la culture par sa proximité physique avec les spectateurs. Le lien qui se noue entre artistes et habitants permettra éventuellement qu'au prochain passage de la compagnie dans le quartier, un public de spectateurs se soit créé, désireux de poursuivre la relation et de construire une communauté sensible.

L'action du collectif est également caractérisée par l'importance accordée à la pratique artistique.

Celle-ci est appréhendée comme un outil de médiation qui permet de faciliter le rapport des publics à l'art en désacralisant l'objet artistique. Dans le rapport au sensible, la curiosité des participants est aiguisée et le goût des choses artistiques expérimenté. L'expérience corporelle constitue le langage commun par lequel le sens apparaît de façon concrète. Faire et éprouver ensemble exercent la faculté d'aimer et de comprendre les objets qui autrement laisseraient indifférents. D'autre part, la pratique artistique collective ouvre un espace de partage et crée, par le biais de « l'agir ensemble », le sentiment d'appartenance à un collectif. « *Les ateliers* » affirme la médiatrice, « *ça crée du public, on s'organise des sorties collectives, on part ensemble au théâtre* ».

Enfin, la pratique artistique constitue un instrument de représentation de soi et d'extériorisation d'une réalité subjective (Milliot, 2000) qui permet de se penser comme un acteur de sa propre vie et de construire de la durée dans un contexte caractérisé par la

précarité et la fragilité des supports sociaux (Guinchard, 2000). « *Il y a des jeunes qui ne faisaient plus rien de leur vie et qui ont repris un contact grâce à la régularité de l'atelier, du collectif* », observe la médiatrice.

Envisager la pratique artistique comme ressort de sensibilisation à l'art et à la culture et support de l'action sociale, n'empêche pas que les spectacles soient valorisés en tant qu'objets artistiques et programmés dans les lieux culturels du quartier, voire au-delà. « *On fait du théâtre amateur, je le dis sans prétention, la barre est haute, et ça donne du spectacle vivant de qualité* », affirme l'animatrice. La frontière entre spectacles amateur et professionnel s'estompe pour laisser place à une définition inclusive et décomplexée de la création artistique.

Dans la logique de l'éducation populaire, la participation culturelle a, pour le collectif, une visée socialisatrice. Selon la médiatrice, « *il faut amener à délier la parole, que les gens sortent de chez eux* ». Les exclus de la culture qui sont les mêmes que ceux marginalisés dans le débat public sont au cœur des préoccupations du collectif. La médiation culturelle épouse les enjeux de la médiation sociale en cela qu'elle promeut elle aussi la participation dans une perspective d'intégration sociale. L'intégration au sens que lui donne Émile Durkheim s'oppose à la notion d'« anomie » relative aux situations de désaffiliation des individus vis-à-vis de leur groupe d'appartenance et à la perte de lien social. Robert Castel (1994), dans une approche processuelle du phénomène de marginalisation, définit, entre intégration et exclusion, une zone de vulnérabilité caractérisée à la fois par la précarité des situations professionnelle et économique et la fragilité relationnelle. La médiatrice de Bordonor s'inquiète à cet égard de l'isolement croissant des habitants du quartier. C'est donc dans cette marge que se propose d'intervenir le collectif par le biais de l'action culturelle. Il s'agit alors, explique la directrice du CSBN, de « *fabriquer des concours de circonstances, des combinatoires* » et pour ce faire d'aller « *chercher les gens dans leur intimité* ».

La médiation mise en œuvre par le collectif est située, elle s'inscrit sur un territoire spécifique et vise à instaurer un rapport de proximité avec les personnes. La proximité spatiale représente une condition préalable autant qu'un atout dans l'édification du lien entre ces dernières et les objets artistiques. « *Il faut habiter dans les quartiers. Il faut être là* », insiste la médiatrice. Sur la base d'une connaissance approfondie du milieu de vie et des problématiques sociales sous-jacentes, les professionnels se trouvent en mesure de répondre au mieux aux attentes parce qu'« *il faut voir ce que les gens ont envie aussi* », ajoute-t-elle. La médiation n'a de chance de réaliser le rapprochement

souhaité que si elle parvient à inclure les populations comme acteurs du processus dans une perspective d'émancipation et d'épanouissement de la personne. Dans sa configuration territoriale, la médiation culturelle, note Louis Jacob (2007), « *rejoint des préoccupations sociales cruciales telles que la transformation de l'espace public et l'appropriation de la ville par les personnes qui y vivent.* ».

En outre, le réseau partenarial permet au collectif de déployer une action culturelle dont la portée va au-delà de la seule mise en lien entre des publics, des lieux et des objets. Lorsque le collectif Bordonor fête ses 10 ans d'existence dans le *Jardin de ta sœur*, il établit une continuité d'intentions et d'opportunités entre les deux projets ; il inscrit dans un espace public les deux histoires collectives, et provoque une rencontre entre des publics. Le réseau fabrique du projet, il écrit également une histoire commune dans laquelle les personnes se retrouvent.

Les rapports entre les personnes s'établissent parce qu'elles partagent un espace de vie, un sentiment d'appartenance à un territoire distinct. Les quartiers nord de Bordeaux possèdent une identité forte liée à une tradition migratoire marquée par l'arrivée de populations d'abord issues de la péninsule ibérique, puis du Maghreb et de l'Asie. À travers l'épreuve commune de l'exil et de la pauvreté, se sont forgés des liens de solidarité entre les populations ; de plus, sous l'influence de républicains et anarchistes espagnols, et par la suite d'associations d'éducation populaire et de syndicats, le quartier s'est doté d'une sorte de culture de la revendication qui contribue de nos jours encore à son image contestataire. Le sentiment d'appartenir à un quartier populaire, d'incarner ses valeurs réelles ou supposées d'entraide et de solidarité, opère pour de nombreux habitants comme un signe de distinction. Le stigmate de la pauvreté ainsi retourné constitue un élément central dans la constitution de l'identité collective, identité que se propose de soutenir voire de construire le collectif Bordonor. La symbolique du quartier populaire est sans cesse réactivée à travers les nombreuses fêtes et opérations de convivialité qu'il organise. La ritualisation participe de cette « culture affective » nécessaire à l'adhésion des habitants dans le processus d'identification. « *L'essence de la vie collective et de l'existence individuelle est théâtrale* », affirme Michel Maffesoli (2007) ; le collectif use de l'action culturelle comme d'une forme de théâtralisation de l'« être ensemble » et participe de cette fabrique d'une énergie collective puisant dans le registre identitaire et l'appartenance à un espace commun. « *À la fois fonctionnel et symbolique* » (Jolivet et Léna, 2000), le territoire transparait dans le discours des acteurs comme le lieu d'un « nous différencié », informé par des pratiques et une mémoire collective.

La référence identitaire participe d'un processus naturel de différenciation, mais alors que le projet apparaît déjà comme fortement territorialisé, le risque pour Bordonor serait de subir l'enfermement spatial définitif dans lequel il se verrait contraint à se saisir d'enjeux de proximité qui ne concerneront jamais que les habitants du quartier. Aussi, la directrice du CSBN, appelle-t-elle les collectifs des quartiers populaires qui, selon elle, « *depuis quelques temps frémissent culturellement* », à s'unir pour créer, par le biais de l'action culturelle, « *un marquage du territoire* » parce que précise-t-elle, « *collectivement, on est plus que nos collectifs respectifs* ». En effet, l'objectif de ce maillage territorial et culturel souhaité par le collectif Bordonor, outre qu'il se propose d'être un outil de médiation ainsi que le support d'une identité collective, vise également à obtenir reconnaissance du travail accompli afin que, selon les termes du collectif « *la culture dans les quartiers* » ne soit pas de « *la culture de seconde zone* ».

Conclusion :

Les exemples dont nous avons traité dénotent de la grande diversité des modes d'action et d'engagement assumés par les citoyens. Nous avons sciemment privilégié une présentation un peu cumulative, afin de rendre compte de la capacité d'invention des personnes, des artistes et des acteurs sociaux dans leurs rapports à la ville et aux autres. Ces configurations d'acteurs adoptent des stratégies et des régimes de reconnaissance qui présentent pour chacun des avantages et des contraintes dans la médiatisation de leurs revendications.

Pour les groupes qui ont opté pour une forme d'« ensauvagement » des processus institués via l'adoption d'une grammaire publique, l'avantage de ce choix est de pouvoir attester de leur légitimité à se constituer en experts reconnus de la question. Mais en jouant le jeu de l'autre, les acteurs restent dépendants de l'enjeu de la reconnaissance qui les condamne à rechercher l'adoubement de l'autorité publique et donc à consentir aux compromis nécessaires. Le rapport de force entre la forme organisée et les pouvoirs publics risque alors de tourner à l'avantage des derniers.

Inversement, refuser le dispositif institué ou du moins s'en tenir à l'écart, permet d'exercer un esprit critique au sein d'un espace public alternatif. L'avantage de l'autarcie est de pouvoir déployer toutes les possibilités d'*empowerment* : les personnes ont l'opportunité de s'exprimer dans un environnement bienveillant, de faire l'apprentissage des enjeux relatifs aux problèmes qu'elles doivent résoudre, et de bénéficier d'un accompagnement vers l'acquisition d'un pouvoir d'agir. Mais le risque encouru par cette forme d'action est de rester à l'écart du processus de décision, confinée dans un entre-soi rassurant. Aussi, deux conceptions de la participation se développent parallèlement qui peuvent ne se rencontrer qu'à la faveur d'un contexte exceptionnel et/ou dans une confrontation radicale.

Les projets de collaboration créative entre artistes et habitants renouvellent les formes de la participation et diversifient les types de contribution : la carte, l'objet-identité, la sculpture sont autant de supports à des subjectivités qui disent ensemble la réalité de la communauté et témoignent de la diversité des expériences vécues dans la cité. Par ce choix, les acteurs sortent du dilemme d'intégrer ou pas le dispositif institué ; ils créent en réalité un espace d'expression alternatif et institue la forme esthétique en projet politique. L'inconvénient, c'est que ce type d'action s'inscrit dans une temporalité très limitée, celle de l'événement, aussi est-elle condamnée pour exister publiquement à se réinventer sans cesse, d'où également la faible intégration de ces projets. De plus,

l'autorité publique opte presque toujours pour une lecture réductrice de la portée de l'action, la reconfigurant en termes d'animation de quartier ou de projet à visée économique. Ce mode d'engagement peine donc à imposer une légitimité au sens politique.

Pourtant, quel que soit le type d'action privilégié, chacun induit un apport certain pour la ville.

La sollicitation de l'expérience créative des citoyens produit une sémantisation des lieux, interroge la ville dans sa dimension symbolique, et réintroduit le sensible dans l'expérience urbaine. La ville n'est plus seulement une agrégation de réponses à des besoins fonctionnels mais une entité signifiante et signifiée de diverses manières. La multisensorialité décuple la portée de la transformation urbaine, mais la question se pose de trouver la meilleure façon d'opérer la rencontre entre rationalité aménageuse et imaginaire sensible.

De même, la participation à l'action permet une modification des rôles institués. Les habitants, de simples spectateurs de la transformation urbaine en deviennent les fabricants. Penser un équipement public pour une diversité d'usages et de fonctions, l'envisager comme un espace de vie communautaire et non plus seulement comme un lieu de programmation, suppose un renouvellement des rapports des personnes au lieu culturel. Celui-ci se présente alors comme un espace de parole et de dialogue qui n'est plus celui de l'ordre établi mais un lieu détourné et approprié par l'homme ordinaire dans lequel il exprime les tactiques et les « coups » artistiques dont il est capable (de Certeau, 1994).

L'engagement des habitants dans la création et la gestion d'un jardin public renvoie en réalité à l'aménagement d'un espace multifonctionnel, un véritable monde en soi qu'il faut aménager, gérer, animer. Cela suppose une approche globale et transversale de la situation qui mobilise des compétences et des ressources variées et donc une organisation complexe.

Enfin, le contre-pouvoir exercé par les mouvements sociaux exhorte le politique à sortir de ses retranchements normatifs et idéologiques, et maintient ouvert et vivant le débat public sur la définition du projet démocratique commun. Tandis que les processus d'*empowerment* et de conscientisation mis en œuvre par les acteurs sociaux invitent à repenser le lieu et les modalités de l'expression individuelle et collective.

Nous allons dans le chapitre suivant poursuivre la réflexion sur l'engagement des personnes, ainsi que sur les termes du rapport entre l'institution et les citoyens, afin de mieux comprendre l'influence de ces derniers sur l'action publique.

Chapitre 6 : Œuvrer la ville ensemble

Dans un premier temps, à l'appui de nos observations empiriques et de la littérature scientifique traitant de la question de l'engagement, nous chercherons à définir la relation dialectique qui unit l'individu et le collectif ; puis, sans négliger de nous interroger sur le rôle que joue l'association dans la mobilisation citoyenne dans un contexte de renouvellement des modes d'engagement, nous repositionnerons notre analyse de la dynamique participative dans le champ culturel, de manière à envisager l'action culturelle comme facteur de mise en pratique d'une citoyenneté urbaine.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous examinerons les effets de la participation sur les acteurs sociaux et politiques, ce qui nous conduira à interroger la capacité de l'institution à mettre en œuvre le changement social. Puis nous conclurons notre étude par un examen des modalités de la coopération entre l'institution municipale et les citoyens ; le rôle de l'association sera alors appréhendé dans une perspective de médiation entre les différents ordres de pratiques.

VI.1. Le sens de l'engagement

Les chercheurs de l'École de Chicago nous ont légué une vision de la ville caractérisée par la diversité, l'hétérogénéité et la faiblesse des liens sociaux.

La ville est ainsi décrite par Louis Wirth (1979) comme « *un établissement relativement important, dense et permanent d'individus socialement hétérogènes* ». De cette diversité, explique-t-il, découle le fait que « *les liens de parenté, de voisinage et les sentiments qui naissent d'une vie commune pendant des générations dans le cadre des mêmes traditions ont toutes chances d'être absents ou, au mieux relativement faibles* », alors que le grand nombre d'habitants limite « *la capacité de chaque membre à connaître tous les autres personnellement* ». Ainsi les contacts physiques des citadins sont-ils « *étroits* » tandis que les contacts sociaux sont « *distants* ». De cette indifférence de la ville à son égard, le citadin gagne en liberté et en émancipation vis-à-vis du groupe d'appartenance mais, en contrepartie, il perd « *l'expression de soi spontanée, le moral et le sens de la participation* » (Wirth, 1979).

L'interaction en milieu urbain banalise les situations où l'on peut se voir sans se parler et donc privilégie « *la reconnaissance visuelle* », (Joseph, 1998 : 7). Ainsi, la superficialité caractérise les rapports entre citadins qui se côtoient sans que cette coprésence n'implique de relation véritable. Par ailleurs, l'hétérogénéité des personnes ainsi que la difficulté à établir des contacts stables entre elles, conduisent le citadin à

privilégier des rapports segmentés et utilitaires avec autrui (Wirth, *ibid*). Dans la ville anonyme, le citoyen se trouve « *réduit à un état de quasi impuissance en tant qu'individu* » (*ibid*), il doit alors « *s'efforcer de parvenir à ses fins en se joignant à d'autres personnes ayant un même intérêt au sein de groupes organisés* ». (*ibid*). Mais les rapports humains ne sont pas seulement utilitaires, ses congénères fournissent à l'individu « *les supports identitaires culturels correspondant à des manières de vivre partagées, à des représentations objectivées dans l'espace social, à des valeurs et principes communs* » (Boltanski et Thévenot, cités par Marchal, 2009).

La ville met en tension les processus d'homogénéité et de diversité, d'uniformité et de différence (Marchal, 2009). Certes, « *Partout où s'agglomèrent beaucoup d'individus de constitutions diverses, le processus de dépersonnalisation entre [...] en action* », soutient Louis Wirth, mais ce processus de nivellement engendre, à l'inverse, une quête d'individuation et de distinction (Joseph, 1998). Ainsi, dans la société du loisir de masse qui oblige l'individu à subordonner à l'industrie une part de son individualité, la conduite de celui-ci est parallèlement motivée par le désir d'épanouissement personnel et de singularisation, au travers de ses goûts et de ses pratiques culturelles. Hervé Marchal (2009) précise que « *lorsque la société urbanisée est [...] trop complexe et composite pour garantir une orientation à la vie humaine, il revient à une seule instance, l'individu, d'aborder ou plutôt d'affronter la question du sens et de se doter, d'une manière ou d'une autre, de raisons d'exister* ».

Le rapport entre l'individu et le groupe structure les comportements de chacun dans l'espace physique de la ville. Les deux entités sont dialectiquement liées, si l'individu nécessite de se singulariser pour trouver sens à son existence, il est aussi tributaire du regard d'autrui pour valider cette distinction. De même, l'engagement individuel dans l'action publique suppose des attentes subjectives en termes de construction et de réalisation de soi autant qu'il nécessite l'activation de supports et mobiles collectifs.

VI.1.1. La dialectique du je et du nous dans la participation sociale

S'il faut convenir que la participation résiste à toutes formes de modélisation et qu'il serait vain de chercher les ingrédients qui garantiraient la mobilisation des personnes, l'on peut légitimement s'interroger sur les motivations individuelles qui sous-tendent l'engagement. Quelles sont, en effet, les raisons qui motivent les personnes à participer ? Par ailleurs, en quoi la forme collective peut motiver et ou conditionner

l'engagement ? Quels seraient alors les principes à respecter et les conditions à réunir pour susciter et maintenir la participation ?

Examinons dans un premier temps les caractéristiques et les contraintes afférentes à l'engagement individuel.

Face à l'offre de participation proposée par l'autorité publique, les personnes ont le choix de plusieurs attitudes. Soit les citoyens sont « *supplétifs d'une raison politique technocratique ou colbertiste* » (Ménard, 1995) mais s'engagent dans l'échange avec beaucoup de circonspection « *pour se tenir informé* », « *pour ne pas que les décisions se prennent sans nous* », comme nous le confiaient des participants aux réunions de concertation de la ville de Bordeaux. Soit, ils « *reconnaissent le caractère ambigu* » (*ibid*) de ces dispositifs participatifs et les investissent ou les détournent pour en devenir des acteurs singuliers, comme ont choisi de le faire les collectifs *Jardin de ta sœur* et SDF précédemment analysés. Une autre attitude est possible qui consiste à considérer le jeu institutionnel avec indifférence et à le refuser. La capacité des citoyens à ne pas entrer en jeu, explique Luc Blondiaux, pèse comme une « *menace permanente pour les organisateurs de la participation* » (2008 : 84), et constituerait « *la force principale des citoyens* » (*ibid*) qui sanctionnent ainsi les opérations sans enjeu véritable.

Il est également vrai que lorsque les personnes choisissent d'entrer dans le jeu, leur participation est loin d'être facilitée ni même valorisée par l'autorité publique. Les tactiques pour dévaluer la parole des « citoyens ordinaires » vont alors de pair avec les stratégies pour déstabiliser et décourager leurs velléités d'engagement (Céfaï, 2007 : 698). Ainsi le collectif SDF, est-il la cible d'une stratégie de délégitimation par la ville. De même, les habitants lorsqu'ils sont invités à prendre la parole, sont rapidement mis « hors-jeu », on leur reproche tour à tour de faire entendre une parole trop vive ou décalée, de s'intéresser trop ou pas assez aux affaires de la cité, de ne voir que leurs intérêts particuliers alors qu'ils sont justement convoqués pour en parler, d'être trop ordinaires ou trop professionnels dès lors qu'ils acquièrent quelques rudiments du débat public (Blondiaux, 2008 : 34). Ce jeu de qualification-déqualification laisse apparaître tout le paradoxe de la participation : d'un côté, on souhaite que les citoyens s'engagent, de l'autre, on limite l'expression et la portée de leur engagement.

Aussi ne faut-il guère s'étonner que les citoyens désertent les espaces institués de la démocratie participative. Le déficit participatif est d'autant plus préoccupant qu'il se double toujours d'une exclusion sur des bases sociales. En effet, la participation est très

inégalement répartie selon les catégories sociales. Les exclus du système, les pauvres, les jeunes et les minorités ethniques sont notoirement absents du débat public. La seule discrimination que ne reproduit pas la participation serait celle envers les femmes qui semblent mieux représentées que les hommes dans les échanges (Blondiaux, 2008 : 72), mais c'est alors ignorer l'inégalité de genre dans l'espace communicationnel dominé par les hommes et dont les interventions bénéficient d'une plus grande légitimité publique (Fraser, 2005).

La délibération publique convoque deux sortes de droits. Le premier désigne l'égal accès à la sphère publique, le second renvoie à l'égale mise en œuvre de la capacité à argumenter. Aussi, pour les citoyens, « *débattre, c'est se débattre* » (Rui, 2004 : 137) sur ces deux plans à la fois. Il leur faut faire valoir leur droit à la parole dans l'espace public, et faire entendre et reconnaître comme légitime leur opinion sur les problématiques qui les concernent.

À la disqualification liée aux compétences communicationnelles, s'ajoute celle liée au statut et à la stigmatisation qui y est attachée. Les conséquences de cette non prise en compte sont de deux ordres, non seulement l'on assiste à une privatisation du débat public au profit des « acteurs forts », mais la sous-représentativité des « invisibles » contribue à renforcer les inégalités sociales (Blondiaux, 2008) et compromet alors la prise en compte des besoins des catégories les plus vulnérables.

Toutefois, il faut se garder du travers selon lequel l'injonction à participer « *des démunis par les munis* » (Boullier, 2009) ne concourt à accentuer la naturalisation dont les « inouïs », pour reprendre l'expression de Dominique Boullier, sont l'objet. Le « discours moralisateur » ou la « pensée larmoyante » qui filtre alors stigmatise encore plus les « *pauvres habitants en difficulté* » (Maffesoli, 1995). Et le sociologue de nous mettre en garde : « *Si l'on est obsédé par ce qui devrait être, on ne voit pas ce qui est, tout simplement* » (*ibid.*).

D'autres canaux participatifs et d'autres principes doivent prévaloir à l'instauration d'un dialogue entre les habitants et les pouvoirs publics, que nous nous proposons d'éclairer. En premier lieu, ni la participation des citoyens aux arènes instituées, ni à l'inverse leur absence de ces espaces, ne constitue une preuve de l'intérêt ou du désintérêt pour la chose publique. Celui-ci peut s'exprimer selon des modalités et des canaux très variés. La pluralité des registres d'engagement caractérise, en effet, l'action individuelle. « *Les engagements pluriels se superposent, et le tuilage de ces continuités de portée différentes, diverses, dans le temps et dans l'espace, offre sa couverture à la personnalité* », précise Laurent Thévenot (2006 : 262). Pour apprécier l'engagement, il

faut en observer les différentes manifestations dans le temps et dans l'espace. « *Un citoyen* », affirme Marion Carrel (2009), « *peut s'exprimer différemment selon les contextes d'interaction* ». L'on peut alors parler, à la suite d'Hélène Bernard (2009), d'« *implication* » habitante, soit comme corollaire à la participation, soit comme moyen de susciter celle-ci. S'impliquer dans le projet du *Jardin de ta sœur*, à travers les fêtes organisées par le CSBN, relève d'une forme d'engagement sans pour autant impliquer une participation assidue aux réunions du comité de pilotage. Le coordinateur du collectif *Jardin de ta sœur* observe qu'au cours de l'action, « *des gens vont pouvoir se mobiliser sur un travail de réflexion intellectuelle, d'autres ne se mobiliseront que dans le faire, et puis d'autres ne se mobiliseront que dans l'événementiel* ». L'expression créative des habitants, par le biais notamment des « cartes exodiques », incarne à l'évidence une forme participative autre mais tout aussi pertinente pour qui veut s'en saisir et en réinvestir les résultats dans l'action publique.

L'engagement public se conjugue avec d'autres formes de mobilisation, auxquelles il faut ajouter celles permises par les technologies numériques qui en accroissent à la fois la variété et l'intensité, – nous reviendrons sur ces nouveaux modes d'engagement dans le point suivant. La figure du « citoyen » s'actualise « *au fil des épreuves et dans le cours d'une action* » (Doidy, 2009). On peut alors parler de « participant pluriel » sur le modèle de l'identité plurielle (Pichon, 2009). Pour autant le citoyen garde son unité au travers des métamorphoses de son engagement public ; les figures de l'utilisateur, du consommateur, du contribuable, du citoyen, ou celle de l'habitant, sont autant de facettes qui doivent être prises en compte dans l'élaboration de la décision publique (Aubelle, 1999). Aussi faudrait-il voir dans la manifestation des multiples attachements des citoyens non pas un frein à l'engagement mais « *une ressource pour la mobilisation, [...] et la réflexivité caractéristique centrale des processus de citoyenneté* (Carrel, 2009).

Par ailleurs, la participation des personnes ne saurait être envisagée en dehors de tout critère d'appartenance ni de tout contexte de socialisation. Éric Doidy assure que « *le citoyen, sinon comme transcendance, ne saurait sans subir de réduction se trouver dénué de ses inscriptions dans des sociabilités* » (*ibid*). Les acteurs, observe le chercheur, « *mettent en avant une expérience pratique qui renvoie aux lieux et aux usages* » (*ibid*). L'engagement s'élabore depuis un lieu commun, il est fonction, précise Daniel Céfaï, « *de la logique des situations, des dynamiques de coopération entre acteurs et d'ajustement à leurs milieux* » (2007 : 632). La salle des fêtes, ou le jardin, représente l'endroit d'où le groupe parle ; le lieu médiatise l'engagement, le motive, il

lui confère une dimension matérielle qui le renforce. La co-spatialité dans l'action n'est pas cependant exclusive de la référence à des situations situées, précise Daniel Céfai (2007), elle renvoie ainsi à d'autres « *cercles spatio-temporels* », comme en témoigne le rappel constant du collectif SDF à l'usage passé de la salle des fêtes et aux moments partagés par la communauté grâce à cet espace.

Pour autant, le local ne signifie pas localiste, la rationalité des acteurs est traversée de considérations dialectiques qui mêlent sans dissonance intérêt particulier et intérêt général. D'une part, la participation des individus, observe Diana Mutz (citée par Fisher, 2011), est plutôt liée à l'engagement social, aux convictions politiques et aux idéologies, préalables à celle-ci ; d'autre part, le réflexe NIMBY (*not in my back yard*) tant décrié par l'autorité publique, qui y trouve là un moyen bien commode pour disqualifier les personnes et leurs actions, n'exclut pas nécessairement toute préoccupation en termes de bien commun. Le collectif SDF se mobilise pour la gestion d'un équipement de proximité destiné aux habitants et associations du Grand Parc, mais le groupe défend le projet dans sa dimension universelle et souhaite que son usage dépasse le périmètre du quartier ; paradoxalement, c'est la ville qui cherche à en réduire le rayonnement, pour des raisons financières autant qu'idéologiques.

Par ailleurs, Nina Eliasoph (1996) a montré que le régime du proche, bien que mis en avant par les acteurs comme principe d'autojustification de leur action, dissimule en réalité des motivations plus complexes, d'ordre communicationnel et de nature culturelle. Si les personnes choisissent de motiver leur engagement selon des critères de familiarité et de proximité, explique la chercheuse, ce n'est pas en raison de motivations égoïstes, par ignorance ou encore parce qu'elles se désintéressent de l'intérêt général. Si les personnes évitent les questions politiques de portée plus large, c'est parce qu'elles cherchent avant tout à préserver un sentiment de contrôle dans l'exercice de la citoyenneté. Agir sur une situation concrète et proche de leurs préoccupations, leur permet de croire en la faisabilité et en l'utilité de leur action. La « culture de l'évitement » qui sous-tend leur engagement, les aide paradoxalement à « *maintenir leur croyance en une possible démocratie* »⁹⁷ ; l'apathie politique dissimule en réalité un travail culturel qui vise à préserver la capacité d'action.

À la suite de Nina Eliasoph, Luc Blondiaux (2008) évoque une forme d'évitement du politique à propos de la réticence des citoyens à s'engager ou à se mobiliser au sein d'instances participatives instituées, mais souligne que la mobilisation des citoyens

⁹⁷ Notre traduction

n'est possible que « *s'il existe un véritable enjeu à la discussion, un objet partagé de controverse, et que le dispositif paraît crédible, au sens où il semble en mesure de pouvoir peser efficacement sur la décision* » (*ibid* : 33). L'enjeu politique ou social mais aussi la matérialité de la question pèse dans le désir d'engagement.

Faut-il pour autant que l'objet de la mobilisation soit nécessairement porteur de controverse ? Si Alain Touraine affirme que « *la démocratie se fait d'abord avec des acteurs sociaux qui discutent et se disputent autour d'enjeux concrets* ». (cité par Rui, 2004 : 63), Daniel Cefaï pense, quant à lui, que la tension sociale n'est pas toujours à l'origine de la mobilisation ni n'explique la permanence de l'action. Cette dernière, précise Alberto Melucci (1995) « *n'est pas simplement une réaction à une contrainte sociale ou environnementale ; elle produit des orientations symboliques et du sens que les acteurs sont en mesure de reconnaître. Deuxièmement, elle induit une notion de causalité et d'appartenance : les acteurs sont capables d'attribuer les effets de leurs actions à eux-mêmes.* »⁹⁸.

D'autres critères, d'ordre psychologique cette fois, sont également à l'œuvre dans l'émergence de l'engagement individuel. Joëlle Zask (2011), inspirée par la pragmatique de John Dewey, établit une combinatoire épistémologique en trois axes selon lesquels la participation active fournit une réponse aux différents besoins psychologiques de l'individu, à savoir : Prendre part (en rapport avec le besoin de sociabilité) – Contribuer (au sens d'une participation à l'histoire commune) – Bénéficier (entendu en termes d'opportunités d'individuation).

Prendre part désigne, selon l'auteur, « *une certaine qualité de l'association* » (2011 : 25). Être ensemble ou faire quelque chose ensemble relève d'un besoin primaire de sociabilité. Les personnes s'assemblent soit parce qu'elles poursuivent un but commun, soit parce qu'elles prennent plaisir à la compagnie des autres, soit encore parce qu'elles luttent contre l'isolement et la solitude (*ibid* : 24). Mais la participation envisagée comme fait social ne signifie pas encore que les individus s'engagent à agir. À ce stade, il s'agit selon la fameuse distinction d'Isaiah Berlin, d'une liberté négative, qui consisterait à « *ne pas être entravé dans la réalisation de ce que nous souhaitons faire* » (La rédaction, *Sciences humaines*, 1998), alors que la liberté positive « *suppose un*

⁹⁸ *Ibid*

véritable pouvoir d'action : celui de contrôler les décisions publiques et d'y prendre part » (ibid).

Trop procédural et normé, le dispositif participatif institutionnel apparaît insuffisant pour satisfaire les besoins d'engagement de l'être humain (Zask, 2011). Depuis Aristote, on considère, en effet, l'homme semblable à un *zoon politikon* qui ne peut pleinement réaliser sa nature que dans le cadre d'une communauté politique (Honneth, 2000 : 11). Pour pallier à ce manque, Joëlle Zask promeut alors le concept d'une « démocratie contributive » et non plus seulement participative. « Contribuer », c'est entreprendre une action pour agir sur les sources, la définition d'un problème ou d'une question. Mais si la définition s'impose à tous, les conditions de sa mise en œuvre sont rarement réunies, remarque l'auteur. La contribution émerge d'une situation concrète vécue par le groupe ; procède de son analyse et d'un choix ; répond à un intérêt personnel dans la perspective de servir un intérêt commun. Elle a ainsi pour visée d'inscrire la personne dans une histoire commune. Toutefois, sans reconnaissance de la part d'autrui, la contribution n'a pas d'existence. Aussi, « reconnaître quelqu'un, c'est reconnaître à l'avance sa contribution à venir » (ibid : 304). L'auteur ajoute qu'« un individu auquel on réserve une fonction déterminée indépendamment des aléas de sa contribution et de ses choix n'est pas reconnu, il est seulement « utilisé » comme un moyen » (ibid : 305).

La question de la reconnaissance est, en effet, au cœur de nos rapports intersubjectifs. Les philosophes Charles Taylor et Axel Honneth ont repris l'idée hégélienne selon laquelle « l'identité se construit dialogiquement à travers un processus de reconnaissance mutuelle » (Fraser, 2005 : 74). Le principe de reconnaissance est, dans cette perspective, consubstantiel de la relation à autrui. La figure de l'altérité traverse l'ensemble des rapports humains. La valeur qu'une personne attribue à elle-même dépend du regard que lui portent son ou ses partenaires d'interaction. Ainsi, le principe de reconnaissance qui s'exprime dans la relation interindividuelle sous-tend le processus identitaire. Charles Taylor explique que « notre identité est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres » (1994 : 41), et en conclut que « la reconnaissance n'est pas simplement une politesse que l'on fait aux gens : c'est un besoin humain vital » (ibid). Le philosophe relie ce besoin fondamental à l'émergence, à la fin du XVIIIe siècle, d'une « nouvelle conception de l'identité individuelle » qui apparaît en même temps que l'idéal d'authenticité : « être fidèle à moi-même et à ma propre manière d'être » (ibid : 44). Cet idéal découle d'une évolution du sens moral ; dans une conception ancienne la plénitude de l'être était à rechercher dans le divin, à présent, « la

source que nous avons à atteindre est au fond de nous-mêmes » (*ibid* : 45). Mais cette identité unique, pour être reconnue, requiert l'intervention d'autrui.

Axel Honneth (2000), s'appuyant sur l'analyse psychologique de G.H. Mead, dépasse la seule relation dialogique et affirme « *la primauté de la perception de l'autre sur le développement de la conscience de soi* » (2000 : 92). « *L'individu* » explique le philosophe, « *endosse pour lui-même les attentes normatives de son partenaire d'interaction ; c'est parce qu'il a assimilé les normes sociales admises dans la relation intersubjective qu'il est en mesure d'acquiescer l'identité d'un membre admis dans la communauté : ce "je" est la réaction de l'individu à l'attitude de la communauté* » (2000 : 99). Mais le « je » porteur de droits et de devoirs vis-à-vis des autres entre en conflit avec le « moi » de l'autoréalisation personnelle qui « *exige de pouvoir se comprendre comme une personnalité unique et irremplaçable* » (*ibid* : 105). De cette tension découle une lutte permanente pour la reconnaissance de l'autonomie individuelle.

Honneth met alors en évidence les trois niveaux affectif, juridique et politique de la reconnaissance, nécessaires à l'épanouissement du sujet, et qui renvoient, selon lui, à trois expressions de mépris résultant de leur déni.

- Le premier principe, celui de « l'amour », s'actualise dans la sphère intime. Il se rapporte aux liens affectifs dont l'individu a besoin pour construire la confiance en soi et lui permettre d'accéder à l'autonomie dans la sphère sociale. Le mode de mépris qui y est associé est celui de la violence physique : « *La violence physique représente un type de mépris qui blesse durablement la confiance que le sujet a acquise, grâce à l'expérience de l'amour, en sa capacité à coordonner son corps de façon autonome.* » (*ibid*: 163)
- Le deuxième principe est celui de « l'égalité » propre à la sphère juridique. La reconnaissance dépend alors du respect des droits de la personne. Cette forme de reconnaissance est liée à « *la possibilité de comprendre ses actes comme une manifestation respectée par tous, de sa propre autonomie* » (*ibid* : 144). La privation de droits est à relier à la perte du respect de soi : « *l'individu est blessé dans son attente subjective d'être reconnu comme un sujet capable de former un jugement moral* » (*ibid* : 164).
- Le troisième principe est celui de « l'accomplissement individuel » qui s'actualise au sein de la sphère de production, et se rapporte à la reconnaissance des « *qualités et capacités concrètes* » (*ibid* : 164) des individus dans l'élaboration du bien commun. La forme d'humiliation qui se manifeste alors consiste à interdire « *aux individus concernés d'attribuer à leurs capacités personnelles une quelconque valeur sociale* » (*ibid*). Leur est alors niée l'estime sociale dont ils ont besoin pour se rapporter positivement à eux-mêmes. L'individu privé d'estime de soi « *n'a plus aucune chance de pouvoir se comprendre lui-même comme un être apprécié dans ses qualités et ses capacités caractéristiques* » (*ibid*).

Les sentiments de honte, de colère ou d'indignation résultant de l'expérience de mépris doivent être interprétés comme des « *symptômes psychiques à partir desquels un sujet peut prendre conscience qu'il est illégitimement privé de reconnaissance sociale* » (*ibid* : 166). De cette prise de conscience, l'individu peut alors tirer un motif de résistance et d'engagement dans l'action politique. Les mouvements sociaux actuels, doivent, selon Honneth, être analysés sous l'angle d'une lutte collective pour la reconnaissance d'un moi individuel.

Cependant, Nancy Fraser réfute l'analyse de Honneth et Taylor d'une reconnaissance comme étant liée à la réalisation de soi et affirme qu'elle relève plus probablement de la notion de justice. « *Ce qui rend le déni de reconnaissance moralement condamnable* », selon elle, « *c'est le fait que certains groupes et individus se voient refuser la possibilité de participer à l'interaction sociale sur un pied d'égalité avec les autres* » (2005 : 50). Les personnes ne sont pas intégrées en tant que pairs à la vie sociale en raison de l'existence de « *modèles institutionnalisés de valeurs culturelles qui constituent ces personnes en êtres ne méritant pas le respect ou l'estime* » (2005 : 50). Le seul moyen alors d'assurer leur reconnaissance, c'est de déconstruire et de corriger ces modèles culturels dominants : « *la reconnaissance est un remède à l'injustice, pas un besoin humain en soi* » (*ibid* : 55).

Il ressort de ces considérations à propos du besoin de reconnaissance que la participation doit être comprise comme partie prenante d'un processus de construction identitaire. « *L'entrée en concertation* » affirme Sandrine Rui (2004) doit être envisagée comme « *une expérience sociale* » qui « *favorise ou enrayer un processus propre à définir l'autonomie de l'acteur : c'est-à-dire à en faire un sujet* » (2004 : 56).

Troisième élément du triptyque participatif, bénéficiaire, relève, selon Joëlle Zask (2011), de ce même processus d'individuation et d'affirmation de soi. Le terme de « bénéficiaire » désigne alors les opportunités offertes aux personnes de se réaliser elles-mêmes. Il ne s'agit pas cependant d'un comportement à visée utilitaire endossé par l'individu en quête de ressources utiles ; le participant n'est pas un « *free rider* » qui ne s'engagerait que de façon opportuniste. De sa participation à l'entreprise commune, l'individu doit être en mesure de tirer des avantages, des « bénéficiaires » utiles à soi, dans un rapport de réciprocité avec le groupe. Le bénéficiaire est alors défini comme la part que les individus reçoivent de leur environnement « *afin qu'ils en deviennent des membres à part entière* » (*ibid* : 235).

La notion d'opportunité utilisée par Joëlle Zask renvoie à la théorie des capacités proposée par Amartya Sen (2008). S'opposant à la conception utilitaire de la justice

sociale selon laquelle, il suffirait de mettre à disposition de tous les mêmes biens premiers pour assurer l'égalité entre les personnes, Sen soutient que la seule mise à disposition des ressources et des biens ne suffit pas à réaliser cet objectif. Ce qui importe, selon lui, c'est la conversion de ces biens en accomplissements, c'est-à-dire, le fait que les personnes possèdent différentes capacités de transformer leurs conditions objectives en réalisations concrètes ou projets de vie, définis selon leur conception personnelle de la « vie bonne ». Sen explique que « *deux personnes peuvent avoir des opportunités substantielles très différentes même si elles disposent du même ensemble de ressources : par exemple, une personne handicapée peut faire beaucoup moins qu'un personne bien portante, avec exactement le même revenu et autres "biens premiers" » (ibid)*. La capacité est entendue comme une opportunité de réaliser un accomplissement (*functionning*) ; elle recouvre à la fois des droits, des compétences mais également les conditions qu'il s'agit de réunir afin de la mettre concrètement en œuvre. Il existe un lien étroit entre la capacité et son environnement naturel et social, qui peut être favorable ou défavorable, dans le processus de transformation. Nous reviendrons sur ce point à la fin du chapitre.

Examinons à présent la dimension collective de l'engagement social.

Si les hommes s'assemblent, s'organisent, coopèrent pour accomplir des objectifs communs, ou bien se mobilisent grâce à un atout commun, comme l'affirment Crozier et Friedberg (1977), il n'en demeure pas moins que le désir d'association est une propriété fondamentale de la nature humaine, la sociabilité un besoin primaire partagé. Si les hommes sont ensemble, ce n'est pas à des fins pragmatiques en fonction de leur intérêt personnel, mais parce qu'ils sont « *attirés par la compagnie d'autrui* » assure J. Zask (2011 : 28). Et l'auteur de citer les théories d'Aristote et de Simmel qui voient dans la sociabilité, pour le premier, le principe de formation d'une société « *véritablement humaine* » (*ibid* : 26) et pour le second, « *une forme ludique de socialisation* » qui n'ambitionne, ne produit rien et n'a de fin qu'elle-même (*ibid* : 33). « *Souvent ce qui réunit les gens c'est un prétexte. Ce qui compte pour eux, c'est d'être ensemble* », confirme Michel Maffesoli (1995). Le chercheur observe à cet égard l'émergence d'« *une attitude nouvelle [...], plus hédoniste, plus festive, on est ensemble pour être ensemble, sans finalité* » (*ibid*).

Dans la ville caractérisée par l'aléatoire des rapports intersubjectifs, l'action collective est synonyme de sociabilité recherchée. Une participante du *Jardin de ta sœur*

explique avoir été séduite par « *la démarche collective* », et le « *côté convivial* », précise-t-elle, « *c'est ça que je recherchais, c'est pas le jardinage en lui-même* ».

Il semblerait que le collectif ne s'agrège pas seulement en fonction de ressources et d'objectifs pragmatiques, car ces éléments apparaissent insuffisants pour expliquer les motivations profondes des individus (Céfaï, 2007). Si les individus se rassemblent, c'est plus vraisemblablement autour de croyances et de convictions partagées (*ibid*). Ainsi, le collectif, fruit de l'influence réciproque, de la coopération et de la coordination entre acteurs, se configure-t-il autour d'affinités électives, structurées par des normes et des valeurs communes. La participation à la vie publique impliquerait donc « le sentiment d'une expérience partagée ».

De même, les dispositions d'engagement d'un individu constituées au cours des différentes étapes de socialisation, « *doivent s'appuyer, s'étayer sur des organisations, c'est-à-dire sur un ensemble de relations sociales et de règles structurelles qui fabriquent une sélection sociale* » (Nicourd, 2008).

L'individu ne se définit pas seulement par ses caractéristiques propres ou le groupe social auquel il appartient, mais aussi par les réseaux de relations sociales dans lesquels il s'inscrit et qui constituent des instances d'élaboration de son capital social et symbolique ainsi que des « *interfaces d'accès à la société globale* » (Bidart : 2008). Dans le réseau constitué de proches et de semblables, l'individu puise soutien et réassurance dont il a besoin pour accéder à des interfaces plus larges et plus diversifiées qui lui permettront, à leur tour, d'enrichir ses possibilités de réalisation. Le rôle de ces réseaux est d'autant plus important que l'individu contemporain est confronté à la dévaluation des supports sociaux traditionnels. L'individu puise alors dans le groupe des « *“incitations électives” (préférences utilitaires, gain en termes de statut ou de prestige)* » (Céfaï, 2007 : 215), qu'il combine à des « *incitations collectives* » comme « *la solidarité et la recherche de relations humaines* » (*ibid*).

Daniel Céfaï affirme également que « *l'appartenance à une “communauté” et la soumission à une “hiérarchie” renforcent le partage de l'attachement à un bien commun et la chance d'un passage à l'action* » (2007 : 225). La directrice du CSBN affirme dans ce sens et de façon un peu provocante : « *Les habitants ça n'existe pas, ce sont des gens qui s'organisent autour d'enjeux [...]. La parole des habitants ça ne veut rien dire dès lors qu'elle n'est pas jouée avec d'autres* ». Le groupe fournit un moyen d'accès à la sphère publique, il opère la médiation par lequel l'individu peut devenir acteur dans la production de la décision. Aussi, le politique, suggère Marion Carrel (2009), « *ressortirait moins d'une sphère autonome avec ses règles propres* » qu'il ne

constituerait « *l'expression d'un problème expérimenté et construit en commun dans le cours de l'action* ».

La réalisation de soi n'a de sens que dans l'accomplissement de quelque chose, pour autant « *ce que nous visons est en grande partie le fruit de nos interactions* » (Zask, 2011 : 57). Les fins individuelles se définissent en fonction des opportunités offertes par l'expérience collective, plus encore, elles doivent « *pour être légitimes et valoir les sacrifices qu'elles réclament, être inscrites dans un collectif* » (Taylor 1989, cité par Boltanski et Chiapello, 1999 : 520-21), parce que « *la réalisation de soi dans une activité, suppose que soient posées, en dehors de soi, des visées dotées de valeur* » (*ibid*). À l'inverse, le sens commun n'est pas donné à l'avance, il se profile dans l'action (Céfaï, 2007), au gré des ajustements dans l'interaction ; il s'affine et se constitue à partir des contributions individuelles (Zask, 2011).

Une participante au projet de jardin témoigne du sens qu'a revêtu pour elle l'action à partir du moment où elle a pu s'engager concrètement par la mise en œuvre d'un projet personnel qui servait à la fois son intérêt particulier (la réalisation d'une zone naturelle avec ses élèves) et l'intérêt commun (l'animation du jardin). Le pouvoir de contribuer dépend donc « *d'une forme d'intégration entre de l'individuel et du social* » (Zask, 2011 : 134) ; d'autre part, l'importance de la contribution réside dans « *le fait d'exercer une certaine influence sur le groupe* » (*ibid* : 140).

Les problématiques d'identité et de reconnaissance sociale sont au cœur de la mobilisation que l'on considère l'engagement dans sa dimension individuelle ou bien collective.

Les acteurs engagés dans l'arène publique cherchent à obtenir la reconnaissance de droits ou un accès à des ressources, ils visent ainsi l'intégration sociale (Hamel, 1997) ; l'action collective constituant alors un « *générateur de reconnaissance* » (Céfaï, 2007). L'enjeu pour les collectifs étudiés est d'être reconnus comme des partenaires légitimes de l'échange, c'est-à-dire représentatifs d'une volonté habitante. Dans cet objectif, le collectif cherche à acquérir une visibilité et un adoubement dans l'espace public au travers de manifestations culturelles. Il met en place des « *stratégies de mobilisation affective* » (*ibid* : 521), à l'instar des cartes de vœux proposées par le collectif SDF visant à agréger autour des souvenirs des anciens, les attentes des plus jeunes. Ces rassemblements sont des occasions sociales pour le collectif, qui lui permettent d'initier et d'accroître la mobilisation, de réaffirmer ses valeurs, de rendre tangible l'enjeu de

l'action : en activant le jardin comme laboratoire culturel, le collectif de Bordeaux Nord apporte la preuve de la faisabilité du projet.

C'est donc à travers la performance sociale que les acteurs acquièrent et affirment une identité. Un acteur collectif ne peut se reconnaître une identité que si celle-ci est reconnue par l'extérieur (Melucci, 1995). L'identité collective renvoie, selon le chercheur, à « *une définition interactive et partagée [...] qui concerne les orientations de l'action ainsi que le contexte d'opportunités et de contraintes dans lequel l'action a lieu* »⁹⁹ (*ibid*). Elle relève d'un processus continu de coopération et de communication entre individus (Céfaï, 2007 : 504).

La dimension affective et émotionnelle de l'engagement est particulièrement prégnante dans l'action collective. Les émotions sont nécessaires à l'engagement car elles rendent désirables les objectifs, soutiennent les identités collectives nécessaires pour que les individus se sentent faire partie du collectif (Mucelli, 1995). « *De la loyauté affichée au collectif dépend l'estime de soi* », précise Daniel Céfaï (2007 : 220). Aussi l'engagement satisfait-il des sentiments individuels comme le plaisir résultant de l'appartenance au groupe, de la poursuite d'un objectif commun, ou encore la gratitude qui permet de tirer des avantages en termes d'épanouissement personnel ; à l'inverse, l'existence du collectif repose sur la loyauté des membres envers le groupe, sur les rapports de confiance et de solidarité qui s'instaurent entre eux.

Par ailleurs, la forme collective peut constituer selon Amartya Sen (*ibid*), « *une forme intentionnelle, parfois très volontariste, de constitution de capacités nouvelles par l'association* ». Le groupe fournit à l'individu l'opportunité de transformer des ressources en réalisations concrètes. Ainsi, une participante du *Jardin de ta sœur* explique que c'est le groupe qui lui permis de mener à bien un projet personnel : « *Rien ne se serait fait sans mon implication dans le collectif* », affirme-t-elle, « *c'est ça qui m'a donnée l'idée de le faire* ». Dans un autre contexte, notre étude¹⁰⁰ menée auprès de groupes de professionnels et d'usagers des services sociaux engagés dans une démarche culturelle commune, souligne également les vertus capacitanes de la forme collective. Les personnes interrogées constatent ainsi des effets immédiats procurés par la participation à l'action : « *Ça m'a permis de me remettre en mouvement* » ; elles

⁹⁹ Notre traduction

¹⁰⁰ Recherche-action sur la médiation culturelle au sein du réseau des scènes IDDAC, *op. cit.*

mentionnent également des apprentissages et l'acquisition de nouvelles compétences : « *J'ai appris des techniques pour mieux argumenter et réfréner mon impulsivité. J'arrive à mieux maîtriser les choses* ».

Un apport majeur de la forme collective réside dans sa capacité à augmenter la confiance, le respect et l'estime de soi. Par l'entraide et la solidarité que se prodiguent les membres entre eux, les individus parviennent « *à se percevoir comme des individus, à la fois, dignes d'intérêt et reliés aux autres, et pouvant et devant répondre de leur vie et de leur milieu pour agir sur les événements* » (Chauveaud et Warin, 2009 : 48). L'action collective apporte le soutien nécessaire aux participants et nourrit leur démarche d'acquisition du pouvoir d'agir.

À l'issue de cette exploration des motivations sous-jacentes à l'engagement, nous notons l'imbrication étroite des dimensions individuelle et collective. L'individu expérimente un double phénomène d'encastrement (il se fond dans le collectif) et de désencastrement (il se singularise), caractéristique des rapports entre individus et société (Bidart, 2008). C'est bien ce double mouvement qui définit, selon Alain Touraine (2000), une action collective menée au nom du sujet alors que l'actualisation de ce dernier résulte de la volonté de l'individu de vouloir être acteur. Pour Patrice Meyer-Bisch (1996), cette subjectivité se communique sans se diluer, elle se compose en se reliant à autrui. La force d'un individu, ajoute Joëlle Zask, provient non pas seulement du fait que son énergie se cumulerait à d'autres mais aussi « *de ce qu'elle trouve un canal dans lequel elle se concentre et s'exprime* » (2011 : 104).

La philosophie de l'acteur permet ainsi de dépasser l'aporie posée par les thèses contradictoires de l'« individualisme » et du « holisme », et de comprendre le rapport individu et société comme une dialectique heuristique du « je » et du « nous ».

VI.1.2. Le rôle du mouvement associatif dans l'engagement citoyen

À l'heure où se modifient considérablement les modes d'engagement et de mobilisation dans la sphère publique, la question se pose de savoir si l'association, au sens statutaire du terme, constitue de nos jours encore un support à la citoyenneté en tant que canal d'expression et de participation, et espace de socialisation politique.

VI.1.2.1. De nouvelles formes de mobilisation

Les formes de participation citoyenne que nous avons observées dans le chapitre précédent illustrent la diversité des modes d'engagement au sein desquels l'association ne semble plus occuper une place prééminente.

Jacques Ion décrit la figure du nouveau militant comme autonome et affranchi du système d'affiliation, qui choisit de s'engager et de se désengager quand il le souhaite, selon des motivations pragmatiques ; l'auteur parle à ce propos d'engagement ponctuel ou « *post-it* » (2002). Daniel Céfaï, quant à lui, évoque un engagement « *part-time* » (2007 : 453), caractérisé par la multi-appartenance et des objectifs limités, qui marque la fin de la fidélité à l'organisation.

Les phénomènes de désaffiliation et d'individuation apparaissent là étroitement imbriqués. Les personnes « *agissent moins en termes de "fils/fille de" et ne se reconnaissent pas forcément dans les clivages qui ont longtemps structuré l'espace militant* » (Carrel et al., 2009 introduction). Les nouvelles formes d'engagement ménagent une place prépondérante à l'expression du Moi au sein de la forme collective, et répondent en cela à l'impératif de valorisation et de respect de la diversité des subjectivités dans la société contemporaine. Les métamorphoses de l'engagement portent ainsi « *une sorte d'idéologie organisationnelle qui favorise la pluralité plutôt que l'unité, le respect des différences plutôt que l'homogénéisation* », qui vise à « *rassembler les nombreuses subjectivités au travers de la valorisation du rôle des individus, plutôt que dans le sacrifice au collectif* » (Della Porta citée par Neveu, 2011b).

De même, Laurent Thévenot observe une participation aux manifestations dans l'espace public « *plus individuelle, décidée sur des motifs variés et non principalement en raison d'une affiliation à des collectifs stables* » (2006 : 214). L'exemple des mouvements des sans-papiers ou des chômeurs, montre comment « *le Moi, hier haïssable dans le monde de l'engagement public, peut aujourd'hui s'y manifester* » (Carrel et al., 2009 introduction). Néanmoins, Jacques Ion affirme qu'« *une autre organisation des relations entre l'intime et le collectif devient possible* » (2002), sans que « *la montée en puissance des "je" ne signifie [...] forcément la disparition des "nous"* ».

Dans la même perspective d'un engagement citoyen fondé sur des régimes affectifs et individuels, les technologies numériques répondent moins à une logique d'adhésion à un groupement préexistant qu'à celle de l'agrégation (Grangeon, 2012), selon les aspirations et les motivations contingentes des individus. Fabien Grangeon observe la

tendance des internautes, et notamment les auteurs de blogs, à privilégier le rapport au vécu et à l'expression subjective à l'objectivité et à la distanciation, dans le processus de diffusion et de vulgarisation de l'information. Selon lui, Internet permet ainsi de déformaliser le débat public ; plus ouvert et plus favorable à l'hétérogénéité des points de vue et des compétences culturelles des personnes, le nouvel espace public contribue à former le jugement des citoyens et à accroître leur conscience critique. De manière générale, nous assistons à un renouvellement des formes de la participation. Des mobilisations et des oppositions de masse sont organisées qui font trembler les pouvoirs établis, l'innovation sociale est encouragée, inventée et partagée au sein d'espaces communautaires virtuels facilitant l'auto-organisation et l'autogestion citoyennes. Dans la sphère culturelle, Internet accroît la technicité et la connaissance des personnes qui se démarquent ainsi toujours plus de l'image dépassée d'un public consommateur et passif. Aujourd'hui, chacun dispose de moyens considérables et facilement accessibles pour créer, produire, diffuser une œuvre que d'autres jugeront et promouvront, sans passer par un processus de légitimation par des comités de pairs ou institutionnels. Le Web incite à la mise en œuvre du désir de réalisation de soi et brouille les frontières entre récepteurs et émetteurs. Les citoyens n'attendent plus ni la reconnaissance institutionnelle ni le leadership associatif pour se saisir des enjeux culturels, sociaux et politiques.

À l'inverse de cet usage capacitaire du Web, nous notons que les autorités politiques appréhendent la technologie principalement comme un moyen d'information, susceptible d'élargir le public du débat institué, mais toujours selon des règles et un cadre prédéfinis. Le site *jeparticipe.fr* de la mairie de Bordeaux vise ainsi à recueillir l'opinion des citoyens sur des questions relatives à la transformation de leur cadre de vie, sans que l'on sache comment cette information sera intégrée à la décision publique ni même si elle le sera ; à Québec, la procédure en matière d'aménagement urbain prévoit un questionnaire en ligne sur les projets en cours, mais les questions ne ménagent guère d'espace à l'expression libre et/ou contradictoire.

Toutefois, il ne faudrait pas tomber dans l'écueil du technologisme naïf. Si d'un côté, la preuve est faite, à l'appui des exemples fournis par les révolutions arabes, qu'Internet est un formidable incitateur à la mobilisation ; de l'autre, les spécialistes de la communication sur le réseau des réseaux, affirment que la nouvelle technologie, en dépit de la rupture avérée avec les formes de médias qui la précèdent, ne réinvente pas la sociabilité ni ne transforme la démocratie. Au mieux peut-elle constituer un facteur d'amélioration de cette dernière (Averton, 2012), « la *boite à outil d'une démocratie*

plus dialogique » selon Nicolas Benvegno (2012). Les réseaux sociaux font ainsi planer le risque d'un repli sur les communautés d'affection (Grangeon, 2012) alors que pour Dominique Wolton (2012), le projet politique se construit autrement qu'avec l'idéologie technique car il manquera toujours « *entre le spectacle du monde et la réalité des citoyens* », une fonction d'intermédiaire (*ibid*).

En tout état de cause, les mutations de l'engagement traduisent le refus de la forme institutionnalisée, centralisée et hiérarchisée, caractéristique de l'association. On reproche à cette dernière sa bureaucratisation et ses modalités de fonctionnement calqués sur le modèle politique de la démocratie représentative. Elle peut alors apparaître, d'autant qu'elle est grande et puissante, comme une entreprise de régulation et de contrôle social (Céfaï, 2007). Or, ce modèle est justement l'objet d'une remise en cause par les nouvelles formes d'engagement dont les membres revendiquent le droit d'un « *parler en nom propre* » (Carrel et al., 2009 introduction), à l'opposé du mode de délégation et de généralisation de la parole publique, en vigueur dans le système associatif traditionnel. Refusant l'affiliation à l'association, les individus se rassemblent dans des « *groupements en réseaux horizontaux* » (Ion, 2002), qui leur garantissent une liberté d'engagement : « *Il n'y a rien de pire que de se sentir embarquer dans quelque chose qu'on ne pourra pas maîtriser* », affirme le coordonnateur du collectif *Jardin de ta sœur*, « *les gens pouvaient venir, assister à deux, trois réunions, et puis revenir* ». Les collectifs sont ainsi à « *géométrie variable* », leurs effectifs varient en fonction de la disponibilité des personnes mais laissent la porte ouverte à des personnes ressources (Ion, 2002), tels les experts consultés par le collectif SDF.

Le rejet de l'organisation verticale traduit ainsi la volonté d'un rapport non médiatisé par une instance spécifique : « *ce n'est pas une association parce qu'on voulait que tout le monde soit sur un pied d'égalité* », explique un participant au collectif du *Jardin de ta sœur*. De même, le collectif SDF permet, selon un responsable associatif, « *une grande liberté de ton et d'intervention* », puisqu'il ne nécessite pas de « *se référer à une hiérarchie* ».

Sans doute, le regroupement informel répond-il mieux que l'association, d'une part, aux exigences du monde connexionniste qui requiert des individus flexibilité, adaptabilité, mouvance, et, d'autre part, à la volonté de ces derniers de maîtriser leurs multiples engagements qui doivent leur fournir l'opportunité de se réaliser en adéquation avec leur Soi. La forme d'organisation réticulaire faciliterait également une prise sur la vie locale, et serait plus propice à la démocratie directe et à la territorialisation des politiques du proche (Céfaï, 2007 : 425)

Toutefois, il semblerait que les régimes d'engagement contemporains se distinguent avant tout par la dimension culturelle. Selon Alberto Melucci, ces réseaux de solidarité inventent de « *nouvelles formes d'expérience, de sociabilité, d'affectivité, de sensibilité et d'identité* » (cité par Céfaï, 2007 : 452) ; c'est pour le chercheur, cette dimension culturelle qui les différencie des organisations plus formelles. Manuel Castells nomme « *identité-projet* » (1999 : 18), la forme d'action que les acteurs sociaux construisent à partir des matériaux culturels dont ils disposent. Cette identité redéfinit alors leur position dans la société et vise à transformer la structure sociale (*ibid*).

Par ailleurs, le processus d'institutionnalisation qui peut sembler un moyen de pérenniser un projet associatif constitue une menace réelle pour les associations quelle que soit leur taille. Les petites, explique Daniel Céfaï (2007) courent le risque d'être transformées en prestataires de services publics alors que les grandes apparaissent comme des systèmes de contrôle et de régulation sociale. Les risques de l'intégration institutionnelle sont connus : dépolitisation, routinisation et démobilitation. Selon Catherine Neveu (2011b), les mouvements associatifs expérimentent une perte de combativité, éprouvent des difficultés à définir de nouveaux objectifs et risquent également de tomber dans l'écueil du clientélisme. Des signes qui traduisent nécessairement un affaiblissement de leur portée critique. Un exemple à Bordeaux nous apparaît significatif. La Direction de l'aménagement a, de façon exceptionnelle, délégué l'organisation de la concertation dans le quartier Belcier à une association locale. Celle-ci s'est retrouvée otage d'enjeux politiques qu'elle ne maîtrisait pas, – de « *l'instrumentation à l'instrumentalisation il n'y a qu'un pas* » note Luc Blondiaux (2008) –, alors qu'elle perdait du fait de sa proximité avec le pouvoir toute légitimité auprès des habitants à porter leurs revendications. La coopération avec l'institution s'est avérée contre-productive pour cette association qui en est ressortie discréditée et affaiblie.

L'exemple renvoie par ailleurs à la participation comme champ d'intervention professionnel. Luc Blondiaux (2008) note que la participation « *se donne à voir comme une affaire de spécialistes* » (*ibid* : 22) se structurant autour de deux pôles, l'un constitué de militants reconvertis dans la consultance et l'autre regroupant des professionnels du secteur de la communication. À Bordeaux, les premiers trouvent leur place dans le processus participatif mis en œuvre pour l'élaboration du projet social de la ville, alors que les seconds œuvrent parfois aux côtés de la Direction de l'aménagement dans les concertations sur le projet urbain. Si les militants apparaissent plus enclins que les communicants à faire prévaloir un certain idéal démocratique, il

n'empêche que leur marge de manœuvre peut s'avérer fort réduite et qu'ils risquent sans le vouloir de se transformer en instruments du pouvoir. En effet, derrière chacune de ces tentatives, met en garde Luc Blondiaux, « *se profile une définition de la participation légitime, une manière de construire l'opinion et de gérer les citoyens participants* » (2008 : 23).

VI.1.2.2. Permanence de la forme associative

En dépit de ces remarques, la distinction entre régimes d'engagement formel et informel nous semble parfois quelque peu artificielle. Associations et collectifs renvoient tous deux à des formes organisées de l'action collective qui regroupent un certain nombre de traits communs.

Ils sont notamment porteurs d'un même phénomène d'appartenance/exclusion.

Les gens, explique Manuel Castells, dans leur tentative de résistance à la dynamique de l'individualisation et de l'atomisation sociale « *tendent à se regrouper en organisations communautaires, qui, avec le temps, créent un sentiment d'appartenance et en définitive, dans bien des cas, une identité culturelle* » (1999 : 80). Ils organisent alors des « *espaces-temps de l'entre-soi* » ((Florin et al., 2005), qui rassemblent une communauté autour de croyances partagées, dans laquelle « *La rencontre est balisée, organisée, planifiée de telle manière qu'elle puisse être prévisible, comme seront connus et reconnus [...] ses participants* » (*ibid.*). Ce sentiment de communauté, affirme Richard Hoggart « *s'alimente à la certitude d'appartenir irrévocablement au groupe, à la chaude sécurité que provoque cette certitude, à l'immutabilité du groupe* » (1970 : 127).

Sur la base d'une enquête INSEE¹⁰¹, Sandrine Nicourd (2008) note que les engagés appartiennent globalement au même monde social des professions intermédiaires. Si les associations locales semblent plus composites dans leur structure sociale, les mouvements sociaux alternatifs, groupes altermondialistes ou écologistes, attirent principalement les cadres supérieurs et les professions intellectuelles.

Les groupes sociaux, qu'ils soient organisés sous la forme d'un collectif libre ou d'une association formelle, n'échappent pas au tropisme de l'appartenance, ils ne peuvent non plus déroger au principe ségrégatif qui l'accompagne. Michel Lussault affirme que « *la plupart des groupes sociaux doivent l'essentiel de leur cohésion à leur pouvoir*

¹⁰¹ Frédéric Luczak et Fella Nabli (2008), « Vie associative : 16 millions d'adhérents en 2008 », *INSEE SRCV-SILC*, division Conditions de vie des ménages

d'exclusion, c'est-à-dire au sentiment de différence attaché à ceux qui ne sont pas « nous ». (2009 : 117) ; partout ajoute-t-il *« on s'avère prompt à rechercher une communauté spatiale homogène et à exclure, pour ce faire, des minoritaires »*. Dans le cadre de réunions de concertation, Maurice Blanc (1999) observe ainsi que les groupes d'habitants les plus aptes à se plus mobiliser et à se structurer, sont souvent prompts à dénoncer et à exclure les catégories qu'ils rendent responsables de la mauvaise image de leur quartier : pauvres, jeunes, étrangers, chômeurs, etc.

Mais bien que naturalisé, le phénomène d'exclusion se manifesterait de manière plus intense au sein de l'association. *« Le défaut des associations »*, affirme G. responsable associative, *« c'est qu'on s'imagine toujours que ce qu'on fait c'est forcément ce qu'il y a de mieux et ça doit forcément être partagé. »*. D., elle-même dirigeante de structure est convaincue que les associations *« ne se rendent pas toujours compte que le programme proposé ne convient pas au plus grand nombre et de fait, il y a une exclusion qui se crée »*. Prisonnière du carcan de ses statuts et de son mode organisationnel, l'association éprouverait plus de difficultés à tolérer la pluralité des opinions en son sein.

Cependant, les frontières entre les deux formes d'organisation se révèlent bien ténues lorsque ces collectifs sont surtout constitués de représentants associatifs. Le collectif apparaît alors bien moins informel qu'à prime abord et la croyance des membres en un nivellement des statuts des personnes par le renoncement à une structuration sur un modèle hiérarchique, quelque peu illusoire.

En premier lieu, le collectif même informel exige néanmoins une forme minimale d'organisation stratégique en vue de la reconnaissance institutionnelle indispensable au succès du projet ; il faut alors, selon les termes d'un responsable associatif *« le professionnaliser un minimum »*. Dans cette perspective, les représentants associatifs fournissent au collectif les compétences organisationnelles dont il a besoin. D'autre part, le collectif hybride induit une asymétrie statutaire entre les participants qui pose la question de la valeur de la parole individuelle face à la parole collective incarnée par l'association, forte du poids des membres qu'elle représente. Quelle est alors la place dévolue au citoyen ordinaire dans le collectif ?

Le problème semble en partie surmonté par la vigilance exercée par les animateurs au moment de l'échange ainsi que par l'application du principe de l'économie solidaire : *« un vote, une voix »*, quel que soit le statut de la personne. Malgré ces précautions d'usage, la place laissée aux habitants peut sembler étroite. Leur présence est certes reconnue comme indispensable par les personnes elles-mêmes qui pensent ainsi que la

mairie « *n'aurait pas acheté le terrain [pour le jardin de ta sœur] sans la présence des habitants* », mais cette présence fait alors l'objet d'une certaine instrumentalisation dans le processus de légitimation de l'action. De même pour les citoyens ordinaires, « *ce sont les structures qui ont un poids* » et « *si on est simple habitant, on n'est pas trop représentatif* ». D'autres font remarquer que l'action pour le *Jardin de ta sœur* n'aurait pu aboutir sans la capacité de leadership et de négociation de l'association. Laurent Thévenot souligne à ce propos que « *la possibilité de voir ses propres préoccupations entendues par les administrateurs publics augmentent à la condition que les citoyens s'organisent et agissent comme des groupes de pression pour faire entendre leur voix, faire valoir leurs droits et promouvoir leurs intérêts* » (cité par Vitale, 2009).

La question de la représentativité agite également les discussions entre les membres du collectif SDF. Certains craignent la dérive oligarchique et dénoncent le risque de ne se « *retrouver qu'avec des experts* » ; d'autres, à l'inverse, refusent « *une vision dogmatique de la participation* » qui verrait opposer les catégories entre elles, et considèrent que le collectif gagne à associer professionnels et citoyens ordinaires.

Néanmoins, le risque demeure que la participation ne devienne un champ d'intervention plus ou moins réservé aux spécialistes, professionnels rompus à l'exercice de la concertation et aux subtilités de la négociation politique. Il est également vrai que les « *intervenants organiques* », s'ils sont jugés experts de leur quotidien, ne se voient pas reconnaître les compétences quasi professionnelles indispensables, en termes de conduite de projet ou de stratégie politique, pour faire aboutir la revendication. De même, un groupe fondé sur la libre adhésion des personnes implique que celles-ci puissent être très différentes en termes de compétences et de savoir-faire. L'on note à cet égard, une plus grande capacité des représentants associatifs à user de la parole publique et par conséquent à faire prévaloir leurs idées, même si celles-ci s'accommodent le plus souvent de l'intérêt général, dans le souci du respect de la pluralité. À cet égard, la vigilance des professionnels québécois est grande à ne pas faire *à la place de*. Le responsable de l'animation au Centre Jacques Cartier explique que la finalité d'*empowerment* de la personne reste en permanence à l'esprit des organisateurs et dicte toute action.

VI.1.2.3. De l'expérience démocratique au sein de l'association

Les associations sont également attendues sur le front des vertus civiques en tant qu'instrument de politisation individuelle et collective, et de structuration de l'intérêt commun.

Les vertus démocratiques de l'association ont été soulignées par les penseurs libéraux, au rang desquels Alexis Tocqueville occupe une place majeure. Selon ce fervent admirateur du système démocratique américain, les associations représentent à la fois un rempart contre les possibles dérives autoritaires du pouvoir et un lieu essentiel de socialisation politique. Ainsi, c'est à la faveur de l'association que se sont développées les libertés individuelles, parce que, selon Tocqueville « *c'est en s'associant que les individus développent une répugnance à céder le pouvoir qu'ils sont capables d'exercer* » (cité par Zask, 2011 : 97), aussi, « *plus ils s'associent, moins ils s'en remettent à autrui pour agir à leur place* » (*ibid*). D'autre part, c'est parce qu'elles procurent aux individus « *l'habitude de faire des choses ensemble et d'agir de concert* » (*ibid* : 93) que ceux-ci sont en mesure de renoncer à leurs intérêts particuliers au profit du bien commun.

L'association est alors entendue à la fois comme laboratoire politique permettant l'émancipation citoyenne et comme espace de socialisation facilitant l'acquisition d'un esprit civique indispensable à l'intégration sociale des individus.

Nous appuyant sur la définition de la politisation que lui donne Camille Hadimi (2006), à savoir l'articulation d'un processus de conflictualisation et d'une montée en généralité, nous constatons que la lutte pour la création du *Jardin de ta sœur* et celle pour l'ouverture de la salle des fêtes, renvoie bien à une démarche de politisation. Les acteurs ont élaboré leur action autour d'un but commun à partir de la définition d'une situation problématique (absence d'équipement culturel/espace vert sur le quartier), leur revendication a engendré une confrontation avec les pouvoirs publics qu'il a fallu (con)vaincre sur un principe de justice (obtention d'un droit à un service public).

Il semble également que les participants du collectif *Jardin de ta sœur*, que nous avons interrogés à propos de leur expérience participative, aient expérimenté le débat démocratique et ainsi fait l'apprentissage d'un processus démocratique nécessairement dialogique (Rui, 2004). Certains affirment avoir acquis plus de tolérance et aujourd'hui mieux accepter les points de vue opposés aux leurs, allant même jusqu'à éprouver une certaine satisfaction à voir évoluer leur point de vue au cours du processus délibératif : « *Pour moi, c'est pouvoir échanger, pouvoir défendre chacun des points de vue et se dire ensuite, avoir le luxe de pouvoir modifier ces points de vue. Ne pas camper sur ses positions.* », affirme G.. Ainsi, la nécessaire évolution des certitudes de chacun au service d'un projet partagé, la recherche de buts et d'intérêts communs dans le cadre du collectif (et plus généralement de la forme associative), favoriseraient l'acquisition de l'esprit public. L'action collective constitue certainement pour les participants un espace

d'apprentissage du fait commun. Personne, en effet, n'est naturellement prédisposé à concilier ses propres intérêts à ceux des autres (Zask, 2011 : 96) ; rechercher un but commun peut-être à la fois source de connaissance de soi et de formation de l'esprit public. De l'expérience de communalisation, un désir d'engagement dans d'autres formes d'action collective s'est imposé à plusieurs participants des collectifs étudiés. De même la forme associative constitue pour les citoyens « *un moyen pour dépasser le sentiment d'impuissance et pour prendre conscience de la force collective* » (Laville, 2010 : 131).

Il faut néanmoins relativiser cet idéal tocquevillien et préciser que la forme associative ne garantit pas nécessairement l'édification d'un esprit civique ni ne développe les liens sociaux. On sait par exemple que son fonctionnement n'est pas donné pour démocratique à l'avance, qu'elle connaît des dérives commerciales et bureaucratiques (Laville, 2010) ou que des associations fermées existent qui proposent une vision étroite de la communauté et réduisent, par là même, les droits de leurs membres (Baron, 2001). De même, Camille Hadimi (2006) a-t-elle observé, dans la continuité des travaux de Nina Eliasoph, la propension des adhérents associatifs à rechercher dans l'association, un espace de sociabilité plus qu'un lieu d'expression politique, manifestant même un évitement du politique dans les discours en vue de préserver le climat d'entente et la cohésion du groupe.

Pour autant, l'ambiguïté inhérente à la forme associative ne la prive pas d'exercer des fonctions utiles dans le soutien et l'accompagnement des citoyens confrontés à des situations sociales ou culturelles problématiques. En outre, « *si le tissu associatif s'étirole ou prend des formes renouvelées, le nombre potentiel de citoyens que l'élu peut toucher diminue d'autant* », assure Alain Lefebvre, (2005). Les participants du collectif *Jardin de ta sœur* sont, à cet égard, tout à fait conscients du poids associatif dans la négociation publique et reconnaissent que pour faire aboutir leur demande « *l'engagement et la conviction des habitants bénévoles n'est pas suffisant* ». Il ne s'agit pas pour autant de nier le rôle des citoyens ordinaires dans l'engagement car il est certain que les autorités locales n'auraient pas abondé dans le sens du collectif sans leur présence.

À travers les exemples de mobilisation étudiés, l'on a pu noter la capacité des associations à révéler et à partager la connaissance sur les enjeux urbains. Le directeur du centre social du Grand-Parc évoque à ce propos « *la dimension d'observation*

partagée avec les habitants », dont relève l'action associative, et qui constitue un préalable essentiel à l'engagement. Pour y parvenir, il préconise de « *mettre en place des espaces où on invite les habitants à s'interroger sur leur espace de vie* », afin « *qu'ils développent des formes d'expertise eux-mêmes sur l'ensemble des questions sociales* ». On touche là au rôle de conscientisation traditionnellement dévolu au secteur associatif lorsque celui-ci endosse une fonction de transformation sociale. C'est bien sous cette forme de mobilisation qu'a opéré, en son temps, le mouvement de contestation populaire que nous évoquons dans l'histoire de l'institutionnalisation de la norme participative à Québec. C'est à ces conditions, que le cadre associatif peut faire émerger des expériences sociales susceptibles d'œuvrer à la transformation de l'ordre institutionnel.

La carte (figure 8) montre que l'engagement citoyen autour d'enjeux urbains et culturels s'actualise surtout au sein des quartiers populaires, là où les associations d'éducation populaire et les centres d'action sociale sont les plus actifs. Les différentes formes d'action collective sont ainsi fortement structurées et dynamisées par l'accompagnement de ces structures médiatrices qui permettent que les revendications des habitants s'expriment et se fassent entendre des pouvoirs publics.

L'association n'aurait donc pas renoncé à une visée de transformation sociale au travers de l'*empowerment* et de la politisation des personnes, elle prétend ainsi continuer à jouer un rôle dans le développement d'un esprit civique et la promotion des intérêts des citoyens ordinaires. Néanmoins, elle ne constitue plus le seul mode de participation, sa perte d'influence invite alors ses défenseurs à s'interroger sur la manière de réaffirmer son rôle et sa fonction dans la société contemporaine. Nous reviendrons, à la fin de ce chapitre, sur les enjeux et le rôle de l'association dans le secteur culturel.

VI.1.3. L'action culturelle comme mise en œuvre de la citoyenneté urbaine

Les deux dimensions de la ville, l'*urbs* et la *civitas*, ont fini par symboliser l'idée de civilisation au sens de savoir-vivre, de politesse et de courtoisie (Marchal et Stébé, 2009). Jean-François Six précise que, dans une acception ancienne, le terme d'urbanité s'entendait au sens d'un vivre-ensemble, d'une politesse les uns envers les autres (1995 : 163).

L'urbanité est déterminée par les conventions et les règles d'interaction qui régissent l'espace public. Elle exige des « *compétences cognitives et pratiques par lesquelles un*

citadin exploite et apprend à exploiter les ressources situationnelles et fabrique les « procédures d'apaisement », qui sont au cœur de l'urbanité » (Joseph, 1998 : 94). Le degré d'attention que j'accorde à mon partenaire d'interaction est régi selon Isaac Joseph par la notion d'hospitalité (1998) qui commande à la fois de se préoccuper de l'autre et de savoir lui accorder la tranquillité à laquelle il a droit. Erving Goffman nomme « *inattention polie* », la forme de politesse urbaine qui consiste à reconnaître la présence de l'autre par un regard furtif, puis à détourner le regard au moment du croisement pour lui signifier qu'il n'est plus l'objet d'une intention particulière. L'inattention polie représente le plus élémentaire des engagements envers autrui (Giddens, 1994). Cette première étape de reconnaissance peut être suivie d'un second travail d'ouverture qui consiste à échanger des banalités d'usage ou « réserves sûres », selon les termes de Goffman (Joseph, 1998 : 101).

En apprenant à maîtriser les codes de l'interaction dans un contexte de coprésence et de liens éphémères, le citadin constitue un répertoire de comportements qui structurent sa condition urbaine.

Quant au terme de citoyen, il est à rapprocher de celui d'urbanité puisqu'il signifie « celui qui habite la cité ». Selon Bernard Lamizet (1999), il faut l'entendre dans sa double dimension à la fois de citoyen et de concitoyen, il évoque alors l'idée de lien social ou de partenariat de sociabilité ; il renvoie à « *la scène du miroir social* » (*ibid* : 215) et à l'idée de réciprocité. À contrario, Emmanuel Lévinas, pense que la relation à l'autre est fondée sur une inégalité originelle. Car si je veux accorder à autrui les mêmes droits que les miens, « *Autrui* » doit être « *à la fois plus haut que moi et plus pauvre que moi* » (cité par Taguieff, 1988 : 469).

Dans tous les cas, le terme de citoyen renvoie à une coresponsabilité dans l'interaction et dans l'ordre urbain.

Pour autant, souligne Isaac Joseph « *de l'urbanité à la citoyenneté, la conséquence n'est pas naturelle* » (1998 : 72), et cette dernière se trouve bien souvent enfermée dans une interprétation étroite et normative.

Alors qu'elle fait l'objet d'un usage pléthorique, la citoyenneté, en particulier dans un contexte urbain, se trouve trop souvent réduite au civisme et à la civilité. Elle fait alors figure de slogan ou de rappel à l'ordre : « *Soyez citoyen ! signifie : soyez civique ! Soutenez l'État qui vous protège, ou bien signifie : soyez civil ! Aimez le lien social qui vous unit (ou vous ligote) en un corps collectif.* », s'insurge Numa Murard (2009).

Les civilités, puisqu'elles constituent des codes sociaux et des usages de droit sont autant de stratégies de distinction et d'exclusion (Patsias et Bucica, 2003), qui visent implicitement certaines catégories de populations que l'on juge alors déficitaires en termes de citoyenneté.

L'invocation de la citoyenneté n'exprime plus alors qu'un rapport de domination et ne cherche qu'à « *assurer la permanence du système* » (Bouvier, 2009). Derrière l'injonction faite à chacun d'être citoyen, « *il y a un dispositif qui m'est imposé et auquel je dois me tenir au risque d'être désigné comme un sauvageon, une racaille, etc.* » (*ibid.*).

Or, la citoyenneté qualifiée d'urbaine au sens où elle s'exprime dans l'espace de la ville, ne se réduit pas aux seules conventions, codes et règlements qui régissent les rapports sociaux des citadins entre eux, ni ne recouvre uniquement des devoirs politiques, civiques et sociaux. Elle représente en réalité une condition multidimensionnelle qui renvoie à une diversité de pratiques à la fois sociale, culturelle et environnementale, et s'affirme comme un véritable droit à la ville (Breux, 2005).

C'est alors peut-être cette multiplicité des engagements citadins, modulés selon les intérêts de chacun et ajustés selon les situations, qui trouble l'idée de citoyenneté, ou du moins, celle que s'en fait le politique (Joseph, 1998).

L'individu s'inscrit dans de nombreux cercles sociaux, diversifie ses engagements selon sa propre définition de sa condition urbaine et aussi de l'utilité qu'il peut en tirer. Pour autant, l'apparente labilité de son implication ne fait pas du citadin un individu sans attache. Il entretient avec les territoires qu'il fréquente une relation affective, car ceux-ci recouvrent des lieux symboliques chargés de sens et porteurs de mémoire individuelle et collective, des espaces connus et d'autres appropriés qui constituent le « *capital spatial* » du citadin. La figure du passant qui exerce dans la ville un « *droit de visite* » (Joseph, 1998) s'articule alors à celle de l'habitant (Marchal, 2009) qui investit le territoire dans un rapport vécu et immanent.

C'est, en effet, l'espace vécu et expérimenté par chacun qui permet au citadin de donner sens à la ville, et lui fournit des moyens d'ancrage identitaire dans une entité urbaine caractérisée par le mouvement permanent (Marchal, 2009). Ces « *supports territoriaux* » absolument essentiels à la condition urbaine de chacun ne sont pas toujours négatifs, ni ne conduisent nécessairement à une privatisation de l'espace au dépend de la vie publique (*ibid.*). Certes, le processus ségrégatif sévit de plus en plus au cœur des villes qui voient leurs territoires se désolidariser et leurs habitants se refermer sur des

espaces de l'entre soi. Néanmoins, les exemples du *Jardin de ta sœur* ou de la salle des fêtes témoignent d'une volonté sincère des opérateurs urbains d'en faire des lieux de rassemblement et mieux des espaces de rencontre, dans l'objectif manifeste de recréer du lien entre les habitants du quartier, et, au-delà, du quartier avec les autres territoires de la ville. La dialectique de l'espace et du territoire informe le double mouvement de la citoyenneté à la fois située et déployée vers d'autres échelles.

Les ancrages spatiaux jouent donc « *un rôle socialisateur fondamental* » (Marchal, 2009), et font partie intégrante de ce processus de « *citadinisation* » par lequel les individus acquièrent la compétence d'« être en ville » (Florin et al., 2007). La complexité du monde urbain suppose que les individus se dotent d'une condition identitaire particulière qui leur permette de surmonter l'« *épreuve urbaine* » (Martuccelli cité par Marchal, 2009) car « *ce qui caractérise le contexte social urbanisé actuel n'est pas un manque de repères, mais bien une multiplicité de supports de sens* », ajoute le géographe.

La citoyenneté est donc fortement liée au territoire et l'espace public en tant que lieu de l'action, tout en étant étroitement corrélée à un engagement au sens politique. C'est particulièrement le cas avec le collectif Bordonor qui mobilise, au travers d'une démarche culturelle, un discours basé sur la représentation normative du quartier populaire comme lieu d'expression d'une solidarité communautaire et d'une tradition contestataire. Pour autant, le territoire de l'action doit être pensé comme faisant partie d'une identité urbaine élargie et non pas dans le sens d'une assignation identitaire au cadre de vie.

La citoyenneté urbaine ne peut s'exercer qu'au travers d'un « *droit de participer à la décision, celle destinée à produire l'espace urbain* » (Collin et Bherer, 2008). En ce sens, elle fait le lien entre une participation civique, au sein du milieu associatif, et une participation politique, aux côtés des représentants élus (*ibid*). Il s'agit clairement d'une citoyenneté active et critique (Jouve, 2005) qui peut aussi s'exprimer sous la forme d'une contestation radicale lorsque les citoyens ont le sentiment que les canaux de la participation officielle ne leur permettent pas d'exercer ce droit fondamental.

La question se pose alors de savoir comment la culture et l'art, dans l'espace urbain, peuvent agir dans le sens du développement d'une citoyenneté concrète et active. À travers l'observation empirique, nous avons essayé de comprendre comment l'action culturelle informe la citoyenneté et comment celle-ci est mobilisée pour réclamer des droits ou une reconnaissance publique dans le champ culturel. Les personnes se

mobilisent pour l'expression de leurs droits culturels et le font en mettant en œuvre les instruments de l'action culturelle : spectacularisation de l'espace public, activation artistique et culturelle d'un lieu, médiation culturelle entre l'art et les personnes. Elles démontrent ainsi leur connaissance des enjeux et leur maîtrise des moyens jusqu'ici réservés à une catégorie professionnelle. Ce faisant, elles œuvrent à la réappropriation politique et symbolique de l'espace public par les citoyens et contribuent à dynamiser les rapports sociaux dans la cité. L'action culturelle pourrait alors constituer l'un des engagements par lequel « *les citoyens tentent de démentir la réputation des villes d'être des jungles et de soutenir leurs fantasmagories de communauté ou de citoyenneté* » (Joseph, 1998 : 6).

L'action culturelle revêt des formes multiples selon les contextes d'actualisation, tout comme elle emprunte des objectifs distincts selon qu'elle est mobilisée par les pouvoirs publics ou les acteurs sociaux.

Les formes de l'action privilégiées par les villes relèvent autant du registre de la communication que de celui de la cohésion sociale, et répondent encore trop souvent à une vision universalisante et autoritaire de la diffusion d'une culture pour tous. Dans l'espace de la citadinité, les frontières entre pratiques culturelles et artistiques sont plus labiles et les personnes revendiquent l'usage d'une culture plurielle et expressive. Entre les deux, les politiques urbaine et sociale, tentent de résoudre l'aporie du particulier et de l'universel, de l'intégration et du pluralisme (Milliot, 2000), dans une double visée socialisatrice et identitaire de l'action culturelle.

VI.1.3.1. L'action culturelle comme vecteur d'inclusion sociale

Une conception de la culture en ville appréhende l'action culturelle comme moyen d'offrir la possibilité aléatoire de rencontrer l'autre et ainsi « *faire humanité ensemble de temps en temps* ». Quand bien même cette intention socialisatrice parviendrait-elle à agréger les intérêts des créateurs et ceux des pouvoirs locaux (Chadoir, 2000), elle nous semble relever d'une forme d'utopie sociale, selon laquelle il suffirait de mettre en coprésence les personnes pour insuffler des relations plus durables. Dans une certaine mesure, l'événement artistique et culturel promu par les autorités municipales bordelaises incarne cette intention socialisatrice.

Or, les interactions quotidiennes dans l'univers urbain peuvent aussi bien mener à la rencontre qu'à la solitude la plus intense. Rien ne présage que du côtoiement puisse résulter une relation véritable entre des personnes. Loin d'être un creuset de rencontres

supposé fabriquer du lien entre les hommes, « *la ville est quelque chose de spongieux qui attire et refoule à la fois* » (Joseph, 1998 : 80). En tant qu'organisation sociale, elle est un monde en soi qui peut être vécu ou perçu comme « *un monde dangereux, de rencontres, d'entraides, de pertes, et, finalement, de solitude* » (Boltanski et Chiapello, 1999 : 208). Un monde donc qui ne présume en rien de l'établissement de liens durables entre les citoyens y compris lorsque cette rencontre est provoquée par l'événement artistique, que celui-ci en créant de l'inattendu bouscule les conventions, interpelle le passant et prétende ainsi réinterroger les règles de l'ordre de l'interaction dans l'espace public.

Si l'action culturelle, au sens d'animation de l'espace public, peut difficilement créer de la rencontre aléatoire dans un contexte urbain caractérisé par des rapports sociaux de plus en plus distendus, peut-être peut-elle constituer, par l'activité qu'elle induit, un instrument de lutte contre la désaffiliation et l'exclusion sociale.

Dans le monde connexionniste décrit par Boltanski et Chiapello (1999), l'activité vise à générer des projets, et « *l'activité par excellence consiste à s'insérer dans des réseaux et à les explorer, pour rompre son isolement et avoir des chances de rencontrer des personnes ou de frayer avec des choses dont le rapprochement est susceptible d'engendrer un projet* » (*ibid* : 166). Le projet est au cœur du système réticulaire, il permet de créer du lien, d'insérer et de réinsérer les personnes. Aussi, l'individu qui ne s'inscrit dans ou ne crée pas de projet, « *n'explore plus les réseaux* » (*ibid* : 168), et risque donc d'être projeté à la marge du système, ce qui est synonyme « *de mort dans un univers réticulaire* » (*ibid*). L'activité est donc la valeur par laquelle se mesure la « grandeur » des personnes. Le grand, expliquent les auteurs, est flexible, adaptable et polyvalent, car en mesure de passer d'un projet à l'autre. À l'inverse, est petit celui qui est caractérisé par son immobilité, donc sa faible capacité à générer du projet et à établir des connexions. Dans une société régie par les notions d'autonomie et de responsabilisation individuelle, le projet devient signe d'inclusion sociale ; l'action culturelle est alors mobilisée pour susciter de l'activité, afin d'intégrer ou réintégrer les personnes dans le réseau, c'est-à-dire dans le système de relations sociales. Elle est d'ailleurs couramment utilisée dans ce sens-là dans le travail social. Les parcours de découvertes culturelles élaborés par le Conseil général de la Gironde dans l'objectif de susciter une démarche culturelle de la part des bénéficiaires de l'aide sociale¹⁰²,

¹⁰² Les parcours de découvertes culturelles (PDC) s'adressent aux personnes et aux familles bénéficiaires de l'aide sociale et aux professionnels qui les accompagnent ; ils visent la participation des usagers dans l'élaboration d'une démarche culturelle, à partir des ressources artistiques et culturelles du territoire de

traduisent cet impératif de remise en activité de personnes en perte de lien social ; de même la politique de la ville lorsqu'elle engendre des projets culturels visant l'expression de soi et la valorisation des personnes, cherche à les instituer comme acteurs de leur vie et de leur territoire.

L'action culturelle travaille à la fois sur la connexion entre les personnes et sur la construction, voire la réparation de soi. En créant du réseau, elle permet à chacun de gagner accès à l'espace public et d'engranger un profit en termes relationnels sinon économiques ; en fournissant des ressources utiles au processus d'individuation, elle contribue à la représentation positive de soi.

Au-delà d'une mise en activité des personnes qui pourrait être interprétée comme une injonction par les dominants à l'encontre des dominés ou une tentative de normalisation des comportements, l'action culturelle constitue un levier fondamental pour rendre la dignité et le pouvoir d'agir et de décider par eux-mêmes aux exclus du système. Entrer dans un processus de création, devenir producteur de culture et non plus seulement au mieux destinataire de celle-ci, c'est participer à la société et à l'écriture d'une histoire commune, c'est retrouver un sens de soi et des autres. Pour le fondateur d'ATD Quart-monde, l'action culturelle « *permet de poser la question de l'exclusion humaine d'une manière plus radicale que ne le fait l'accès au droit au logement, au travail, aux ressources ou à la santé* » (Wresinsky, 2005). Alors que sans la reconnaissance de ces droits, les hommes ne peuvent être considérés comme des êtres de culture à part entière, l'accès à ces derniers, poursuit Joseph Wresinsky, « *devient inéluctable, lorsque le droit à la culture est reconnu* » (*ibid*).

VI.1.3.2. L'action culturelle est action politique

Dans la perspective de recherche que nous avons adoptée, celle de citoyens engagés dans un projet culturel collectif, l'action culturelle mise en œuvre vise prioritairement à redonner sens à l'espace public, comme espace d'action. La culture est ici le terrain d'enjeux politiques, qui consistent à expérimenter des formes de participation à l'élaboration des politiques publiques, et à explorer une voie médiane entre culture institutionnelle et culture informelle (Céfaï, 2007). En effet, si de nos jours les légitimités historiques sont remises en question et les catégories substantialisantes

proximité (spectacles, expositions, ateliers de pratiques, etc.) et en lien avec le médiateur d'une scène culturelle (Cf. notre étude sur les pratiques de médiation culturelle, *op cit.*, ou notre article « Logique d'accessibilité et enjeux participatifs : l'exemple des Parcours de découvertes culturelles », *L'Observatoire*, n°40, été 2012).

dénoncées, il n'en demeure pas moins que la définition de l'action culturelle, tout comme les modalités et le lieu de sa mise en œuvre, demeurent du ressort de l'autorité publique.

La prise en charge de l'action culturelle par les citoyens, s'inscrit dans un contexte spécifique de « *critique de la fonctionnalité et de l'usage de l'espace public* » (Chaudoir, 2000). Il s'agit, pour les acteurs, d'affirmer dans un rapport de force avec les pouvoirs publics, leur droit à investir des lieux pour y défendre une certaine conception de la culture et de sa mise en œuvre dans la ville. La culture constitue alors « *un espace symbolique sur lequel se renégocie de manière conflictuelle la définition de l'espace commun* » (Milliot, 2000). Hannah Arendt note que la culture se rapproche du politique « *parce ce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir et les choses qui doivent apparaître* » (1972 : 285).

Lorsque les artistes invitent les citoyens à agir dans l'espace public, en tant que producteurs de formes culturelles et non plus seulement experts de l'usage, il s'agit d'une forme de participation politique à laquelle sont conviées les personnes, qui vient pallier au déni de contribution auquel elles sont confrontées dans les dispositifs institutionnels. Le public passif devient alors acteur de cette « *comédie urbaine* » (Hulbert, 2009) tandis que la ville se transforme en lieu de la mise en scène des rapports de force entre des acteurs qui se disputent l'usage ou le contrôle du territoire (*ibid*).

Toutefois, à la confrontation radicale avec le pouvoir politique, les formes collectives que nous avons étudiées ont toutes préféré une voie médiane qui ne relève pas à proprement parler de lutte urbaine comme moyen d'action publique. Les collectifs SDF et *Jardin de ta sœur* ont choisi d'utiliser l'appareillage institutionnel pour le détourner à leur profit. Préférant à la revendication, la négociation, à la radicalité, le détournement, ils ont intégré physiquement et symboliquement le cadre procédural public pour remettre en cause la manière de faire la ville ; en argumentant de manière raisonnée, ils ont su faire prévaloir leur demande, en mobilisant des ressources et des compétences, ils sont parvenus à maîtriser les modalités de la délibération publique, ce faisant ils ont incarné face à l'autorité une puissance collective. Dans une certaine mesure, l'espace autogéré du CCJC, a pu signifier, notamment à sa création, une forme plus radicale de refus des moyens habituels de la prise en charge sociale de l'individu. Le lieu est aujourd'hui institutionnalisé, dans le sens où il est reconnu par l'administration publique

comme lieu de formation et bénéficie d'un soutien public conséquent ; s'il a perdu son pouvoir de contestation politique, il propose encore une forme de participation sociale alternative : les jeunes engagés dans les pratiques culturelles et artistiques le sont sur un mode total, à la fois sur la scène privée et dans la sphère publique.

La politisation des participants de ces formes collectives est réelle, elle se traduit par la maîtrise de la situation à la source de la mobilisation, par le sentiment de faire partie d'une entreprise commune dont les objectifs sont rationnels et légitimes, et par la croyance en la justice sociale comme fondement de l'action, c'est-à-dire, comme le droit des habitants ou des résidents à décider par eux-mêmes des formes de la ville et/ou des services publics qu'ils en attendent.

La métaphore du lieu public comme espace dramaturgique vaut également, dans les lieux de confrontation démocratique du débat public. L'espace public incarne alors « *la scène primitive du politique* » (Joseph, 1998 : 12), celle où s'érige l'intérêt commun au gré des dissensions et des controverses que l'« agir communicationnel » orchestre dans le sens d'un consensus raisonné. Le collectif SDF a usé du langage des acteurs publics et a cherché, tout au long du débat, à prouver la rationalité de son projet, en s'entourant d'experts sur les questions culturelles et techniques et en développant un argumentaire que l'autorité publique finit par adopter quasi *in-extenso*.

Les acteurs font alors émerger « *les conditions du bien-vivre ensemble et configurent des modalités de l'intérêt public* » (Cefai, 2007 : 477), mais plus encore, ils imposent une autre manière de penser le vivre-ensemble. Le désir des acteurs de se mêler des affaires culturelles de la cité conduit nécessairement à une requalification symbolique de celle-ci. Selon Pierre Bourdieu, « *il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'est aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre, c'est-à-dire la transmutation d'une manière arbitraire de vivre en manière légitime d'exister, qui jette dans l'arbitraire toute autre manière de vivre* » (Bourdieu, 1979 : 60, cité par Milliot, 2000).

Les acteurs de notre étude font ainsi usage du rôle politique de la culture. Hannah Arendt fait remarquer à ce propos, que les choses de l'art ont en commun avec les paroles et les actes du politique, « *la qualité d'avoir besoin de quelque espace public pour apparaître et être vues* » (1978 : 278). Se distinguant des définitions classiques relevant du patrimoine culturel, du développement personnel ou d'une conception anthropologique, ce que les personnes mettent en œuvre dans l'espace de l'action, c'est une « dynamique culturelle », au sens d'une transformation ou d'une réorganisation des connaissances qui impacte les pratiques et les rapports sociaux, comme les représentations et les valeurs (Chombart de Lauwe, 1981 : 104).

La citoyenneté culturelle est entendue sur un mode actif et dynamique, les citoyens « *ne le sont pas par décret politique ou par statut légal. Ils le sont en pratique, dans le moment où ils engrènent sur un régime d'engagement public* » (Cefaï, 2007 : 698). Dans un contexte de subjectivation croissante et de contestation des normes culturelles, sociales et politiques, l'action culturelle, non seulement ne saurait se réduire à une politique d'accessibilité, mais elle peut difficilement se contenter d'inviter les citoyens à participer, sans peser les termes de cette sollicitation et de ses effets concrets.

La dynamique d'invention et de réappropriation culturelles, ainsi que la demande de respect et de reconnaissance sont devenues cruciales au développement de la personne. Dans la société de la responsabilisation individuelle, chacun a le droit d'être qui il souhaite et de vivre selon sa conception de la vie bonne. Le processus de subjectivation à l'œuvre traduit le désir d'individuation. En outre, ce processus semble nécessaire à la sécurité ontologique de l'être humain : dans un monde incertain et fluctuant, « *le soi constitue le seul élément qui vaut la peine d'être identifié et développé parce qu'il est le seul qui se présente comme tant soit peu durable* » (Boltanski et Chiapello, 1999 : 443). Aussi, pour l'individu, la capacité de contribuer à la production de sens dans la sphère culturelle constitue-t-elle un moyen de lutter contre les codes culturels imposés ainsi qu'un canal d'expression indispensable à la constitution d'un *soi* autonome.

L'action culturelle représente alors un moyen de mettre la citoyenneté en pratique.

VI.1.3.3. La créativité comme ressort social territorial

Néanmoins, la multiplicité des acteurs évoluant dans le champ de la culture complexifie le processus de production, tandis que le contrôle exercé par les mondes de l'art freine la participation effective des citoyens. Dans un tel contexte, de quelle manière les citoyens peuvent-ils « *retrouver le contrôle de processus de création et de réception des codes symboliques* » (Cefaï, 2007 : 458) ?

Les notions de coopération et de co-création qui structurent l'action collective font écho à la pensée réticulaire du monde connexionniste déjà évoqué. La créativité est identifiée par Boltanski et Chiapello (1999) comme la valeur suprême dans la Cité par projets. L'avènement de cette valeur, aujourd'hui mobilisée autant par le monde de l'entreprise que par la société civile, résulte de la critique artiste à l'encontre d'un capitalisme jugé étriqué, obsolète et inadapté aux aspirations à l'autonomie et à la créativité des personnes. Aujourd'hui assimilées et dévoyées par le nouveau capitalisme, les valeurs

de la critique artiste sont étroitement corrélées à la flexibilité et à la mobilité, notions indispensables à l'homme de réseaux, ce « *créatif* », « *homme d'intuition, d'invention, de vision, de contacts, de rencontres, de hasard, toujours en mouvement, passant de projet en projet, de monde en monde* » (*ibid* : 399).

Le concept de créativité connaît un essor similaire dans la sphère culturelle où les défenseurs de la culture comme moteur de l'économie s'en sont emparés sous le terme d'économie créative.

Apparue dans les textes onusiens, le terme de créativité y est associé au concept de diversité culturelle. Celle-ci est définie comme une source de « *d'échanges, d'innovation et de créativité* » (art. 1), alors que les politiques publiques de la culture sont envisagées comme les catalyseurs de cette créativité (art. 9).

Le concept d'économie ou de société créative promet quant à lui de réconcilier les contraires en soutenant que l'alliance de la culture et de l'économie, entendue comme source de richesse et d'innovation, ouvre des voies nouvelles au développement culturel des villes et à la création d'emplois.

La créativité, selon Xavier Greffe (2010), peut-être entendue selon trois sens : 1) comme la reconnaissance de l'importance des « industries créatives », 2) en tant que ressort social permettant à une société de produire des biens et des services, 3) comme qualité attribuée à une organisation territoriale.

Le premier sens a été largement promu par le New Labour Party anglais qui a étendu à la notion originelle d'industries culturelles, un champ très large englobant toutes les industries qui mobilisent de « *manière directe ou non une créativité culturelle au profit de produits fonctionnels (mode, publicité, design, etc.)* » (Greffe, 2010). Non moins imprécise, la Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement (CNUCED), situe cette nouvelle sphère « *à la croisée des chemins entre les arts, la culture, les affaires et la technologie* ». Outre que la difficulté à déterminer le périmètre de ce champ économique suscite débats et discussions sans fin, des postulats audacieux sont venus sérieusement mettre en doute les fondements épistémologiques du concept de créativité. La notion de classe créative chère à Richard Florida (2002), qui ne repose sur aucune donnée empirique fiable, est ainsi la cible de critiques nourries au sein de la communauté scientifique, sans compter que ce type d'analyse clivante de la société, qui attribue à une classe d'individus les caractéristiques de la modernité et de la réussite sociale, porte en elle le risque de polarisation et d'exclusion (*ibid*).

À l'opposé d'une conception de la créativité comme attribut réservé à une catégorie exogène d'individus, Xavier de Greffe explique que la notion « *dépend des connaissances, des talents, de la capacité à penser en termes nouveaux, et de la motivation que l'on peut trouver dans son propre talent* ». Les personnes les plus créatives sont celles qui « *peuvent poursuivre une logique endogène de création* ». Aussi, les artistes incarnent-ils la figure paradigmatique de l'être créatif. Xavier Greffe suggère alors que l'observation ou la participation à des démarches créatives pourraient favoriser le développement des sensibilités et des compétences de chacun. La créativité est alors envisagée comme un ressort social et un processus à partager.

Des entretiens que nous avons pu mener auprès de personnes engagées dans une démarche culturelle, il ressort un intérêt marqué pour la pratique artistique qui renvoie, sur un plan personnel, à des moments de valorisation et de construction de soi, et sur un plan collectif à des processus de cohésion et de partage. Dans l'échange entre personnes et artistes, les premières se trouvent reconnues et leurs compétences mises en œuvre, les seconds, réinterrogés et nourris dans leur pratique. Cette approche contributive, basée sur un rapport de réciprocité, permet de dépasser l'opposition classique selon laquelle la créativité valoriserait le processus de l'activité alors que la création valoriserait le produit de l'activité (Poujol, 2001). La créativité apparaît comme une dimension commune qu'il est possible de faire émerger et de transmettre dans un processus de création. La difficulté consisterait plutôt à créer les occasions de coopération, du fait de la réticence des artistes à s'engager dans des processus créatifs collectifs qui n'auraient pas une valeur stratégique pour leur carrière. Transformés en managers par la nécessité, de moins en moins en mesure d'exercer une fonction critique ou d'opter pour un engagement social, l'artiste est aujourd'hui un « homme de réseaux » dans une recherche permanente, pour ses projets, de financements toujours plus complexes et plus fragiles, obligé de s'entendre avec de multiples acteurs, de l'élu au chef d'entreprise (Boltanski et Chiapello, 1999 : 399).

La créativité, dans une troisième acception, désigne le fait pour la ville de s'envisager comme une organisation territoriale créative. Cela implique que la ville s'organise elle-même dans cette optique, qu'elle « *cherche à mettre en cohérence les acteurs et les ressources* » (Greffe, 2010). Concrètement, il s'agit pour elle, de favoriser le contact entre les acteurs au-delà de leurs seules relations spécialisées, d'améliorer le cadre et la qualité de vie, afin de retenir ses forces autant que d'en attirer de nouvelles. En effet, si l'innovation est plus susceptible d'émerger dans le contexte des villes du fait que celles-ci « *maximise[nt] l'interaction* » (Claval cité par Lucchini, 2002), l'existence d'un

« *milieu susceptible d'adopter la nouveauté* » (Lucchini, 2002 : 90) est indispensable. D'autre part, si des logiques exogènes peuvent enrichir l'association de pensée et la transversalité des connaissances qui nourrissent la créativité, cette hybridité doit découler des acteurs eux-mêmes afin d'éviter que les « *rôles [soient] fixés a priori de manière systématique* » (Grefte, 2010). L'on pense ici au penchant des responsables bordelais à concevoir la créativité et le talent comme nécessairement exogènes à la ville. Envisager la créativité comme vecteur d'organisation nécessite, de la part des responsables politiques, d'appréhender le territoire de la ville de façon globale, de renoncer ainsi à la segmentation fonctionnelle des espaces culturels (opposition centre-périphérie par exemple) ; ce qui implique également un changement des modes de gouvernance (*ibid*) puisque les acteurs mobilisés coopèrent selon un processus horizontal et transversal.

L'action culturelle apparaît comme un moyen de mettre en œuvre la créativité comme ressort social territorial ; par le projet qu'elle suscite elle peut relier les acteurs du territoire entre eux, fournir un espace d'expression à une citoyenneté urbaine concrète, tout en valorisant les ressources endogènes à la ville.

VI.2. L'impact social et politique de l'action citoyenne

À l'issue de cette observation des processus d'action culturelle conduits par les citoyens dans la ville, il nous revient de questionner ces interventions en termes de transformation sociale et politique.

Nous avons vu que ces stratégies collectives relevaient d'un désir d'accès à la fois à l'espace public physique, dans la réalité concrète des pratiques, et à l'espace politique, comme lieu du débat et de la prise de décision. Face à cette volonté collective, l'autorité locale répond de façon ambiguë ; elle est ainsi tiraillée entre accompagner ces demandes qui traduisent l'esprit civique dont elle n'a de cesse de critiquer l'étiollement, et freiner ces processus qui peuvent remettre en cause son pouvoir et son monopole de représentation. La participation est à la fois une ressource dont le politique a besoin pour légitimer son action et une contrainte qui le conduit à réinterroger sa place et son rôle dans l'action publique.

Est-il néanmoins possible de déceler les signes d'une transformation du côté des acteurs politiques dans le sens d'une modification de la prise de décision ? L'engagement citoyen est-il en mesure d'infléchir les orientations de la politique culturelle municipale ? De leur côté, les acteurs sociaux ont-ils réalisé des gains au travers de leur engagement

dans l'arène publique ? Peut-on alors parler du point de vue d'une perspective croisée entre les différentes parties prenantes, voire de réciprocité dans le jeu relationnel entre acteurs politiques et sociaux ?

À la suite de ces réflexions, nous traiterons des fonctions de l'institution, ici la collectivité locale, dans la prise en compte et le traitement de la demande sociale de participation, ainsi que du rôle de la société civile comme médium entre l'institution et le citoyen.

VI.2.1. Les effets de la participation sur les acteurs

Si la participation aux dispositifs de concertation institués apparaît incontournable pour certains (collectifs SDF et *Jardin de ta sœur*), non pas nécessairement en raison de la force d'attraction irrésistible que ceux-ci exerceraient, mais plus vraisemblablement parce qu'ils y voient un instrument de médiation et de publicisation de leurs revendications ; d'autres, à l'instar des comités de citoyens québécois, rejettent ces dispositifs contraints, préférant manifester leur contestation de façon libre et contingente, si nécessaire sous une forme radicale, qui peut alors aller jusqu'à renverser les rapports de pouvoir, comme ce fut le cas, il est vrai dans le contexte social et politique spécifique à la période, lors de l'opposition au projet municipal d'aménagement des quartiers centraux de Québec. D'autres encore, choisissent l'expression artistique comme mode d'engagement dans l'espace public, le projet *Exodo* organise ainsi une participation parallèle et complémentaire à la concertation officielle qui démontre sans confrontation, d'une part, la nécessité de renouveler les modalités de la participation et, d'autre part, soulève la question de la contribution des citoyens dans la définition et l'élaboration des politiques culturelles.

Ces différentes formes d'engagement produisent sans nul doute des effets d'ordre divers sur les participants. Nous avons déjà relevé que la participation à des œuvres collectives avait un impact réel sur l'image de soi ou sur la valorisation d'une parole individuelle dans l'espace public. De même, faut-il souligner l'effet d'*empowerment* individuel et collectif qu'à pu produire la conquête du pouvoir municipal par une force citadine portée par un idéal de justice, ou que génère de nos jours encore un espace de récréation de soi comme le centre communautaire Jacques Cartier.

Nous présenterons ici les effets du débat public sur les participants, en resserrant notre observation sur les groupes dont nous avons pu suivre le cheminement dans l'apprentissage de l'action collective.

En premier lieu, la participation au débat et la préparation préalable qu'il exige, structurent l'apprentissage du processus politique. Le collectif SDF consacre beaucoup de temps à essayer de comprendre les rouages du système ainsi que les mécanismes qui permettent d'aboutir à la décision publique. Il s'agit ainsi de repérer qui d'un service ou d'un cadre administratif détient un pouvoir de décision ou exerce auprès du maire une forme d'influence, afin, soit d'obtenir une information qui permettra de mieux se préparer à la négociation, soit de médiatiser, par le biais d'un relais au sein de l'appareil municipal, la force revendicative du collectif. La préparation au débat induit également la mise en œuvre d'une capacité à discuter et à argumenter sur l'action à entreprendre ; les protagonistes apprennent ainsi à construire un projet collectif et à se situer dans un monde commun. Juger est, selon Hannah Arendt, une faculté spécifiquement politique dans le sens où l'entend Kant, à savoir « *de voir les choses non seulement d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui se trouvent présents* » (1972 : 282). L'action collective permet alors aux participants « *d'éprouver le pouvoir d'agir ensemble* » (Laville, 2010) et concrétise la jouissance d'une liberté positive (*ibid*).

Par ailleurs, le groupe, au fur et à mesure qu'il se familiarise avec la stratégie de concertation de la municipalité, apprend à « *déjouer le jeu de l'autre* » (de Certeau, 1994) en adoptant des tactiques qui doivent lui permettre de pallier à l'absence de maîtrise sur le lieu et le temps de la négociation. Ainsi, le collectif SDF « subvertit du dedans » la rhétorique procédurale de l'autorité publique ; en se positionnant stratégiquement autour des tables de concertation, il obtient que son projet de réouverture bénéficie d'une large publicité dans la synthèse finale. De son côté, le collectif *jardin de ta sœur* élabore un projet formalisé et argumenté, similaire à ceux que l'administration peut produire, qui lui permet d'obtenir une égalité de traitement dans la négociation. Si la ruse, arme du faible, consiste selon Michel de Certeau à porter un coup dans le champ de l'autre et ainsi manœuvrer contre l'ordre établi, les deux collectifs ont bien démontré qu'il est possible de peser sur le débat public, en dépit des règles instituées, puisqu'ils sont parvenus, par des astuces de tacticiens, à « *rendre la plus forte, la position la plus faible* » (de Certeau, 1994 : 62).

Toute action collective repose sur un minimum d'intégration des comportements des individus (Crozier et Friedberg, 1977 : 21) ; elle se définit comme une action commune qui fait prévaloir l'intérêt général sur les intérêts particuliers portés par chacun des membres. Aussi, ces derniers doivent-ils faire l'apprentissage d'une culture civique. Boltanski et Thévenot (1991) décrivent le monde civique comme le lieu où l'individu

doit rompre avec son isolement et subordonner sa volonté propre à la volonté générale (*ibid* : 231). C'est en renonçant à leurs intérêts particuliers que les personnes peuvent accéder à la grandeur et faire usage de leur condition politique. Est également qualifié de grand celui qui œuvre pour réaliser l'union du groupe (*ibid* : 232). Dans les deux collectifs étudiés, les représentants associatifs endossent le rôle d'instructeurs civiques. Ainsi rappellent-ils aux participants que « *le collectif est porteur d'une parole politique* » alors que les individus « *ne sont porteurs que d'une parole individuelle, un bulletin de vote* ». Faire front commun, c'est augmenter la puissance du collectif, à l'inverse, la division entraînerait la dilution de l'être collectif en une somme d'individus mus par leur intérêt individuel, chacun devenant alors plus vulnérable à la pression du pouvoir politique. L'activité du collectif consiste donc à « *stabiliser et à appareiller les personnes collectives, à les objectiver, de façon à leur donner du corps, de la permanence et de la présence* » (*ibid* : 231). Les réunions internes permettent aux personnes de comprendre les enjeux politiques de la participation et de l'action collective, alors que les manifestations dans l'espace public (fêtes et rituels) donnent corps à l'existence du collectif pour ses membres comme pour son environnement externe : populations et pouvoirs publics.

Dans la continuité de ce construit en termes de culture civique, la participation au débat public contribue à élaborer et à renforcer une identité collective.

En débattant entre eux, en définissant ensemble les termes de la négociation avec l'autorité publique, les acteurs apprennent à coopérer, ils édifient peu à peu une méthode et font l'apprentissage de techniques de lutte collective (Blatrix, 2002). Ces éléments contribuent à leur tour à construire une identité collective apparente dans l'espace public, que les membres sont en mesure de définir en termes de valeurs et de principes de coopération et d'action.

Néanmoins, prendre part à la délibération aux côtés des représentants politiques représente, pour les collectifs concernés, une ressource « *à double tranchant* » (*ibid*), qui, certes leur procure une visibilité indispensable pour la réussite de leur projet, mais peut, à l'inverse, présenter un « coût » en termes de mobilisation ainsi qu'un risque quant à la concrétisation du projet.

Les collectifs s'engagent dans la discussion publique en premier lieu pour ménager une possibilité d'existence à leur projet. Aussi, attribuent-ils à ces instances officielles une certaine portée politique, mais ils admettent, dans le même temps, les faibles chances de voir leur demande aboutir dans un débat qui privilégie le partage de la délibération au détriment de celui de la décision. Les participants sont ainsi persuadés que « *les règles,*

c'est "eux" qui les définissent » et donc que *« c'est le maire qui décidera »* car l'objectif du collectif, consiste plus modestement à *« faire évoluer la manière de concerter »* de l'autorité publique, mais de l'avis même des membres, *« c'est pas gagné »*.

De même, les collectifs de l'étude sont-ils vigilants à détecter les tentatives de neutralisation par l'autorité publique et à s'en prémunir. L'invitation de la mairie faite à l'ensemble de la population de rencontrer le programmiste est interprétée par les membres du collectif SDF comme la volonté de l'autorité publique de fragmenter la contestation, d'atomiser l'interlocuteur en autant d'entités individuelles, afin de diluer et d'affaiblir la portée du projet qui apparaît ainsi plus facilement contestable. Le collectif *Jardin de ta sœur* a dû également déjouer les tentatives d'intimidation de la municipalité et ainsi opposer à l'argument de la légitimité experte incarnée par la contre-proposition des architectes envoyés par la mairie, l'affirmation non négociable de ses propres arguments techniques.

En outre, les collectifs détectent dans leur participation aux dispositifs institués des risques d'instrumentation. Un échange particulièrement significatif a eu lieu entre les membres du collectif SDF quant à l'interprétation à donner à la reconnaissance de la ville de leur projet. Pour certains, l'évocation de l'action pour la salle des fêtes dans les discours du maire relevait bien d'une reconnaissance officielle et mettait en lumière le travail accompli, ils soulignaient alors les effets positifs de l'échange avec l'autorité publique, alors que pour d'autres, le collectif était utilisé comme faire-valoir d'une politique de communication qui ne visait qu'à renforcer l'image de l'édile comme figure publique incarnant le changement démocratique.

VI.2.2. La transformation de l'action publique

Une politique publique, selon Pierre Muller (2005), se définit toujours par rapport au changement, soit qu'elle résiste à celui-ci soit qu'elle cherche à le mettre en œuvre.

L'action publique, explique l'auteur, repose sur un référentiel d'action, à savoir un cadre cognitif et normatif constitué de valeurs, d'injonctions normatives et de méthodes, qui structure et oriente l'action collective. Ce référentiel est comparable à un « noyau dur » qui correspond à une *« vision dominante à un moment donné, articulé de manière très forte au niveau des valeurs »* (*ibid*). Concernant nos villes d'étude, nous avons observé des similitudes dans le référentiel culturel :

- L'idéologie dominante du développement intégré souligne la prééminence d'une définition de la culture comme facteur de développement économique et vecteur d'attractivité de la ville (valeur pragmatiste) ;
- la participation culturelle reste fondée sur le principe de l'accessibilité de tous à l'art et à la culture (valeur humaniste) ; ce principe peut néanmoins mêler les finalités de démocratisation et de démocratie culturelle ;
- la prise en compte de la médiation culturelle comme nouveau modèle d'intervention culturelle pourrait induire un changement dans le rapport aux publics dans le sens d'une contribution réelle des personnes mais elle peut à l'inverse se réduire à un instrument de promotion des missions de diffusion de l'institution culturelle ;
- la participation sociale des citoyens est recherchée mais les canaux institutionnels trahissent une doctrine publique motivée par l'objectif de modernisation de l'action publique.

Le changement est défini comme un processus collectif de négociation et de coopération qui doit permettre « *à la fois le développement de nouvelles capacités relationnelles chez les acteurs individuels et collectifs et, avec eux, l'affirmation de nouveaux instruments intellectuels, de nouvelles rationalités et de nouveaux objectifs pour l'action* » (Crozier et Friedberg, 1977 : 36). Le changement dans l'action publique signifie l'émergence d'un nouveau cadre normatif, une nouvelle représentation de l'avenir ; il est systémique, car ce qui change ce n'est pas seulement des règles, « *mais la nature même du jeu* » (*ibid* : 384). Selon cette définition, l'institution municipale caractérisée par le cloisonnement de ses services, le manque de coopération de ses agents et la lourdeur de son appareil administratif, est-elle en mesure de s'adapter aux évolutions de son environnement ?

Pour Crozier et Friedberg, l'image répandue de l'organisation comme d'une machine aux rouages compliqués et parfaitement agencés est trompeuse, elle fait oublier que ces rouages sont en réalité des hommes (*ibid* : 41), et empêche de la considérer comme capable de transformation. Dans les structures organisées, les acteurs disposent d'une marge de manœuvre qu'ils utilisent de façon extensive, et négocient de façon permanente leur autonomie au sein du système. S'il est vrai que leur liberté n'est jamais totale, que leurs comportements sont conditionnés et qu'ils sont d'une certaine manière récupérés par le système, il faut, affirment les auteurs, reconnaître que le système est à son tour « *influencé et même corrompu par les pressions et manipulations des acteurs* ». Envisager les structures seulement en termes de contraintes, c'est oublier qu'elles sont un « *construit humain irréductiblement contingent* » (*ibid* : 33), des formes de coopération que les hommes ont inventées à partir de ressources et de capacités,

« pour structurer leurs interactions dans et pour la résolution de problèmes communs » (*ibid*). Aussi, faut-il comprendre le changement comme le résultat d'une tension entre une dimension structurelle qui établit des normes et des modes de régulation, et une dimension de l'action qui renvoie à la marge de jeu dont disposent les acteurs dans le système, en raison de leur capacité à mobiliser des ressources et à élaborer des stratégies (Muller, 2005).

À Bordeaux, la politique de concertation n'est pas mise en œuvre de la même façon selon le service administratif concerné. La direction des affaires sociales a une approche plus inclusive et plus globale de la participation citoyenne en lien avec le système de croyances propre au secteur social, axé sur l'individu et son implication dans la résolution des problèmes qu'il rencontre ; alors que la Direction de l'aménagement appréhende la concertation sur un mode coopératif mais dans le partage de l'information plus que dans l'action, car son cadre d'action est fondé sur la croyance en un savoir spécialisé et l'expertise légitime d'un groupe d'acteurs. De même, au sein du service de la culture, cohabitent des visions différentes de l'action publique, mêlant des orientations classiques concernées par la création et l'accessibilité aux œuvres d'art avec une approche en termes de transversalité et d'articulation de la culture à d'autres activités et missions des pouvoirs publics. Ces différenciations, qui si elles ne sont pas encore combinées de façon cohérente et s'opposent même parfois, évoquent les capacités de changement et d'adaptation des individus au sein de l'institution, face aux évolutions de l'environnement social et politique.

Toutefois, Crozier et Friedberg reconnaissent aux acteurs une aptitude naturelle au changement dans les limites du risque que celui-ci fait peser sur leur liberté d'action et leurs sources de pouvoir (*ibid*: 384). Les acteurs vont ainsi chercher à faire obstacle à tout ce qui menace de diminuer leur autonomie, ou orienter le changement de façon à ce que les zones d'incertitude qu'ils contrôlent, et qui constituent la source de leur pouvoir, soient préservées (*ibid* : 386). Aussi, les auteurs affirment que le changement ne peut advenir que si une nouvelle et meilleure capacité de résoudre les problèmes d'organisation collective est affirmée. De même, pour P. Muller, le nouveau cadre normatif ne s'impose que parce qu'il se « révèle le plus efficace pour donner du sens au monde vécu des agents » (2005).

Au vu des attentes exprimées par les collectifs de l'étude, peut-on affirmer que l'action collective est parvenue à remettre en cause les périmètres politiques et les espaces institutionnels ?

Si la participation à la délibération publique présente des risques réels de neutralisation et d'instrumentation, elle n'est pas dénuée de toute portée politique, puisqu'elle a permis dans une large mesure de rendre possible des solutions alternatives, – le projet d'espace vert sur la friche Dupaty a ainsi prévalu sur le projet immobilier des promoteurs –, ou de réactiver des projets laissés en jachère, comme en témoigne le projet aujourd'hui validé de réouverture de la salle des fêtes.

Des modifications incrémentales sont observables dans l'action publique à Bordeaux, qui ont permis une évolution dans les manières de faire. L'action pour la création du *Jardin de ta sœur* a induit, au sein du service des espaces verts de la ville, une transformation du concept de jardin public et de la façon de concevoir ce type d'équipement. La prise en compte de la demande habitante est devenue depuis, un leitmotiv de l'action publique en la matière, voire un préalable incontournable à tout nouveau projet de création. On peut ainsi affirmer que les cadres cognitifs, la vision de ce que doit être un jardin public, et normatif, selon quelles règles et normes il doit être conçu, a évolué de manière significative.

Toutefois, il nous faut regarder de plus près le processus de négociation pour comprendre comment, dans un cadre contraint, les acteurs parviennent à « *s'émanciper des formes de discussion imposées* » ((Blondiaux, 2008 : 76), afin d'obtenir du débat autre chose qu'un simple arrangement, c'est-à-dire une transaction sur laquelle les partenaires se mettent d'accord (Crozier et Friedberg, 1977).

Nous avons observé qu'adopter la procédure institutionnelle était nécessaire à l'acquisition d'un droit à être reconnu comme un partenaire légitime de l'échange. Dans la logique du consensus et de la discussion qui prévaut dans le débat public actuel, la contestation radicale n'est pas considérée comme un mode de négociation recevable, les opposants trop critiques sont ainsi évincés *a priori* du débat public et de toutes façons le refusent, n'y voyant qu'un simulacre de participation¹⁰³.

Mais l'entrée en délibération publique ne saurait épuiser toutes les conditions d'expression de la contestation. Entre l'opposition radicale et la conformité stricte aux règles instituées, il faut aux porteurs de projet être en mesure de déjouer certaines conventions, sinon d'en inventer de nouvelles, pour tenter de reprendre la main dans la négociation collective.

¹⁰³ Ainsi les opposants au projet de rénovation du quartier Saint-Michel ont opté pour une critique ferme et directe du projet, par une présence dans l'espace de la rue, et non dans celui de la concertation.

Concernant la demande de rencontre avec le programmiste par le collectif SDF, l'autorité politique impose une configuration publique à une demande privée et désigne un lieu institutionnel, la mairie de quartier, comme espace légitime du débat public. L'autorité publique cherche par la maîtrise de la procédure de délibération, à contrôler la demande du collectif. Mais en imposant aux responsables administratifs une forme ouverte de discussion avec l'expert, donc en éclaircissant la zone d'incertitude (Crozier et Friedberg, 1977) qui pouvait compromettre l'efficacité de son intervention, le collectif SDF a gagné un ascendant sur l'autorité publique et pu ainsi confronter l'institution aux enjeux de l'organisation et de la gestion de cet équipement. De même, bien que la ville ait gardé la maîtrise du calendrier des échanges, le collectif du *Jardin de ta sœur* est parvenu à imposer son propre rythme à la discussion, garantissant un processus démocratique de validation des décisions par l'ensemble du groupe. Le collectif s'est ainsi déjoué des contraintes d'un cadrage institutionnel qui aurait maintenu les habitants dans un rôle et des limites fixés à l'avance, en s'appropriant le rôle du co-décisionnaire. La maîtrise des termes de la concertation a alors permis au collectif de consolider sa marge de manœuvre dans le pilotage du projet.

Les collectifs de l'étude nous enseignent que l'action collective n'a de chance de faire prévaloir son projet que si elle est en mesure d'influer sur les paramètres du débat. La réappropriation du débat public et la médiatisation d'enjeux ignorés par le politique passent par la maîtrise du cadre qui, selon Luc Blondiaux, « *constitue un enjeu de pouvoir décisif* » parce que « *l'arbitraire qui règne concernant les règles de la discussion en France fait le lit du pouvoir* » (2008 : 102).

D'un autre côté, la municipalité de Bordeaux a certes démontré une capacité à entendre la demande sociale et à y répondre, mais elle n'y a consenti qu'à certaines conditions.

Pour qu'une revendication soit audible, les porteurs de projet doivent nécessairement s'inscrire dans la procédure délibérative. En second lieu, l'autorité publique leur impose de fournir la preuve de leur légitimité en adoptant le langage de l'intérêt général ; la crainte de l'effet NIMBY pesant toujours sur le débat avec les habitants.

Mais le cadre en même temps qu'il donne une visibilité à l'action, la contraint et peut même la dénaturer. La concertation à Bordeaux, sur toute question d'aménagement urbain, est l'affaire des services de l'aménagement et parfois des services techniques. Le projet « salle des fêtes » est ainsi lu au prisme d'un équipement et non d'un service, de même le lieu de la concertation, toujours rattaché au quartier, lui confère une dimension de proximité. La salle des fêtes conçue par le collectif comme un espace culturel pluridisciplinaire, dans un esprit d'échanges d'expériences et de coproduction

de savoirs, est assimilé par la mairie à un espace polyvalent à connotation socioculturelle. Significativement, la Direction de la culture, n'est associée à la démarche ni dans la concertation, ni dans la réflexion à quelque phase que ce soit.

Quant aux acteurs qui ont opté pour d'autres formes de participation et d'expression, ils demeurent relativement peu visibles. Les participants du projet *Exodo* peinent à faire entendre leur vision décalée et créative de la ville au-delà du périmètre du quartier. Ce n'est pas que les cartes qu'ils dessinent sont indéchiffrables, c'est qu'elles ne sont tout simplement pas lues par les pouvoirs publics ; de même, les liens entre artistes et habitants qui se tissent à travers la sculpture-vêtement, restent confinés à la boutique du quartier alors qu'ils pourraient mailler un territoire plus large. Le paramètre spatial tend, en effet, à être utilisé par l'autorité publique comme un moyen de réduire la portée des initiatives des acteurs. Ainsi, alors que l'action culturelle et artistique constitue un espace d'expression qui ouvre des voies alternatives à la participation instituée et produit des contributions diversifiées utiles au projet culturel commun, elle ne parvient pas à porter le changement dans l'institution même. On peut alors en déduire que la politique culturelle de la ville ne semble pas subir l'influence de l'action citoyenne, ou alors les effets de cette dernière sont trop diffus pour être observables à notre échelle d'analyse.

Mais, eu égard la relation prévalant entre acteurs culturels associatifs et pouvoirs publics, fondée nous l'avons vu sur une méfiance réciproque, comment pourrait-il en être autrement ? On observe, à l'inverse, que le rapport de confiance qui s'est établi ou est en passe de l'être entre le personnel administratif de Québec et les responsables du centre communautaire Jacques Cartier, a constitué un vecteur de changement dans l'institution qui a abouti à une reconnaissance d'une forme d'action culturelle alternative.

Il faut néanmoins rappeler que les organismes communautaires bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle importante de la part des pouvoirs publics québécois. Suite à l'action sociale des années 1960-70, ces derniers, explique Pierre Hamel (1993), ont été conduits à prendre acte de la contribution des organismes au développement des services à la communauté. Aussi, le milieu communautaire jouit-il d'une écoute et d'une prise en compte réelle de ses revendications par l'autorité publique. Il en résulte par ailleurs une forme d'institutionnalisation du secteur appelé à cogérer l'action sociale avec l'État, qui peut alors contraindre la liberté de contestation du secteur communautaire. L'action des comités citoyens illustre à cet égard la volonté autant que

la nécessité de garder une certaine distance avec les instances publiques, afin, d'une part, de se prémunir contre une intégration totale qui annihilerait la capacité des organismes à promouvoir et à diffuser les valeurs et intérêts des citoyens ; et d'autre part, de s'opposer à la rationalité technique qui semble traverser l'ethos participatif institutionnel au Québec.

L'affirmation d'une autonomie et surtout l'instauration d'espaces d'échanges alternatifs s'avèrent, en effet, indispensables face à la norme instituée. La procédure québécoise de concertation si elle conforte un ensemble de règles visant à assurer la transparence de l'échange, n'en réserve pas moins une place limitée aux habitants dans le processus, sous de nombreux aspects. En premier lieu, les modalités d'expression privilégient les personnes les plus rompues à l'exercice de la discussion publique, la possibilité de déposer un mémoire écrit ne résout pas l'inégalité entre les contributeurs puisqu'il suppose lui aussi des compétences et des qualités. Deuxièmement, la décision finale appartient au représentant élu qui s'accapare le monopole de l'initiative. Enfin, dans le champ culturel, la procédure de concertation peut facilement être bafouée au profit des seuls experts reconnus par le pouvoir ; la rationalité politique ne s'entourant que de la légitimité experte pour servir ses finalités pragmatiques. Aussi, pour les participants, *« les mécanismes de la démocratie sont totalement neutralisés par la méthodologie bureaucratique de consultation »*.

Ces processus d'échanges et d'action ouverts par les citoyens constituent, du point de vue des acteurs sociaux, des espaces *« où se fabriquent des subjectivités politiques »* (Neveu, 2011) et où se définissent des *« problèmes civiques et politiques »* (Céfaï, 2007 : 324). Dans la mesure où les personnes et les structures sociales qui les accompagnent parviennent à y exprimer le dissensus et à *« entretenir le débat sur ce qui fait société et les enjeux de sa transformation »* (Neveu, 2011), ces espaces contribuent à *« transformer la nature des rapports sociaux et des rapports de pouvoir »* (Rui, 2004, 20). Le conflit, entendu comme le processus d'exposition des divergences dans l'espace public, se révèle facteur de créativité et espace d'innovation potentielle pour la société (Vitale, 2009). C'est à cette condition que les citoyens peuvent constituer *« un contrepoids au développement toujours plus fort d'une rationalité technocratique »* (Céfaï, 2007 : 324).

Car lorsque, sous la pression citoyenne, l'espace public s'ouvre, les détenteurs du pouvoir ne sont plus à même de *« revendiquer le monopole de l'autorité symbolique »*

légitime » (Blondiaux, 2008 : 94). Figure publique incarnant la proximité, le maire peut, en effet, difficilement ignorer la demande sociale qu'il suscite lui-même en promouvant la démocratie locale. L'opposition entre cadres structurants, – participation et représentation – (Blanc, 1999), apparaît alors moins irréductible qu'à prime abord. Si la transformation observée ne se définit pas comme une rupture radicale entre un cadre normatif et un autre, car les résistances au changement sont fortes et les modes de régulation institués lents à évoluer, il n'empêche que la démocratie participative, en particulier lorsqu'elle est mise en œuvre au travers de l'action collective organisée, travaille « *à bas bruit* » (Carrel, et al., 2009 introduction) à la remise en cause de l'ordre établi.

VI.3. La coopération entre l'institution et le citoyen

Dans la perspective d'une pluralité d'acteurs concourant à l'action commune, le changement ne peut se concevoir que sous la forme d'un « *apprentissage collectif* » au cours duquel « *les membres d'une collectivité donnée apprennent ensemble, c'est-à-dire inventent et fixent de nouvelles façons de jouer le jeu social de la coopération et du conflit* » (Crozier et Friedberg, 1977 : 35).

Cet apprentissage collectif renvoie à l'idée de coopération selon laquelle les différents acteurs de l'échange devront collaborer afin de construire un langage commun. S'appuyant sur la théorie du système d'action concret développée par Crozier et Friedberg dans leur ouvrage, Alain Bourdin (1992) en souligne les principaux enseignements. La coopération, explique-t-il, se décompose en trois dimensions : l'utilisation d'une même grille de lecture, ce qui suppose que les acteurs s'interrogent sur pourquoi et comment coopérer ; la distribution des rôles qui découle de la nécessité de définir ensemble un système de régulation ; et enfin la définition d'une norme précise de relation, sachant que s'entendre sur les codes de comportements à adopter est le point le plus difficile à obtenir. La difficulté à se comprendre, souligne Bourdin, représente sans doute une raison majeure de l'échec de la coopération, alors qu'une définition claire des rôles de chacun ainsi que la référence à des représentations communes la facilitent.

La difficulté des pouvoirs locaux à reconnaître et à prendre en compte dans l'action publique les pratiques et les savoirs de la base, voire parfois leur tendance à les ignorer tout simplement, nous invite, d'une part, à interroger le rôle que pourrait ou devrait

adopter l'institution afin de permettre l'élaboration d'un « *modèle de rationalité* » (Bourdin, 1992) sinon commun, du moins ouvert à d'autres modèles et représentations ; et d'autre part, à examiner le recours au tiers, ici l'association, comme facilitateur de la coopération entre pouvoirs publics et citoyens.

VI.3.1. Les fonctions et le rôle de l'institution

Les institutions, de manière générale, sont perçues comme des organisations opaques et complexes dont il est très difficile de comprendre le fonctionnement. Nous avons vu que les acteurs culturels bordelais, les associations en particulier, ressentent vivement la distance entre eux et la direction de la culture, distance qu'ils interprètent en termes de mépris et de manque de reconnaissance ; de même, nous avons observé que les collectifs, tel SDF, s'efforçaient de pénétrer les arcanes du système politique en cherchant à comprendre sa logique et ses modes opératoires.

Les institutions désignent, selon Jacques Lagroye, « *un ensemble de pratiques, de rites et de règles de conduite entre des personnes ainsi que l'ensemble des représentations qui concernent ces pratiques, qui définissent leur signification et qui tendent à justifier leur existence* » (cité par Dulong, 2012). Aussi, la majorité des spécialistes, nous dit Delphine Dulong, leur accorde-t-elle un pouvoir contraignant, parce qu'elles enserrant « *les conduites et les rôles dans un réseau de contraintes* » et fournissent « *aux individus et aux groupes des modèles d'action ou des lignes de conduite* » (2012). D'un autre côté, les institutions sont des construits sociaux, créés par les hommes eux-mêmes afin d'assurer le fonctionnement et la reproduction du système social. L'intégration culturelle est ainsi prise en charge par l'école qui fut instituée pour forger l'identité républicaine du citoyen. On observe, néanmoins, que des tensions s'opèrent entre acteurs et système qui ont été analysées « *comme frustration relative, dissonance cognitive, sentiment d'aliénation et crise d'identité* » (Cefaï, 2007 : 445).

Une autre fonction de l'institution, liée à la précédente, consiste à assurer la socialisation des individus ; les institutions constituent des « *espaces où s'expriment et se cristallisent des identités collectives* » (Fleury, 2006 : 90). Dans la société de l'individu, les opportunités de rencontre et d'échange qui ne soient pas seulement utilitaires sont rares. Jean Caune affirme à ce propos que le problème de la société française relève d'une « *difficulté à trouver dans les espaces de vie et de travail les occasions de nouer des rapports de sens* » (1996). L'institution a donc pour fonction de créer les lieux et les conditions pour que les gens se rassemblent (Maffesoli, 1995). Les

espaces de l'interaction constituent des « cadres d'attribution de significations », qui établissent des régimes de visibilité et de reconnaissance des individus, et favorisent l'émergence d'une citoyenneté active que vient renforcer l'effet de ritualisation de la forme collective. Parce que le service public a pour mission de défendre le bien commun, il constitue un outil collectif (Mahey, 2006 : 40) pertinent dans la mise en partage du sens de l'action avec l'ensemble des citoyens.

En outre, l'institution permet la constitution d'une arène publique sans laquelle, affirme Daniel Céfai, les acteurs sociaux ne pourraient ni s'identifier et se représenter, ni coopérer et se différencier ; de plus, la capacité d'évaluer un contexte politique et en particulier la nature des institutions publiques leur serait également retirée (2007 : 217), aussi toute possibilité d'action serait-elle compromise.

Si l'institution a pour obligation de s'assurer que tous les citoyens puissent accéder à l'espace public, elle n'y parvient pas toujours parce que l'espace qu'elle entrouvre apparaît trop contraint et normé, et exclu de fait un grand nombre de personnes. Ces dernières ont parfois l'opportunité de s'exprimer selon des modes participatifs qui échappent à l'institution. Celle-ci est par ailleurs consciente de l'enjeu de qualifier ces espaces publics alternatifs, « *processus temporaires ou durables, de discussion, de politisation, d'engagement, de désistement, d'opposition ou encore de revendications* » (Carrel et al., 2009 introduction) qui se déploient hors des lieux institués. Le maire de Québec parle à ce propos de reconsidérer l'action de la ville en rapport avec les espaces publics afin que ceux-ci ne soient plus seulement envisagés comme des lieux utilitaires mais comme des espaces de rencontres et des milieux de vie¹⁰⁴ ; l'adjoint bordelais à la culture évoque la halle des Doves ou la caserne Niel¹⁰⁵ comme des lieux de désir et de culture partagés, suggérant que ces espaces soient exemplarisés et émulés. Les initiatives de la société civile sont nombreuses et fécondes, les systématiser et les relier, comme le suggère Edgar Morin (cité par Mahey, 2006), optimiseraient, en effet, leur visibilité et contribueraient à l'émergence de cette figure citoyenne dont les responsables politiques sont prompts à déplorer l'absence ou l'apathie.

Néanmoins, face à ces initiatives, l'institution se trouve vite confrontée à la difficulté de devoir reconnaître des modes de régulation et des mondes politiques étrangers aux siens. Le projet de la salle des fêtes est recevable à la condition qu'il soit amputé de son

¹⁰⁴ Allocution du maire de Québec prononcée à l'occasion du colloque sur l'innovation en architecture, le 2 décembre 2010 au Palais Montcalm, Québec.

¹⁰⁵ La caserne Niel, friche située dans le quartier Bastide est l'objet d'une requalification à la fois économique, sociale et culturelle dont l'initiative revient au secteur privé mais que les pouvoirs publics ont soutenu en particulier sur l'aspect développement durable.

ambition culturelle, quant à l'action culturelle citoyenne et populaire qu'entend mener le collectif Bordonor, la ville l'ignore tout simplement.

VI.3.2. Reconnaître et valoriser les compétences citoyennes et citadines

Dans *la crise de la culture*, Hannah Arendt affirme, à la suite de Kant, l'idée que tous les citoyens disposent d'une faculté de juger et que celle-ci est éminemment politique. Ainsi, explique Ronald Beiner, les individus « *peuvent agir en tant qu'êtres politiques parce qu'ils sont susceptibles d'entrer dans les points de vue potentiels des autres ; ils partagent le monde avec d'autres en jugeant ce qu'ils ont en commun* » (cité par Sosoe, 1995).

C'est donc en premier lieu une faculté à juger des affaires publiques que l'institution doit reconnaître aux citoyens et leur permettre de mettre en œuvre dans l'espace de la *polis*. L'action politique ne signifie pas moins pour Arendt qu'une action concertée d'une pluralité d'acteurs dans l'espace public. La culture n'échappe pas à cette obligation puisqu'elle participe au même chef que le politique à l'élaboration d'un futur commun. Pour les personnes participant à ces projets collectifs, il est évident que c'est un « *devoir de citoyen de parler de la culture, de dire ce qu'on souhaite* », et suggèrent à cet égard de « *faire un référendum sur "quelle offre culturelle voulez-vous ?"* ».

Mais la tentation des pouvoirs publics est grande de se contenter d'inviter les personnes à venir assister à un débat public sans enjeu. Pour Joëlle Zask, la reconnaissance au sens de « prendre part » est insuffisante, car l'individu ne tire pas de bénéfice, ni ne participe à l'élaboration d'une histoire commune (2011 : 287) ; ce qui équivaut selon l'auteur à nier sa validité sociale (*ibid* : 303).

Les citadins développent des aptitudes spécifiques qu'il s'agirait de valoriser dans la fabrique urbaine. La « complexité culturelle » présente dans la ville, exige selon Ulf Hannerz, des compétences à la fois cognitives, communicatives et de cadrage des situations particulièrement élaborées, afin de faire face aux configurations interactives et aux conflits d'interprétation dans l'espace public (Battegay, 2000). Ces interactions peuvent être considérées comme un espace de production constante de formes culturelles, des sortes de « micro-cultures » (*ibid*). Hannerz suggère alors d'envisager « *ces différentes catégories comme un ensemble de ressources qui appartiennent à l'être même de la ville à un moment et à en un lieu donné, et qui définissent l'espace d'action des citoyens* » (*ibid*).

Ainsi, « trouver sa place dans la cité », signifie d'une part que la cité contribue à donner sens à ma présence dans le monde, et d'autre part, qu'elle doit permettre à chacun de valoriser ce qu'il est.

De même que les êtres humains ont besoin pour se développer d'un « *environnement suffisamment bon* » (Winnicott cité par Zask, 2011), les citoyens requièrent d'un environnement démocratique qu'il leur permettent de développer leur conscience politique et de contribuer à la vie sociale et politique. L'institution favorise la participation en créant un environnement propice, en mettant à disposition des personnes des ressources et des outils pour s'intégrer (*ibid* : 278). Ces ressources ou *capacités* dans la terminologie employée par Amartya Sen, doivent être suffisamment nombreuses pour que l'individu puisse disposer d'un choix véritable (De Munck, 2008). Toutefois, ce n'est pas tant la capacité en elle-même ni l'équale distribution des ressources entre les personnes qui compte, mais l'usage que la personne en fait. L'environnement doit alors procurer les moyens de transformer ces ressources en réalisations bénéfiques pour soi. Ces accomplissements sont de plusieurs sortes, basiques comme se nourrir ou se vêtir, ou plus complexes comme « *ressentir de l'estime pour soi-même, ou participer à la vie de la communauté* » (Sen cité par De Munck, 2008). L'objectif est de donner la possibilité à l'individu de définir ce qui importe pour lui, dans cette perspective, l'institution est invitée à étendre cet « *espace de liberté réelle* » (Favarque, 2008) et à « *garantir l'accès effectif à des mondes possibles* » (De Munck, 2008).

La capacité, pour les personnes, « *n'est plus une seule question de choix mais de pouvoir* » (*ibid*), celui par exemple de « *pouvoir développer leur capacité de s'exprimer et d'exercer une influence sur la manière dont leur environnement institutionnel est construit* » (Bonvin, 2008). Celui-ci ne se réduit pas à « *un cadre structurel, mais constitue la condition même de l'exercice des capacités et de leur développement* » (Zimmerman, 2008). Il faut alors comprendre le lien entre l'individu et son environnement comme une relation dynamique, l'action de l'individu se définissant comme « *le produit de l'interaction entre un organisme et son environnement* » (*ibid*). L'accompagnement de l'institution vise également les personnes dans la prise en compte de leurs demandes et besoins spécifiques. Comment, en effet, se sentir concerné et être acteur d'un processus quand on est réduit à n'y jouer qu'un rôle passif par manque de connaissances ou de capacités à peser dans l'échange ? En l'absence de formation adéquate, il est vain de prétendre à une participation égale dans la discussion

et la gestion de l'action. L'*empowerment* des individus passe par l'activation de leurs compétences latentes et le développement de nouvelles capacités.

Dans la perspective de l'émancipation intellectuelle et sociale des plus exclus, les institutions ont alors pour tâche principale de corriger les inégalités entre ceux qui imposent la décision parce que socialement et cognitivement avantagés et ceux qui la subissent, parce que exclus ou inaudibles. Afin de garantir les conditions d'un débat public égalitaire, il revient à l'institution d'assurer la participation de tous par le soutien aux personnes dans la mise en œuvre de leurs capacités cognitives, sociales et culturelles, parce que « *ce qui est en jeu pour les libertés politiques, c'est bien l'usage réel des libertés publiques* » (Bohman, 2008).

VI.3.3. Le partage des pouvoirs et des savoirs

L'interaction entre acteurs sociaux et politiques que révèle le débat public renvoie à un jeu de pouvoir qui consiste, pour chacune des parties-prenantes, à restreindre les capacités d'action des autres tout en cherchant à augmenter la sienne, et nécessite de contrôler les éléments indispensables à l'exercice de celui-ci : l'information, la maîtrise du cadre, ou tout atout qui permette d'exercer une forme de contrôle sur son adversaire (Crozier et Friedberg, 1977).

Un membre du collectif SDF explique que l'entrée en concertation visait à ce « *que les personnes qui mettent en œuvre cette concertation sentent que derrière il y a une certaine pression* ». Dans le rapport de force qui s'installe entre le mouvement collectif et l'institution, le premier s'efforce de « *pénétrer cet espace démocratique traditionnel* » (Céfaï, 2007 : 325) afin de « *permettre aux personnes de se réapproprier des univers symboliques* » (*ibid*), et partant de là de restituer aux citoyens une capacité collective de délibération. Ainsi, entrer dans le débat public suppose d'entrer dans un rapport de force et de lutte pour l'acquisition d'un pouvoir.

Le pouvoir est défini par Crozier et Friedberg (1977) comme une dynamique et non un attribut, il ne peut se manifester que par sa mise en œuvre dans une relation qui associe les différents acteurs (*ibid* : 65) ; mais cette relation si elle est réciproque, est cependant déséquilibrée. Le pouvoir implique un marchandage sur la base des atouts, ressources et forces de chacune des parties en présence (*ibid* : 69). Ces éléments déterminent la capacité pour chaque acteur de rendre son comportement imprévisible à l'autre et donc de disposer d'une marge de liberté par rapport à lui, c'est-à-dire celle de refuser ce que l'autre lui demande (*ibid* : 70) ou d'obtenir de lui un comportement dont dépend sa propre capacité d'action (*ibid* : 69). Dans la relation qui prévaut entre le pouvoir

municipal et les acteurs sociaux, les ressources de chacun ne sont pas de même poids : si le premier dispose d'une légitimité représentative qui l'habilite à prendre la décision au nom du bien commun, la légitimité habitante, dont cherchent à se prévaloir les seconds, est, d'une part, facilement contestable et d'autre part, ne lui confère pas un droit légal de participer à la prise de décision ; ces acteurs peuvent seulement profiter du contexte social et politique favorable à l'implication des citoyens ordinaires dans le débat public, afin de persuader l'autorité publique de la légitimité de leur intervention dans celui-ci. Les atouts véritables dont les acteurs sociaux disposent, consistent en réalité, à exercer une forme de pression populaire, soit en organisant une contestation radicale, soit en déjouant tactiquement les mécanismes du système délibératif. De même, la maîtrise du temps, enjeu de pouvoir lui aussi, leur échappe-t-il et représente pour l'institution un moyen de déstabilisation qui oblige le groupe à une forte réactivité, alors qu'il est confronté à la difficulté de mobiliser un nombre important de personnes dans un délai très court.

Daniel Céfai (2007) en conclut que le politique se définit comme une notion à partager dans le conflit plus que dans le consensus, un « *agir de concert* » qui ne se fait pas sans confrontation démocratique. Dans un tel contexte, la participation devient utile parce qu'elle permet de bouleverser les rôles, de révéler « *les contradictions de l'ordre démocratique* » (Blondiaux, 2008 : 48) et produit ainsi « *des effets de démocratisation des régimes existants* » (*ibid* : 62).

Pour autant, il faut souligner qu'aucun projet collectif présenté dans cette étude ne remet en cause le pouvoir politique en place. Les acteurs ont vocation à s'inscrire dans un processus d'adaptation et d'inclusion sociale, y compris lorsqu'ils contestent les règles du jeu. Un membre du collectif SDF précise : « *Le collectif ne s'est pas placé dans une posture de revendication. [...] on ne s'est pas raconté d'histoire, c'est la ville qui va décider. [...] Par contre, sur quelle base, monsieur le maire va-t-il décider ?* ». De même, la directrice du Centre social Bordeaux Nord explique comment le collectif *Jardin de ta sœur* a cherché une manière de travailler avec les pouvoirs publics, malgré les divergences, et s'est évertué à « *proposer quelque chose qui s'inscrive dans une volonté politique* ».

Ces mouvements organisés ne se positionnent pas en dehors du fait démocratique parce que, explique Daniel Céfai (2007), le contexte démocratique est indispensable au succès de l'action qui est elle-même traversée d'un éthos égalitaire et pluraliste. En outre, la sphère publique, comme nous l'avons vu, est nécessaire en ce qu'elle représente un

espace politique « *pour la présentation directe d'identités et de revendications plurielles* » (Melucci et Avritzer cités par Céfaï, 2007 : 324).

La demande qui est faite à l'autorité publique d'accepter le partage de la décision ne remet pas en cause son pouvoir, surtout si l'on entend l'action politique au sens que lui donne Arendt. Il s'agit alors de faire place à une pluralité d'acteurs et d'envisager le pouvoir dans sa richesse et sa dynamique contradictoire (Crozier et Friedberg, 1977 : 28). Cette idée de dynamique rejoint la conception du pouvoir dans la perspective théorique de l'*empowerment*. Envisager le pouvoir comme « *à la fois pris et donné* » (Hess, 1984), permet de comprendre la façon dont les acteurs faibles se saisissent d'une partie du pouvoir des acteurs forts et, à l'inverse, comment ces derniers acceptent de s'en défaire.

Si, dans une autre acception, l'on considère que le pouvoir renvoie à un savoir possédé ou accessible (Meyer-Bisch, 1996), et donc que le projet commun ne peut que s'enrichir de la diversité des savoirs qu'ils soient expert ou profanes, identifiés ou « incertains », la délibération doit, comme l'indique le chercheur, assurer la primauté de ces savoirs et leur mise en rapport avec les différents pouvoirs. La difficulté consiste d'abord à identifier et reconnaître ces savoirs avant même de les intégrer dans l'action publique

À cet effet, l'association ATD-Quart monde développe une démarche dite de croisement des savoirs et des pratiques entre personnes en situation de pauvreté et « experts » du champ social ou scientifique. Une médiation technique conduit les acteurs à reconnaître la validité de chaque modèle de rationalité ainsi que la pertinence du savoir détenu par chacun pour la recherche de solutions en commun. Les expériences pratiques menées par l'organisation démontrent que l'inclusion de l'expertise citoyenne repose sur un processus de qualification mutuelle préalable à la mise en commun des compétences de chacun. La méthode exige en premier lieu d'identifier et d'analyser les représentations de soi et d'autrui ; elle passe ensuite par le partage de récits d'expériences, la mise en perspective des connaissances et des réalités vécues ; puis il s'agit d'identifier les logiques à l'œuvre dans les rapports entre les groupes sociaux ; les participants sont ensuite amenés à réfléchir aux conditions nécessaires pour être acteurs ensemble. Claude Ferrand explique que la démarche de croisement des savoirs est « *un processus de "transformations mutuelles" qui rend possible un partenariat à dimension collective* » (2008 : 5). Elle vise à conduire les personnes à une « *prise de conscience de la coresponsabilité dans la relation, dans l'interaction, dans la construction de solutions individuelles et collectives* » (*ibid*). La coopération entre acteurs exige, outre

le croisement des points de vue et le dépassement du seul registre individuel, la définition de fins et des moyens pour y parvenir.

Le processus démocratique relève d'une même nécessité de réaliser la mise en relation des membres de la communauté dans toute leur diversité ainsi que la mise en commun de leurs compétences à la fois sociales, techniques et politiques, dans l'objectif de produire un langage commun visant lui-même à faciliter le partage de l'espace commun.

VI.3.4. La condition de la confiance

Le pouvoir politique est exercé par des personnes ou par des groupes organisés auxquels est reconnu le droit de décider et de commander (Lapierre, 2012). L'obéissance consentie aux commandements politiques est alors tributaire de la croyance des gouvernés en la légitimité des gouvernants (*ibid*). En outre, la contrainte exercée par les institutions n'est possible « *que dans la mesure où le concours des individus leur est assuré* » (Durkheim cité par Bourricaud, 2012).

L'efficacité des institutions dépend donc de la confiance que les institués leur accordent. Or, celle-ci est une notion d'autant plus fragile et contingente que les structures sociales se complexifient et accusent une distance de plus en plus marquée avec les individus.

Les institutions modernes, explique Anthony Giddens (1994), sont caractérisées par deux phénomènes, d'une part, la transformation du temps et de l'espace, d'autre part, la délocalisation des systèmes sociaux.

Alors que dans les sociétés prémodernes, les dimensions spatiales de la vie sociale ne se dissociaient guère de la notion de présence, la modernité « *distingue progressivement l'espace du lieu, en favorisant les relations avec un autrui "absent"* » (Giddens, 1994 : 27). La séparation du temps et de l'espace induit la délocalisation des institutions que Giddens définit comme « *"l'extraction" des relations sociales des contextes locaux d'interaction, puis leur restructuration dans des champs spatio-temporels indéfinis* » (*ibid* : 30).

La distanciation spatio-temporelle caractéristique des sociétés modernes est rétroactivement augmentée par la délocalisation des institutions. Deux mécanismes, poursuit Giddens, sont imputables au phénomène de délocalisation : les « gages symboliques » entendus comme, « *instruments d'échange pouvant "circuler" à tout moment* » comme par exemple l'argent (*ibid* : 30), et les « systèmes experts » c'est-à-dire « *des domaines techniques ou de savoir-faire professionnel concernant de vastes*

secteurs de notre environnement matériel et social » (*ibid*: 35) ; conduire une voiture ou allumer la lumière chez soi renvoie à l'existence de systèmes experts dont nous sommes totalement dépendants, explique l'auteur.

La croyance en la fiabilité de ces systèmes délocalisés repose sur la notion de confiance. Giddens démontre, à l'appui de la théorie de Winnicott, que la confiance informe l'ensemble de nos interactions quotidiennes et résulte d'un processus psychologique à la base du sentiment de sécurité ontologique indispensable au développement harmonieux de l'individu. La confiance implique, dès sa constitution, un principe de distanciation par lequel le jeune enfant va apprendre à faire confiance à ses pourvoyeurs, en dépit de la discontinuité de leur attention. La confiance fonctionne comme un médium *qui « permet de mettre entre parenthèses cette distance, dans le temps et dans l'espace »* (*ibid*: 103). Elle s'instaure à travers des routines et des habitudes qui, lorsqu'elles sont bouleversées, entraîne l'anxiété. La confiance s'entend non pas comme la croyance absolue en la fiabilité de l'autre ou du système mais plutôt comme une acceptation tacite en l'absence d'autre possibilité (*ibid* : 96), aussi peut-elle facilement se transformer en défiance quand les systèmes ou leurs représentants se trompent, mentent sur leur expertise ou dissimulent des erreurs.

La confiance dans la fiabilité des systèmes experts, si elle assure la confiance et la sécurité quotidienne, ne peut fournir *« la mutualité ou l'intimité qu'offrent les relations de confiance personnelle »* (*ibid* : 121). Aussi est-il nécessaire d'instruire et d'entretenir la garantie de la fiabilité par des engagements en face à face, ce que Giddens appelle la *« re-localisation des relations sociales »*.

Lorsque les politiques multiplient les *« points d'accès »* avec la population dans la perspective de renforcer la démocratie de proximité, ils pratiquent des *« méthodes destinées à montrer que l'on mérite de la confiance »* (*ibid* : 97). La distance qui caractérise nos relations avec l'institution perçue comme toujours plus éloignée des problèmes « concrets » des gens, induit donc une nécessaire reterritorialisation de la relation, c'est à dire *« un moyen d'enraciner la confiance »* (*ibid* : 93).

L'institution quel que soit son degré d'intégration, sa taille ou sa nature, induit ce phénomène de distanciation. On reproche ainsi aux institutions culturelles, alors même qu'elles ont pour mission première de réaliser la rencontre entre la culture et les citoyens, d'avoir creusé l'écart en privilégiant la mise en scène d'une *« culture cultivée »*. Dans ce contexte, la médiation culturelle n'est autre que le moyen de reconstituer le lien rompu, non plus seulement entre les personnes et les objets, mais

entre les systèmes de représentations et les individus ; le médiateur culturel se fait alors l'agent de ce rapprochement, le messenger de la confiance dans l'expérience culturelle proposée par l'institution.

VI.4. La médiation de l'association entre l'institution et le citoyen

Dans la perspective de faciliter la coopération entre acteurs, les associations, en particulier culturelles, peuvent-elles être appréhendées comme un médium qui permettrait de réduire la distance entre l'institution et l'individu ?

Avant de répondre à la question, il importe de resituer les « corps intermédiaires » dans une double perspective sociologique et historique.

Dans la continuité de Tocqueville, explique Olivier Perru (2000), Durkheim endosse la thèse du pluralisme du pouvoir garanti par l'existence de corps intermédiaires. L'association est considérée comme une « force morale commune » qui permet le développement de l'individu. Mais, à l'opposé de Tocqueville, qui voit dans les corps intermédiaires une garantie contre l'arbitraire de l'État, Durkheim considère que face à une trop grande autonomie de ces groupements, l'État doit protéger l'individu contre toute forme d'arbitraire ; dans cette perspective, l'État demeure le « centre de l'organisation sociale ». Durkheim préconise alors la constitution de corps intermédiaires sous la forme d'une organisation calquée sur le modèle étatique, avec un organe central (conseil d'administration) et des organes secondaires, et intégrée à l'État (*ibid*).

L'ambivalence de la fonction associative ainsi posée structure les rapports entre le tiers secteur et les pouvoirs publics.

Alors que l'association se présente comme un médiateur essentiel entre les individus et l'État car elle prête forme à des pratiques sociales qui ne peuvent trouver place hors d'un espace public autonome (Laville, 2010), les pouvoirs publics cherchent à « *établir des contrôles pour endiguer l'irruption de ces espaces publics* » (*ibid* : 57). En conséquence, l'association peut aussi bien se présenter sous la forme d'un prestataire de services publics, elle est alors instituée comme mode de régulation sociale ; ou sous celle d'un vecteur de changement institutionnel ou sociétal, elle retrouve alors sa spécificité irréductible, celle « *d'opérer la rencontre avec la démocratie* » (*ibid*: 55).

Le cas de l'association culturelle va nous permettre d'illustrer l'ambivalence du rapport avec l'autorité publique.

Consacré par la loi de 1901, l'élan associatif s'inscrit dans « *l'affirmation d'une société de loisir et la consolidation du régime républicain* » (Vadelorge, 2001). Les associations culturelles participent pleinement de cet essor de la société civile ainsi qu'à la prise en charge de nouveaux besoins.

Héritières des sociétés savantes du XIXe siècle, les associations culturelles de la troisième république étendent peu à peu leur domaine d'intervention à tous les secteurs de l'expression culturelle et artistique. Aussi, génèrent-elles des revendications culturelles en termes d'aide publique ou de création d'équipements, qui préfigurent les premières formes de politiques culturelles (*ibid*).

Nonobstant cet interventionnisme croissant, le soutien de l'État reste limité jusqu'à l'époque du Front populaire, lorsque les associations culturelles sont enfin associées à la politique publique, notamment dans les secteurs de la lecture publique, du théâtre et des loisirs de jeunesse (*ibid*). Toutefois, cette reconnaissance, note Loïc Vadelorge, s'accompagne de la persistance d'un sentiment de méfiance de la part de l'État, du fait que ce dernier appréhende le mouvement associatif tantôt comme « *un signe de vitalité et de créativité* » et tantôt comme « *un signe de conservatisme, de despotisme et de risque pour la démocratie* ». Il est vrai que la période de l'Occupation lui donne des raisons de douter de l'esprit démocratique des associations, certaines se sont, en effet, compromises sous le régime de Vichy. Dans l'après-guerre, d'autres ne parviennent pas à s'adapter aux nouvelles aspirations de la société française, alors que l'élan militant, porteur du projet de décentralisation théâtrale et de démocratisation culturelle, n'aboutit pas au changement social espéré. Il faut, sur ce point, souligner la responsabilité de l'État qui signe l'échec du projet en se désintéressant de l'éducation populaire, ce qui conduit les militants associatifs à s'orienter vers la professionnalisation de l'action culturelle ; la méfiance étatique envers l'association se solde alors par la préférence accordée aux institutions dans la mise en œuvre de la politique culturelle (*ibid*). Cette mise au ban ne signe pas pour autant la fin du mouvement associatif qui connaît un essor considérable dans les années 1970, floraison associative interprétée par certains en termes d'aspiration à la démocratie locale, pour d'autres, comme une réponse à l'absence des pouvoirs publics dans certains domaines (*ibid*). Aujourd'hui encore, la majorité des associations qui se créent appartiennent au secteur de la culture ou celui du sport, mais comme le souligne Loïc Vadelorge, ce n'est pas tant le poids quantitatif de l'associationnisme que sa place dans l'espace démocratique qu'il faut interroger.

Certes, l'hétérogénéité qui caractérise le secteur associatif entretient la méfiance envers l'association dans sa capacité à incarner sa mission d'intérêt public. Aussi critique-t-on, à juste titre, l'emploi abusif du statut associatif, qui recouvre aussi bien des organismes parapublics créés pour contourner la comptabilité publique (Baron, 2001), que des organisations à visée lucrative, ou encore des associations autocratiques qui limitent les droits de leurs membres (*ibid*). Nous avons noté dans la seconde partie de cette étude, un penchant au cloisonnement et à la défense de ses propres intérêts de l'association culturelle. À l'inverse, Jacques Ion note la pression qu'exercent les élus sur les associations lorsqu'ils envisagent de leur confier, surtout en période de crise, des tâches de gestion et de régulation, alors même qu'une part importante d'entre elles aspirent à assurer la défense de l'expression de la pluralité et à révéler les problèmes non-reconnus ou absents de la scène politique (Ion, 2002).

Par conséquent, si certains continuent d'encenser, du moins dans les discours, l'association comme moyen de mobilisation citoyenne et outil de transformation sociale, d'autres soulignent les effets de la professionnalisation, comme signe de dépendance financière et la perte d'une « *certaine capacité d'invention* » (Vadelorge, 2001).

L'étude de cas que nous allons développer dans les lignes suivantes va nous permettre, non pas d'ériger en modèle l'association citée, mais de comprendre par quels moyens l'association peut, d'une part, assurer ce lien structural entre l'institution et l'individu et viser ainsi sinon à abolir du moins à réduire la distance qui caractérise leurs rapports ; et d'autre part, démontrer une capacité à renouveler à la fois les modes participatifs et les formes de l'action culturelle.

Il nous semble, en effet, utile d'interroger, dans un contexte de récession économique, le rôle de l'association dans le développement culturel local, alors même que les élus semblent vouloir assumer seuls la définition de la politique culturelle (Vadelorge, 2001).

L'association Bruit du frigo, dont l'action se situe à l'intersection des questions urbaines et culturelles, interroge les relations interindividuelles en lien avec le cadre de vie ainsi que les modalités dominantes de la fabrique de la ville.

L'atelier d'urbanisme utopique que BdF organise depuis plusieurs années dans les quartiers de Bordeaux a pour objectif de « *sensibiliser et mobiliser les citoyens sur le thème de la ville et ses transformations et de favoriser l'émergence et la mise en œuvre*

de projets d'aménagements urbains imaginés avec des habitants »¹⁰⁶. L'atelier est conçu comme une « *fabrique d'imaginaires urbains* » qui permet, à partir de déambulations et de séances de travail collectifs, de concevoir des projets qui pourraient transformer ou améliorer des situations et des lieux. « *Des projets incroyables, poétiques, rigolos, peu réalistes comme très concrets, parce que dans ces rêveries, il y a peut-être des graines de bonnes idées* », assurent les initiateurs de l'action¹⁰⁷. Dans l'espace vide coincé entre deux maisons, les habitants imaginent un fronton de pelote basque ; sur le toit d'un immeuble, un jardin ne demande qu'à s'épanouir, tandis que les enfants du quartier verraient bien cordes et trapèzes sous le porche de la flèche St-Michel. Ces productions sont alors mises en image et projetées sur le lieu physique, parfois simulés et testés lors d'événements publics.

Loin d'une simple redécouverte spatiale de leur environnement, les ateliers permettent aux habitants de jouer un rôle actif dans la réflexion sur l'évolution de la ville et la transformation des espaces publics. En s'interrogeant sur les usages et pratiques, ils inventent de nouvelles fonctionnalités et de nouvelles sociabilités aux espaces qu'ils fréquentent ou à l'inverse qu'ils évitent. Bruit du frigo les sensibilise aux enjeux qui les concernent et révèle les compétences dont ils disposent pour penser et construire la cité, à partir d'expériences vécues et d'usages rêvés mais aussi d' « *“arts de faire” du quotidien, de tactiques, de stratégies (pour se déplacer par exemple), de routines, d’“adaptations et d’ajustements” à des situations.* » (Pichon, 2009). Le choix que font les citoyens d'investir tel espace ou tel autre et d'y associer une pratique spécifique, informent « *des modes d'être en ville, des rapports à la ville et parlent donc de citadinité et d'urbanité* » (Florin *et al.*, 2005). La médiation opérée par les ateliers débouche sur une réappropriation spatiale et symbolique de leur territoire de vie par les habitants. Elle rejoint alors les préoccupations sociales liées à la transformation de l'espace public pour en révéler « *les usages populaires ou quotidiens, les relations sociales, les savoirs, les normes et les symboles de la vie urbaine* » (Jacob, 2007).

Outre qu'il facilite l'émergence des capacités créatives des personnes et accroît les possibilités de chacun de devenir acteur de son cadre de vie, l'atelier d'urbanisme utopique invente une manière innovante d'envisager l'engagement habitant dans la sphère publique, une façon à la fois ludique, réflexive et critique.

¹⁰⁶ Source Bruit du frigo : <http://www.bruitdufrigo.com/>

¹⁰⁷ *Ibid*

La mise en place d'un atelier d'urbanisme utopique nécessite au préalable de créer un « lieu prétexte », dans le quartier d'intervention, dont la principale fonction est d'initier la mobilisation. Ce lieu « *a pour objectif d'intéresser des gens à un processus de réflexion, de prospective sur le quartier aujourd'hui et demain* », explique le responsable de l'association. Le choix de la zone d'action n'est pas non plus laissé au hasard : « *on y va* », ajoute-t-il « *pour dire qu'il y a un truc qui se joue. Il faut que les habitants aient leur part là-dedans. Il y a eu des réunions publiques, des présentations de choses, des points d'étape avec les urbanistes, mais il n'y a pas de participation plus active comme nous on l'entend* ».

L'implantation du lieu-prétexte résulte lui-même d'une connaissance approfondie des enjeux urbains et sociaux qui agitent le quartier : « *Ça passe par un temps de repérage* », explique le directeur de Bruit du Frigo, puis « *à l'issue de ce premier temps de repérage, on a compris quels sont les enjeux, on a repéré les lieux, on va esquisser une manière de travailler* ». L'action s'appuie donc nécessairement sur un maillage partenarial avec le tissu associatif micro-local : « *on sait qu'on va devoir se créer des alliances* », indique le responsable, « *parce qu'on pose comme principe que quand on n'est plus là, quelque chose subsiste* ». La collaboration réflexive avec les habitants peut alors être amorcée. Dans un premier temps, ces derniers sont invités à imaginer les formes de cette structure provisoire et à y projeter des pratiques et des usages. Dans le quartier de la Benaugue, sur la rive droite de Bordeaux, le « Brasero » mêlait les fonctions d'un restaurant et d'un espace de gymnastique. Le lieu-prétexte officie comme un espace de rencontre et de vie dont la multiplicité des usages facilite la cohabitation d'une diversité de publics. Par le biais de l'activité, l'espace suscite le désir de sociabilité partagée. « *On voit des gens devenir des habitués, qui viennent en demande de convivialité pour les actions proposées et qui se disent que c'est vachement bien de réfléchir avec les autres, de partager nos points de vue* », observe le responsable associatif. Aussi, la structure permet-elle à l'usager de devenir peu à peu un participant, et de passer d'une fréquentation irrégulière et utilitaire du lieu, à un engagement continu au sein d'un groupe de personnes, dans un processus de réflexion et de prospective sur l'évolution du quartier. « *Plusieurs centaines de personnes ont participé de près ou de loin, 5 minutes ou une journée. [...] Pour certains, ils n'ont jamais foutu les pieds dans une association.* », ajoute-t-il.

Parce qu'il détourne les habitants de leur routine urbaine, le lieu-prétexte capte et oriente leur attention vers les réalités dissimulées par l'usage ordinaire qu'ils ont de la ville. Parce qu'il ancre la participation dans la réalité spatiale et sociale du quartier, le projet en renouvelle les formes et restitue aux habitants la maîtrise de leur engagement.

L'action vise ainsi à fabriquer des canaux participatifs réels qui ne reproduisent pas « *les mêmes codes, les mêmes formes qui ressortent dans une concertation publique* », parce que poursuit une autre responsable « *l'enjeu c'est d'arriver à faire de meilleurs projets que ceux qui pensent pour nous* ». Il ne s'agit plus, selon elle, de « *dire "il faut prendre en compte la parole des habitants" mais dire comment on la prend en compte et comment on se donne les moyens* ». Bruit du frigo s'efforce ainsi de développer la compréhension des processus urbains, afin de révéler l'intelligence citadine sur ces questions. La conscientisation des personnes sur les enjeux les concernant vise à la transformation à la fois de soi et de la ville. La dynamique engendrée par la réflexion collective a aussi pour objectif de pérenniser et multiplier les formes d'action collective : « *on crée une forme dynamique pour que les gens se disent même s'il n'y a plus Bruit du Frigo, pourquoi nous on ne se prendrait pas en main, on ne créerait pas un collectif* ». Le projet du *Jardin de ta sœur* constitue, à cet égard, une extension de l'atelier sous une forme collective autonome.

La méthode de l'atelier d'urbanisme utopique redéfinit les termes et la place des acteurs dans le débat public sur la fabrique de la ville ; il place au centre de celui-ci l'habitant, non pas comme récepteur passif de la transformation urbaine mais comme partenaire légitime et compétent en matière d'aménagement. En outre, parce qu'il mobilise de nouvelles formes participatives, l'atelier constitue un canal d'expression pour les « invisibilisés » de l'espace social et politique. Les résidents des cités oubliées accèdent à la sphère publique et retournent le stigmate de la marginalisation sociale : la créativité, l'inventivité ne sont pas l'apanage des acteurs forts, et les quartiers d'habitat social ne sont pas désolidarisés du reste de la ville puisqu'ils sont en mesure de porter sur elle un regard réflexif et constructif.

Mais la démarche, en dépit de sa pertinence à multiplier les capacités d'action des citoyens, a peu d'impact tant que les pouvoirs publics ne se saisissent pas de ce matériau autrement que pour en apprécier la portée civique, tant qu'ils préfèrent considérer ces productions citadines avant tout comme une manière ludique de développer l'esprit citoyen, les réduisant à n'occuper que les marges du projet urbain.

Bruit du frigo est conscient des limites de l'action et surtout de la nécessité de s'inscrire dans le contexte normatif de l'action publique, aussi, les propositions des habitants portées auprès des responsables politiques, tiennent compte des orientations décidées par la ville. « *C'est un travail de défrichage* », explique le responsable associatif, que le

politique peut utiliser ou pas. Afin de renforcer l'impact de ce travail de prospective, l'association active certaines fonctions urbaines imaginées par les habitants sous la forme de « lieux possibles » qui permettent « *de faire preuve, car résister c'est aussi prouver, dire ça existe, ça marche* ».

Les « refuges péri-urbains » que l'on a vu fleurir dans la Communauté urbaine de Bordeaux durant l'été 2012, sont ainsi le fruit d'un atelier utopique et la concrétisation d'une idée habitante. Leur existence n'a été possible que parce qu'ils ont permis de croiser la perspective créative des citoyens avec les orientations politiques de la collectivité.

Figure 16 Refuge péri-urbain Les Guetteurs, Bègles



Source : Sarah Montero

Chaque refuge est une construction architecturale unique pensée en lien avec son environnement, qui existe à la fois comme objet artistique et espace fonctionnel : c'est un lieu conçu pour le repos, qui permet de se poser pour regarder la ville et expérimenter l'environnement urbain autrement. Le refuge parvient à affirmer sa qualité d'objet artistique tout en interrogeant la transformation métropolitaine. Du côté de l'institution, le refuge répond aux attentes en termes d'identité d'agglomération et de politique d'image, en lien avec la notion de nature en ville portée par la Communauté urbaine de Bordeaux. Le lieu se décline sous des formes variées dans plusieurs villes de l'agglomération : des hiboux guettant sur les berges de la Garonne à Bègles, une forme enveloppante comme un sac de couchage ou un « hamac » à Gradignan, un « nuage » posé poétiquement au bord d'un lac à Floirac ; il accueille pour une nuit unique les « randonneurs » urbains dans un cadre « naturel ». Le concept de refuge en milieu urbain questionne le rapport ville-nature, invente de nouvelles fonctionnalités aux espaces à la marge de la ville-centre, renouvelle la relation des citoyens à leur cadre de vie, propose aux visiteurs une forme innovante de tourisme urbain ; sans jamais se départir de sa dimension esthétique, il invite à la pure contemplation libre de tout motif utilitaire. En outre, le projet de refuges urbains constitue pour une métropole en quête de gouvernance culturelle, un outil d'expérimentation préfigurant les modalités d'une politique culturelle d'agglomération.

L'exemple montre que la coopération entre milieu associatif et pouvoirs publics peut être fructueuse, qu'elle peut permettre la conciliation d'objectifs différents sans nécessairement diluer l'initiative sociale et culturelle du premier dans les impératifs de rationalisation administrative et politique des seconds. L'activation du refuge démontre non seulement que l'action associative peut influencer sur l'action publique mais aussi que *« la véritable transformation ne peut être recherchée qu'à partir d'inventions institutionnelles ancrées dans des pratiques sociales »* (Laville, 2010 : 297).

L'action atteste également du rôle de « marginal-sécant » que l'association a joué, à savoir celui *« d'un acteur qui est partie prenante dans plusieurs systèmes d'action en relation les uns avec les autres et qui peut, de ce fait, jouer le rôle indispensable d'intermédiaire et d'interprète entre des logiques d'action différentes, voire contradictoires »* (Crozier et Friedberg, 1977 : 86). L'association a bien joué là un rôle de médiation qui a permis de porter et surtout de matérialiser dans l'espace public la capacité créative et réflexive des habitants. À mi-chemin entre art et fonctionnalisme,

orientation sociale et intérêt politique, le refuge péri-urbain illustre le potentiel de développement créatif du territoire.

Le changement est facilité par l'influence d'acteurs spécifiques ou « médiateurs » qui « *sont en mesure de promouvoir un changement décisif dans leur environnement institutionnel parce qu'ils sont capables de "travailler" sur les cadres cognitifs et normatifs encadrant les jeux d'acteurs existants* » (Muller, 2005). Le jeu social, rappelle Jean Rémy (1992) a, pour Simmel et Weber, un caractère intrinsèquement triadique, le tiers est un personnage décisif de l'interaction parce qu'il constitue un passage obligé entre deux mondes (Muller, *ibid*). Les médiateurs, selon P. Muller, englobent deux types d'acteurs : les experts, en capacité de produire les outils intellectuels sur lesquels s'étaye la promotion du nouveau référentiel, et les praticiens qui eux agissent pour mettre en œuvre le changement.

Les agents administratifs influencent sans nul doute la mise en forme de l'action publique municipale et jouent un rôle essentiel dans le processus décisionnel. Ainsi le personnel du service culturel de Québec compense la logique utilitariste du maire par la mise en œuvre d'une action culturelle qui s'efforce de prendre en compte les besoins des secteurs culturel et socioculturel de la ville. Mais nous avons vu que les acteurs institutionnels étaient plus ou moins freinés dans leur action par la crainte de voir diminuer leur liberté d'action ou la source de leur pouvoir. Aussi, les corps intermédiaires, dans lesquels nous rangeons les associations et autres formes organisées d'action collective, nous paraissent mieux placés pour incarner la figure du changement car ils sont en mesure de faire évoluer le référentiel d'action publique en assurant la promotion de nouveaux modes de légitimation et d'une vision du pouvoir fondée sur la « *polyarchie* » (Giddens, 1995).

Conclusion

Nous avons vu que la ville, parce qu'elle se caractérise par des rapports distanciés, incitait l'individu à affirmer sa présence singulière dans l'espace public. Or, dans ce projet, autrui apparaît comme le moteur de la reconnaissance et de la mise en action. Il faut alors comprendre l'engagement dans l'action sociale et culturelle comme une dialectique entre le je et le nous, instaurant un rapport de complémentarité entre attentes subjectives et mobiles collectifs.

L'engagement constitue sur le plan individuel un ensemble complexe d'attentes normatives structurées en termes de contribution, de gain et de reconnaissance, se manifestant sous des formes variées, pragmatiques, ludiques, créatives, à la fois ancrées sur un territoire de proximité et orientées vers la recherche du bien commun. Dans sa dimension collective, l'engagement renvoie à un besoin fondamental de sociabilité ainsi qu'à des valeurs et croyances communes informant l'identité collective. Il engage le réseau social indispensable à l'individu pour structurer sa participation sociale et faciliter l'accès à la sphère publique ; il génère la visibilité et la reconnaissance par l'autorité publique ; il fournit à l'individu l'opportunité de transformer des ressources en réalisations concrètes et constitue ainsi un moyen d'augmenter son pouvoir d'agir.

Nous avons également noté que l'association ne constituait plus une modalité exclusive d'engagement public et que son fonctionnement était dénoncé comme bureaucratique et hiérarchisé, car trop calqué sur le modèle de la démocratie représentative. Néanmoins, la permutation des modes d'engagement invitent non pas à bannir l'association mais à reconsidérer l'engagement collectif comme une diversité de formes organisées d'action sociale, en mesure de relayer l'expression et la participation citoyenne, d'incarner un espace de socialisation politique, et de soutenir l'*empowerment* individuel et collectif dans une perspective de transformation sociale.

La complexité et la diversité des modes d'engagement renvoient à la multidimensionnalité de la citoyenneté urbaine. Celle-ci, située et active, traduit le désir des habitants d'œuvrer la ville. L'action culturelle mise en œuvre dans l'espace urbain constitue alors un moyen privilégié de mettre la citoyenneté en pratique. L'espace public devient un « espace dramaturgique » où s'élaborent les formes culturelles du politique, au sens de monde commun. La culture est, en effet, le terrain d'enjeux politiques, qui renvoient aux droits des personnes à expérimenter des formes de participation à l'élaboration des politiques publiques. Contribuer à la production de sens

dans la sphère culturelle constitue pour l'individu, une capacité essentielle à son développement personnel autant qu'une revendication informée par le processus de subjectivation caractéristique de la société moderne. La force de l'action culturelle réside dans sa capacité à mettre en œuvre la créativité des personnes. Celle-ci apparaît comme une ressource individuelle et collective en mesure, à la fois de concrétiser l'accès des citoyens à l'élaboration du projet culturel commun et de permettre le développement culturel de la ville selon une approche transversale et concertée.

En termes d'impact, la participation des citoyens au débat public produit, d'une part, des effets sur les participants eux-mêmes qui acquièrent une culture civique et prennent conscience de la force collective qu'il représente ; et d'autre part, parvient à modifier la décision publique de façon incrémentale puisque la demande sociale ne peut être ignorée par le politique qui y trouve une source de légitimité. Toutefois, pour être entendue, la demande doit se conformer aux règles instituées et se heurte alors aux limites du cadre réglementaire. La portée sociale et politique des initiatives populaires s'en trouve réduite ; tandis que la politique culturelle, en particulier dans l'exemple bordelais, n'est guère infléchie par l'action citoyenne, en raison du rapport distancié entre acteurs institutionnels et acteurs associatifs. Nous observons également que la participation citoyenne n'a de chance de peser sur le référentiel d'action publique qu'à la condition que les acteurs sociaux se structurent et s'organisent en force collective.

Bien que contraignante et normative, l'institution municipale remplit des fonctions indispensables à la vie commune comme celle de fournir des espaces de socialisation et d'expression politique aux citoyens. Mais le processus de qualification de ces espaces dépend de la volonté du politique et de sa capacité à intégrer d'autres ordres de rationalité et de légitimité que les siennes.

Dans la perspective d'un changement démocratique, l'institution doit reconnaître les capacités des citoyens à juger et à contribuer à la définition des règles et des actions communes. Elle doit susciter un environnement favorable à l'expression de ces capacités et surtout repenser la question du pouvoir. Celui-ci est dynamique et résulte du savoir de chacun, il doit s'envisager comme tel dans la relation entre acteurs politiques et sociaux, sachant que ces derniers ne se positionnent pas dans un rapport d'extériorité mais reconnaissent l'autorité publique et cherchent avant tout à être associés à la décision publique.

En outre, les relations entre l'institution et les citoyens reposent sur le principe de la confiance, de plus en plus difficile à préserver dans un monde social caractérisé par la

distance. La confiance doit donc être réactivée par une reterritorialisation de la relation entre pouvoirs publics et citoyens. Dans cette perspective, la société civile s'affirme comme l'incontournable médiateur de la mise en lien. En dépit de son caractère équivoque et de la méfiance des pouvoirs publics à son égard, l'association culturelle démontre sa compétence à médiatiser et publiciser les capacités créatives et réflexives des citoyens, tout en assurant la jonction entre les différents systèmes d'action. À l'intérieur de l'institution, malgré leur crainte de voir diminuer leur pouvoir, les agents et experts peuvent s'avérer des facilitateurs du changement et de la transformation du référentiel d'action publique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En dépit d'une persistance de l'idéologie de démocratisation culturelle qui maintient les citoyens en dehors du processus décisionnel, nous formulons l'hypothèse que la ville parce qu'elle est devenue un producteur majeur de politique culturelle et représente le niveau politique le plus proche des citoyens, était en mesure d'initier un changement en matière de gouvernance culturelle et de partage de la décision publique avec l'ensemble des acteurs du territoire. De même, supposons-nous que la mobilisation de la culture à des fins hétérogènes et comme vecteur de développement social et économique pouvait induire une égalisation des légitimités dans la sphère culturelle, condition qui nous semblait un préalable obligé à l'élaboration d'un projet culturel intégré et concerté.

1. Les apports de la recherche

Après avoir rappelé en introduction le processus d'autonomisation des villes vis-à-vis de l'État, ainsi que la nécessité pour celles-ci de répondre à la demande sociale de participation, nous annonçons un développement en trois parties qui devait nous permettre d'identifier le référentiel d'action culturelle des villes, de déterminer le sens de la norme participative et de saisir les formes et les effets des initiatives culturelles des citoyens. Ceci, afin d'évaluer la capacité des villes de l'étude à promouvoir de nouvelles formes de gouvernance culturelle et à partager le processus décisionnel.

1.1. Identifier les spécificités du projet culturel des villes

Dans la première partie de cette étude, nous avons cherché à identifier le référentiel culturel de Bordeaux et de Québec, c'est-à-dire le cadre cognitif et normatif qui fonde leur action.

En dépit des menaces qui pèsent sur l'intégrité sociale et territoriale de la ville, Bordeaux et Québec s'imposent comme des entités urbaines sûres de leur importance et de leur prestige, au travers d'un projet urbain ambitieux pour la première, et d'une redynamisation culturelle pour la seconde. Toutes deux ambitionnent de lier patrimoine et modernité au cœur de leur développement culturel.

Québec entend soutenir la relève artistique qui doit permettre de consacrer la ville comme capitale culturelle dynamique et ainsi conditionner l'installation de nouvelles populations. À Bordeaux, ce sont les nouveaux aménagements culturels, pensés dans le

cadre du projet urbain, qui doivent créer un désir de ville, afin de répondre aux objectifs démographiques de la « ville millionnaire ».

Dans la stratégie de distinction et de rayonnement des villes, les institutions culturelles phares et l'événement médiatique constituent toujours des marqueurs identitaires recherchés, bien que critiqués par les acteurs culturels qui voient dans les premières un risque de monopole et d'aspiration de la ressource, et dans le second, une instrumentalisation marchande de la culture.

Nos territoires d'investigation s'efforcent d'inscrire la politique culturelle dans une approche globale du développement de la ville, qu'il s'agisse de qualité du cadre de vie à Québec ou de cohésion urbaine et sociale à Bordeaux. Mais dans les faits, l'ambition de transversalité est contredite par la prégnance d'une différenciation structurelle et idéologique de la politique culturelle. Ainsi, la distinction perdue entre milieu amateur et milieu professionnel, de même que l'action culturelle menée par la politique de la ville à Bordeaux ne s'inscrit toujours pas dans un projet culturel urbain global, alors qu'il existe peu ou pas de lien entre politique culturelle et politique sociale à Québec, sinon à travers l'action spécifique et autonome de la bibliothèque centrale.

Aussi, les comportements régionaux en termes d'intervention culturelle de nos villes d'étude se rejoignent-ils dans une commune difficulté à assurer l'interpénétration des sphères de pratiques. Néanmoins, la légitimité culturelle semble s'exprimer avec moins d'idéologie et plus de pragmatisme à Québec, du fait notamment d'une organisation administrative moins sectorialisée, tandis que le défaut de transversalité semble surtout y résulter d'un manque de savoir-faire et d'opportunité.

La politique des publics des villes est principalement fondée sur le principe d'accessibilité. Les responsables bordelais évoquent la figure d'un citoyen en devenir qu'ils ont le devoir d'accompagner dans son « *évolution* ». Dans la perspective des responsables québécois, les citoyens, perçus comme aliénés par la production culturelle de masse, doivent être confrontés à une offre de qualité. Ces représentations induisent une réification de la notion de public tandis que le citoyen se voit nier le droit à contribuer de façon effective à la construction d'un référentiel culturel commun. Néanmoins, les villes, parce qu'elles souhaitent mettre en œuvre un rapport de proximité avec leurs populations, s'efforcent de diversifier leurs modalités d'intervention, en s'appuyant sur la capacité des institutions culturelles à développer des projets décentralisés et polyvalents, associant opérateurs artistiques et sociaux. En matière de participation des publics, les projets de médiation culturelle élaborés par les institutions renvoient à des définitions et des approches hétérogènes, aux finalités

parfois contradictoires, qui expriment la tension non résolue entre la contrainte de devoir diffuser des objets culturels légitimés par la communauté professionnelle et le désir d'accompagner des pratiques culturelles singulières. Cependant, les exemples étudiés nous ont permis de montrer que l'activité critique au sein de l'espace public, facilitée par la médiation, favorisait l'actualisation d'une citoyenneté concrète et dynamique, tandis que « la médiation élargie », dans un sens partenarial, permettait d'appréhender le projet culturel comme fondamentalement basé sur la contribution de l'autre.

L'action culturelle territorialisée illustre également le rôle de la médiation comme vecteur d'expression et moyen de faciliter la co-construction du développement culturel. La politique de la ville à Bordeaux a ainsi permis la légitimation d'une forme de collaboration culturelle entre les artistes, les populations et les territoires, contribuant au développement de projets artistiques partagés, ancrés dans la réalité sociale et culturelle des communautés. Mais faute de moyens et de lignes politiques claires, la politique urbaine peine à intégrer formellement la contribution des habitants dans la prise de décision publique et à s'imposer comme un modèle d'action transversale.

L'association parapublique des centres d'animation des quartiers de Bordeaux est considérée par la ville comme une composante de l'action municipale et, à ce titre, constitue un levier essentiel de ses politiques publiques d'animation et de proximité. Tandis que le quartier apparaît comme un vecteur d'attractivité dans le projet de renouvellement urbain bordelais, il représente, pour les habitants un mode d'inscription spatiale nécessaire à la construction des identités sociales. Aussi, aux côtés d'une ville globalisée, tournée vers la promotion de son image de marque à l'échelle mondiale, perdure celle d'une ville locale, faite d'ancrages affectifs, de trajectoires sensibles, d'espaces de pratiques électives. Toutefois, l'entité spatiale ne peut d'elle-même générer des relations entre les habitants. Les associations endossent alors une fonction médiatrice qui permet d'assurer la cohésion sociale du quartier et de développer une culture territoriale spécifique, par l'entremise des manifestations et des activités artistiques et culturelles. L'art, placé au cœur de la *polis*, requalifie la parole des habitants, trop contrainte par les modes de concertation officiels. Dans cette perspective, l'exemple du centre d'animation de Saint-Michel démontre que, même institutionnalisé, le secteur socioculturel peut contribuer à diversifier les procédures participatives et à favoriser l'expression citoyenne.

À Québec, le concept de qualité du cadre de vie comme idéologie sous-jacente des politiques culturelles québécoises, s'actualise selon deux modalités distinctes

d'intervention. La première renvoie à l'équipement de proximité : la bibliothèque vient à incarner le vecteur de promotion d'une culture enfin devenue accessible et s'impose peu à peu comme une direction délocalisée de l'administration culturelle, en capacité de mettre en œuvre une vision et une politique culturelles de territoire. Selon la deuxième modalité, l'arrondissement se présente comme la forme de gouvernement en mesure de signifier de manière concrète le rapport de proximité avec les habitants. Tandis que le Service de la culture accompagne la diffusion de l'offre culturelle des institutions, l'arrondissement prend en charge une définition relativiste de la culture, tentant de concilier deux ordres de légitimité de démocratisation et de démocratie culturelles. Les arrondissements semblent s'être emparés de l'enjeu de proximité dans la conduite de l'action culturelle et ce faisant, interrogent la ville-centre sur le rôle qui lui incombe dans la réflexion portant sur les modalités de la gouvernance urbaine.

Les exemples de spectacularisation de l'espace public (*Evento* et *Où tu vas quand tu dors en marchant*) nous ont permis de démontrer qu'à vouloir célébrer l'être-commun dans une urbanité idéalisée, la ville se privait du rôle de l'art dans sa capacité à questionner l'ordre établi. De même, ces événements nous interpellent en raison du paradoxe qui consiste à vouloir concilier finalité participative et objectif publicitaire. S'il peut contribuer à enrichir la réflexion sur les pratiques sociales et culturelles dans l'espace public, l'art ne se résume pas à un outil promotionnel du vivre-ensemble, il doit, au-delà d'un investissement poétique mais consensuel de l'espace public, interroger le territoire dans sa dimension politique, et le restituer comme source de créativité et de réflexion collectives.

1.2. Les modalités du dialogue social

Dans la deuxième partie de cette étude, en vue d'apprécier l'existence de conditions favorables à une gouvernance partagée, nous avons examiné les modalités concrètes de la mise en œuvre de la démocratie locale et analysé les termes du rapport entre acteurs politiques, culturels et sociaux.

L'usage de la démocratie de proximité témoigne d'une expérience historique différenciée. La norme participative à Bordeaux est indissociable du contexte juridique national dans lequel elle s'est mise en place, alors que le modèle québécois émerge d'une initiative citoyenne visant la transformation institutionnelle. Si dans les deux cas cette norme s'incarne au travers du conseil de quartier, celui-ci s'impose à Bordeaux surtout comme un mode de régulation et de contrôle institutionnel alors que l'instance

québécoise, conçue à son origine comme un moyen pour les habitants de se protéger contre l'arbitraire du pouvoir, détient un réel pouvoir décisionnel à l'échelle micro-locale.

La démocratie de proximité est invoquée, à Bordeaux, pour refonder le lien entre élus et citoyens et assurer une meilleure gestion des affaires municipales. Mais par l'omniscience de son action, l'élu semble vouloir épuiser les ressorts de la démocratie locale ne laissant aux habitants, en guise d'espaces d'expression, que les formes institutionnelles d'un débat balisé par le pouvoir. Le territoire du proche n'est pas une entité spatiale dépassée pour autant car les rapports sociaux ont besoin d'ancrage pour se développer, mais le recours systématique et exclusif à la proximité conduit à limiter la participation des habitants sur les enjeux qui les concernent, tout en faisant croire à une recomposition des liens entre les décideurs et les citoyens, sur la seule base d'une coprésence accrue.

Dans le champ culturel, la concertation avec les populations révèle la tension qui prévaut entre démocratie représentative et démocratie participative. La culture, parce qu'elle est aussi un vecteur de développement économique et un instrument de promotion de la ville, constitue un enjeu politique majeur. Dans cette perspective, elle fait l'objet d'un rapport de force entre le politique et la société civile et, plus que tout autre champ de l'activité humaine, traduit la difficulté des responsables politiques et institutionnels à penser l'égalité des acteurs y compris dans le débat public.

Si l'institutionnalisation de la norme participative n'en est encore qu'à ses balbutiements à Bordeaux et que l'absence de règles y fait le lit de la « participation », le cas québécois nous enseigne que la formalisation du processus ne suffit pas à insuffler une culture participative au sein de l'institution, ni ne facilite l'expression d'une parole politique dans la cité. Nous notons que, dans les deux situations la norme participative reste avant tout motivée par l'objectif de modernisation de l'action publique.

Par ailleurs, la question de la gouvernance s'impose aux pouvoirs publics dans un contexte de complexification des problématiques et enjeux sociétaux. Elle exige d'intégrer, au processus décisionnel, différents modes d'expertise, selon une coopération horizontale. Nous notons qu'elle ne garantit pas pour autant la participation des citoyens ordinaires à la décision, et peut renvoyer à l'inverse à des formes de gestion néo-corporatistes. *A minima*, la gouvernance multipartenariale requiert un dialogue et une confiance réciproque que le jeu des acteurs dans le champ culturel semble démentir. Non seulement les modes opératoires entérinent les différenciations

statutaires et légitimistes historiques entre acteurs culturels et socioculturels, d'une part, et entre professionnels et amateurs d'autre part, mais les relations entre les acteurs culturels et les acteurs politiques sont aussi entachées de méfiance et d'instrumentalisation réciproques.

À Bordeaux, les premiers dénoncent l'action publique comme communication politique tout en étant engagés dans une lutte concurrentielle pour l'obtention de la subvention publique ; tandis que les seconds, préoccupés par le rayonnement de la ville et craignant de la voir confinée à un destin provincial, hésitent à soutenir la diversité culturelle et artistique du territoire, lui préférant les institutions phares et les artistes exogènes, plus susceptibles de promouvoir l'image de prestige de la ville. Si les rapports intersubjectifs sont plus développés à Québec car moins tributaires de la subvention, il n'empêche que les discours des acteurs culturels dénoncent l'injonction qu'ils ressentent à devoir se plier aux orientations du politique et à ses visées instrumentales.

Aussi, l'assujettissement plus ou moins consenti d'un côté et la défiance manifeste de l'autre, marquent les modalités relationnelles dans les sphères culturelles de Québec et de Bordeaux, soulignant en creux la nécessité d'un renouvellement des formes de collaboration entre les acteurs.

Il n'est pas étonnant dans un tel contexte que Bordeaux et Québec expriment une même méfiance à l'égard des tentatives d'organisation et de structuration des acteurs culturels. S'il est vrai que définition du projet culturel par une instance essentiellement composée de professionnels pose question, du fait des risques de sectorialisation et de cloisonnement, les exemples de Rennes et de Toulouse attestent néanmoins de la nécessité d'une coopération avec le secteur culturel. Ce dernier, nous l'avons vu, manifeste une forte attente en termes de dialogue et de reconnaissance, et peut à l'instar de l'expérience montréalaise se révéler force de proposition et vecteur de fédération autour du projet culturel collectif. D'un autre côté, il faut admettre la difficulté à assurer une gouvernance partagée réussie entre acteurs culturels et acteurs politiques dont les rôles respectifs doivent être clairement définis. La coopération ne doit pas non plus omettre de ménager une place réelle pour le citoyen dans la négociation collective. Ce dernier peut vite s'avérer simple faire-valoir dans un exercice de communication politique, comme cela semble être le cas au sein du CODES bordelais qui constitue, pour l'heure, une expérimentation intéressante mais encore très limitée de gouvernance culturelle multipartenariale. L'instance pâtit d'une faible institutionnalisation et d'un élargissement insuffisant aux habitants et aux professionnels.

Nous notons par ailleurs que la tentative par la ville de Bordeaux d'associer les minorités culturelles au développement local reste pour le moins limité. Dépolitisation, neutralité républicaine et notabilisation des participants font du Conseil bordelais de la diversité, une association acommunautaire, axée sur un projet d'animation, à faible impact politique. Aussi, le conseil s'apparente-t-il plus à une instance de régulation sociale qu'à un espace d'expression citoyenne ; de même qu'il laisse en suspens l'intégration culturelle des communautés étrangères, réduites à exprimer leur contribution au projet commun, sous des formes ethnologisantes et peu visibles dans l'espace public.

Plus sûrement, le rôle du politique consiste à concilier des visions différenciées de l'action et du développement culturels, tout en associant l'ensemble des acteurs de la cité à la négociation collective, comme s'efforce de le faire, à l'échelle de l'arrondissement, le conseil beauportois de la culture, qui intègre des citoyens dans le processus décisionnel. Quant au Conseil de la culture de la région de Québec, il propose un modèle de représentation des professionnels à même de dépasser les intérêts catégoriels des acteurs, tout en répondant à leur besoins, selon une acception large et inclusive du champ culturel.

Sur le territoire, les acteurs culturels associatifs, regroupés dans des espaces alternatifs, proposent un mode d'organisation basé sur la coopération entre acteurs et la mutualisation des ressources, qui suggère une forme de contrôle conjoint dans la prise de décision. De même, ces organisations, parce qu'elles sont en capacité de lier compétences, moyens et esthétiques dans une approche multidimensionnelle des enjeux et problématiques artistiques et culturels, pourraient faciliter l'élaboration d'un projet de territoire intégré et fédérateur.

1.3. Intégrer l'initiative citoyenne dans l'action publique

La troisième partie de cette étude visait, d'une part, à témoigner du désir et des formes d'engagement des habitants dans le champ culturel ; et d'autre part, à apprécier leur portée sociale et politique ainsi que le rôle de l'institution dans leur valorisation.

Face aux experts et aux politiques, les citoyens ne sont pas des figures passives, déconnectées des enjeux culturels ; ils se mobilisent selon des modalités variées dans le développement culturel local et proposent des visions de la ville susceptibles d'être exploitées dans le projet culturel de territoire.

Exemplaire d'une auto-initiative et d'une auto-organisation effectives, l'action des collectifs *Jardin de ta sœur* et SDF a démontré la légitimité et la compétence des habitants à penser, aménager et animer un espace public à dimension culturelle. Ces collectifs ont également su médiatiser et publiciser leur projet en mobilisant les ressorts de l'action culturelle et sont ainsi parvenus à imposer d'autres registres de rationalité et de légitimité, à travers le détournement stratégique de la procédure participative instituée.

Les espaces alternatifs proposés par les comités de citoyens et le centre communautaire Jacques Cartier, à Québec, fournissent les conditions de la construction politique du sujet. Les premiers prouvent qu'il est possible d'établir un rapport de complémentarité entre action contestataire et participation instituée ; en soulevant les enjeux non pris en compte par l'autorité publique, ils contribuent ainsi à faire évoluer les politiques publiques. Le CCJC utilise l'action culturelle comme un moyen de capacitation individuelle et collective ; le lieu agit comme espace de ressources et de conscientisation et dépasse la seule ambition occupationnelle par l'activité culturelle, pour embrasser une finalité sociale et politique. Le centre a réussi à inscrire dans la politique culturelle municipale une catégorie actionnelle spécifique dite de « culturel communautaire ».

Nous avons également observé comment l'action artistique en milieu urbain interroge la ville, ses logiques de production et ses modes relationnels, et reconfigure le sens que l'on peut prêter au terme d'urbanité. L'action artistique ouvre sur une réappropriation symbolique de la rue par les citoyens et vise à libérer leur capacité à définir ensemble l'espace commun ; ce faisant, elle invente d'autres formes de participation à la fabrique de la ville, qui dessinent les contours d'un projet démocratique sensible.

Les cartes des pérégrinations et des expériences spatiales citoyennes révèlent les formes d'une géographie intime qui met en tension la ville produite et la ville vécue et induit une nouvelle sémantisation des lieux. La valorisation esthétisée des compétences citoyennes contribue à redistribuer les ordres de rationalité et de légitimité dans l'élaboration des définitions culturelles. Ainsi, les objets de la quotidienneté « délocalisés » et « extimés » par l'intervention de l'artiste, permettent de se dire soi et d'affirmer une présence dans l'espace public, tout en interrogeant la problématique de la transformation urbaine et du changement social. L'atelier *Ropa* autorise de nouveaux modes de création entre artistes et populations et renforce la présence et le rôle de l'artiste dans la cité, comme activateur de lien social et de potentialités créatives.

Les exclus de la culture qui sont les mêmes que ceux marginalisés dans le débat public, sont au cœur des préoccupations du collectif Bordonor. Mailler le territoire, l'investir de

façon sensible et y développer le sentiment d'appartenance, constituent une manière de lutter contre la marginalisation sociale et culturelle. Parallèlement, la pratique artistique permet d'instituer les personnes comme acteurs de la démarche culturelle et sujets politiques du devenir commun.

Si ces différentes expériences constituent pour la ville des ressources de développement en cela qu'elles interrogent en termes sensibles et intimes la fabrique urbaine, proposent des formes collaboratives de gestion d'espace culturel et maintiennent ouvert et vivant le débat public sur la définition du projet démocratique commun, le problème demeure de trouver la façon appropriée de réaliser la rencontre entre rationalité aménageuse et imaginaire sensible. La difficulté des pouvoirs locaux à prendre en compte et à intégrer dans l'action publique les pratiques de terrain innovatrices, nous a invité à poursuivre le questionnement à la fois sur les logiques de l'engagement et sur les conditions de la coopération entre institution et citoyens.

L'engagement citoyen dans la fabrique de la ville culturelle résulte d'une dialectique entre l'individuel et le collectif. Cette intervention dans l'espace public recouvre des formes variées qui expriment le désir de contribuer à la définition des règles communes, et s'impose à l'époque actuelle comme une réponse à la quête d'autonomie et de reconnaissance des personnes.

L'action culturelle dans la cité agit à différents niveaux. Elle lutte contre l'exclusion sociale et culturelle en fournissant un espace d'expression et un régime de visibilité pour tous. Elle permet alors l'accès aux droits politiques entendus comme la participation à l'élaboration du sens et des formes du projet commun, et contribue à la jouissance d'une citoyenneté urbaine concrète. L'action culturelle apparaît également comme un moyen de mettre en œuvre la créativité comme ressort social et territorial. Par le projet qu'elle suscite, elle peut relier les acteurs du territoire entre eux et valoriser les ressources endogènes à la ville, tout en attirant les contributions extérieures utiles au développement local.

En outre, l'on peut observer des effets concrets de la participation sociale et culturelle. Celle-ci impacte les acteurs eux-mêmes, qui retirent de leur engagement des ressources en termes de reconnaissance, de construction du bien commun et d'apprentissage de l'action collective. Elle induit également une modification incrémentale de l'action publique, à condition que les acteurs sociaux se saisissent collectivement des enjeux et modifient à leur profit le cadre procédural. Aussi, malgré l'ambiguïté des dispositifs participatifs institués et leur caractère normatif, les élus nous semblent être entrés dans un processus décisionnel sinon partenarial du moins plus complexe. Il faut alors sans

doute renoncer à la vision séquentielle de l'action publique au profit de celle d'un processus diffus et fragmenté, résultant de la négociation et de la coopération entre de multiples acteurs.

Reste que l'institution ne remplit pas encore pleinement le rôle qui lui incombe de qualifier les initiatives citoyennes et les espaces d'expression publique que ces dernières entrouvrent, alors que les questions du partage du pouvoir et de l'intégration des savoirs « incertains », demeurent non résolues.

Dans la perspective d'améliorer la confiance entre gouvernants et gouvernés et d'opérer le rapprochement entre systèmes d'action, l'association, éventuellement appuyée par les agents institutionnels, apparaît comme un moyen de médiation incontournable. L'équivoque de la forme associative ne peut servir à nier sa capacité à relayer la demande sociale et à inventer avec les citoyens les nouvelles modalités du projet démocratique commun. Elle endosse alors ce que Pierre Ronsavallon¹⁰⁸ nomme la fonction de représentation dans un système démocratique, c'est-à-dire, un processus qui consiste, non pas simplement à déléguer un pouvoir, mais à parler et à médiatiser les problèmes rencontrés par les gens.

2. Les conditions d'un développement culturel concerté

De notre observation empirique, nous déduisons que si d'un côté, les villes disposent des ressources nécessaires à la définition d'un développement culturel partagé, en cela qu'elles peuvent s'appuyer sur la créativité sociale et culturelle de leur territoire ainsi que sur la capacité de la société civile à diffuser l'innovation sociale et à mobiliser les personnes ; d'un autre, elles font preuve d'une faible volonté publique pour insuffler un projet culturel territorial concerté. On observe dans les deux cas la persistance d'une forme de réticence idéologique héritée des orientations nationales passées. L'institutionnalisation des politiques culturelles, corollaire de la spécialisation de ses agents, freine le processus de reconnaissance des initiatives et productions citadines, et tend à désolidariser le projet culturel du projet social et/ou urbain. De même qu'en matière de démocratie locale, si la participation constitue une ressource pour l' élu qui y voit un moyen d'ancrer son projet politique et l'occasion de construire une nouvelle légitimité, elle est également synonyme de contrainte car elle entame son monopole sur la décision publique et malmène les stratégies ainsi que les logiques institutionnelles (Rui, 2004 : 234). Le représentant politique hésite donc à confier des pouvoirs autres

¹⁰⁸ Entretien avec Pierre Ronsavallon, *Les matins de France Culture*, le 25 septembre 2006

que consultatifs aux citoyens, alors même que ces derniers se montrent capables d'appréhender les enjeux culturels et urbains et sont disposés à gérer des équipements en collaboration avec l'autorité publique. Aussi, l'intégration de la demande sociale passe nécessairement par le filtre du cadre institutionnel. Dans un mouvement inverse, ce dernier ne peut s'ouvrir que sous la pression de la mobilisation citoyenne. La transformation sociale résulte de ce double mécanisme fondé sur les principes antagonistes d'inclusion et de défiance. La jonction entre participation et représentation ne se fait qu'au prix d'une négociation autour d'enjeux de pouvoir et du partage de l'espace public.

Toutefois, la généralisation entre les deux cas n'est pas de mise. Bien que la rationalité technique informe la norme participative à Québec, la ville manifeste une plus grande ouverture à la gouvernance multipartenariale que Bordeaux. En raison des liens de subordination qui l'engage vis-vis de la province, Québec a acquis des réflexes collaboratifs qu'elle active notamment dans ses rapports avec les organismes étatiques, tel le Conseil régional de la culture, avec qui la municipalité élabore des programmes conjoints. Alors même qu'elle démontre une volonté d'autonomie vis-à-vis de l'État en refusant la création d'un Conseil des arts et des lettres, la municipalité envisage son développement culturel comme un processus concerté *a minima* avec les partenaires institutionnels. Plus autonome financièrement mais aussi plus politisée, Bordeaux pâtit d'un manque de culture coopérative ; si les liens partenariaux perdurent avec l'échelon étatique, qui continue d'exercer une certaine influence sur la politique locale, les collaborations avec les autres collectivités territoriales demeurent peu développées. De fait, la politique culturelle municipale traduit la vision d'un développement culturel autarcique.

Or, l'élaboration du projet culturel municipal ne peut s'envisager que dans une double référence spatiale, à la fois aux territoires endogènes à la ville, – la culture constitue le ferment de l'appartenance à l'espace de vie –, et aux territoires supra-communaux, lesquels doivent pouvoir fournir une vision d'ensemble du développement.

Bordeaux et Québec témoignent à cet égard d'une certaine ambivalence vis-à-vis de leurs marges territoriales. Le quartier représente pour la première un maillon territorial clé du projet urbain, mais il reste en matière culturelle découplé de la ville-centre et est instrumentalisé par le politique dans sa stratégie d'attractivité. Tandis que la fusion municipale de 2002 a eu pour conséquence, pour la seconde, de renforcer l'identité de la ville-centre, au dépend de celle des arrondissements, et de bouleverser les missions de

ces territoires vis-à-vis de leurs populations, notamment ceux qui avaient développé une politique culturelle dynamique comme Sillery ou Beauport.

Le quartier et l'arrondissement se posent cependant comme les entités spatiales susceptibles d'ancrer le développement culturel dans la réalité des pratiques habitantes. Nous avons ainsi observé, à travers l'engagement citoyen, le caractère situé de toute action sociale et culturelle, de même que le cadre de vie représente pour les personnes une ressource identitaire fondée sur le sentiment d'appartenance à la communauté.

Aujourd'hui, les arrondissements n'ont pas renoncé à leurs prérogatives et revendiquent pour légitimer leur intervention, la proximité avec les habitants ainsi que leur connaissance des dynamiques et spécificités propres à leur territoire d'intervention. Il apparaît donc nécessaire, dans la perspective d'un développement culturel intégré, de penser la relation aux arrondissements dans une approche de complémentarité et de réciprocité qui devra concilier la finalité de rayonnement et d'attractivité de la ville-centre, avec la dimension identitaire et l'évolution idiosyncratique de ses territoires vécus. Il semble d'ailleurs que la municipalité s'y efforce, en matière d'action culturelle, à travers la mise en place d'un dialogue ville-arrondissement.

Inversement, la politique culturelle de Bordeaux peut-elle être pensée sans évoquer le rôle que pourrait jouer l'intercommunalité dans le développement culturel de la métropole ? Pour de nombreux spécialistes, la définition d'un modèle culturel devra inéluctablement se construire à cet échelon, du fait de la progression constante de la logique intercommunale et de la puissance financière dont elle seule dispose (Saez G., 2004). Pour autant, l'adoption d'un modèle culturel intercommunal n'induit pas *a priori* une gouvernance culturelle innovante. Plusieurs chercheurs observent que les projets culturels métropolitains ne renouvellent guère le modèle existant, perpétuant au contraire l'approche institutionnelle de la culture, caractéristique des politiques municipales, ni ne favorisent la mise en réseau des acteurs culturels et institutionnels ou le croisement avec d'autres politiques publiques (Faure et Négrier, 2001).

La surenchère équipementuelle des villes de l'agglomération bordelaise pose cependant un problème de cohérence territoriale et de rationalité de la dépense publique, – Bordeaux réclame dans ce contexte un partage des charges de centralité –, qui appelle à une approche concertée et multipartenariale du développement culturel. Mais la culture, comme du reste la démocratie locale, demeure une prérogative dont les leaders politiques entendent se prévaloir, afin de promouvoir la spécificité de leur territoire et défendre leurs acquis, ce qui la rend difficilement partageable sur un territoire élargi. De fait, l'agglomération bordelaise avance timidement sur le terrain de la culture

communautaire et vient très récemment d'adopter, moins une compétence qu'un « outil » qui doit lui permettre de s'inscrire en complémentarité de l'action communale. Le financement de projets culturels « transcommunaux » a pour double objectif de valoriser et mutualiser les ressources culturelles du territoire et d'expérimenter une forme limitée d'intervention culturelle. Mais plus que le modèle culturel qui pourrait se dessiner à partir de cet outil, c'est la démarche dont il est issu qui doit être soulignée. Le Conseil de développement durable (C2D) de la Communauté urbaine de Bordeaux s'est saisi de la question culturelle comme facteur d'identité, de sens et de cohérence pour le territoire métropolitain. Il s'est appuyé dans sa réflexion sur une enquête qualitative réalisée auprès des habitants et des acteurs culturels afin de déterminer « les besoins, les freins, les rêves et les désirs du territoire »¹⁰⁹.

C'est alors peut-être en matière de démocratie participative, que la CUB pourrait jouer un rôle moteur et contribuer à insuffler parmi les élus une culture de la participation et du partenariat. Le C2D a ainsi récemment réorienté ses missions en assumant le rôle de garant de la participation sur tous les processus de concertation institutionnels mis en place par la collectivité. L'instance se base pour ce faire sur une charte de la participation¹¹⁰ qui stipule un certain nombre de principes relatifs au respect et à la cohérence de la procédure, ainsi qu'à l'intégration de la contribution citoyenne au processus décisionnel. L'autonomie dont l'instance dispose, alliée à la force de proposition qu'elle semble incarner auprès des élus intercommunaux, ouvre les possibilités d'une généralisation des bonnes pratiques. Mais le processus sera sans doute graduel et adhocratique : Bordeaux vient d'amorcer une procédure de concertation publique sur l'adoption d'une charte de la participation, sans le concours du C2D.

En matière de démocratie locale, les élus sont pour l'heure plus sensibles aux pressions exercées par leurs administrés et les acteurs sociaux présents sur leur territoire, qu'aux injonctions de l'instance intercommunale qui demeure le lieu d'un « jeu politique » de tractation entre élus. Dans ce sens, la reterritorialisation du processus intercommunal sur le plan culturel, à Québec, atteste de ce lien indéfectible entre les politiques et les acteurs du territoire. Le changement institutionnel ne peut résulter que de la rencontre entre les cadres référentiels d'action des différentes parties prenantes. Dans cette perspective, nous avons observé que pour réaliser l'articulation entre démocratie

¹⁰⁹ Rapport « Comment la CUB peut-elle contribuer à l'émergence de projets culturels transcommunaux? », *op. cit.*

¹¹⁰ La charte élaborée en 2009 par le groupe de travail sur la participation, en collaboration avec des experts reconnus dans ce domaine, est disponible sur le site de la CUB : <http://www.lacub.fr/c2d/travaux/charte-de-la-participation>, consultée le 24 janvier 2013

représentative et démocratie participative, et rapprocher les gouvernants des gouvernés, l'action de médiateurs territoriaux sociaux et culturels mais également institutionnels, – nous pensons ici au rôle joué par les agents du DSU de Bordeaux et ceux du Service culturel de Québec –, était indispensable.

La légitimité à agir de ces médiateurs repose sur leur connaissance approfondie du territoire, ses spécificités, ses atouts et faiblesses, de la dynamique relationnelle ainsi que du potentiel créatif qui le caractérisent. Ils sont en mesure d'initier et de diffuser des pratiques participatives, afin de s'assurer que la démocratie locale dont se sont emparés les élus, soit effectivement partagée avec l'ensemble des citoyens. La médiation permettrait de réduire la distance entre l'institution et le citoyen et préviendrait le double risque de clientélisme et d'instrumentalisation posé par l'action publique de proximité. En outre, ces médiateurs ont la volonté de fédérer les acteurs autour de projets culturels partagés. Ils s'efforcent de « resocialiser » la culture en tissant des liens avec les politiques publiques connexes et d'en valoriser les externalités positives pour l'individu et pour la collectivité. Ils portent un idéal démocratique de procurer à chacun un canal d'expression et de reconnaissance dans la sphère publique, dans une vision globale et inclusive du développement social et culturel.

Leur intervention doit nécessairement reposer sur une éthique professionnelle en référence à un bien commun. Médier, c'est être entre deux, c'est assurer l'articulation entre deux ordres de légitimités dans l'objectif de répondre aux besoins, aspirations et intérêts des acteurs, dans une logique d'échange et d'enrichissement mutuel. C'est pourquoi, l'associationnisme doit renouer avec sa fonction politique qui consiste à conduire les citoyens, aux côtés des représentants élus, à la construction du sens commun et des fondements de l'être ensemble. Le renouveau de la démocratie qui passe nécessairement par la contribution des citoyens à la définition des enjeux et à la recherche de solutions, dépend de ce partenariat entre « *politiques publiques et politiques de l'espace public* » (Laville, 2010).

3. Éléments pour une politique culturelle « autrement »

Nous nous trouvons aujourd'hui à un tournant des politiques culturelles. La crise qui frappe les sociétés de la modernité est aussi et surtout une crise culturelle. La désillusion face aux solutions du passé et au savoir-expert, la perte des normes et des valeurs liés à l'ordre ancien, le règne de l'individu et la déliquescence du lien social, mais aussi la dégradation de l'environnement qui nous rappelle notre appartenance à un

monde commun, induisent un changement dans notre manière d’appréhender la culture et de définir les termes du contrat culturel qui nous lie.

D’un autre côté, des indices portent à croire que les moyens de subvenir à la crise sont en gestation et qu’il suffirait de prêter une attention particulière ou de regarder un peu de côté pour voir ces signes se transformer en solutions potentielles.

La figure du consommateur de biens culturels s’efface peu à peu au profit de celle de producteur et de diffuseur culturel. La culture expressive connaît un formidable développement, accentué par l’importance croissante des technologies numériques. Les enquêtes sur les pratiques culturelles, que nous savons limitées car tributaires d’une approche surtout quantitative, traduisent néanmoins ce formidable élan créatif et, comme en miroir, la désaffection croissante pour les institutions culturelles, ou plus largement, les lieux institués de la culture. D’autres modes de production et d’appropriation des biens symboliques, mais aussi d’autres formes d’engagement qui traduisent l’expression des sensibilités et des subjectivités dans toute leur diversité, prévalent aujourd’hui, qui appellent sans nul doute à un refondement des politiques culturelles. Ce constat n’est pas nouveau mais peut-être faut-il encore une fois souligner les termes qui invitent au changement et partant de là proposer des pistes voire des outils pour le mettre en œuvre.

3.1. Ce que prendre en compte les droits culturels veut dire

Les droits culturels qui doivent permettre de reconnaître, rétablir et développer le sujet comme acteur et auteur de culture (Meyer-Bisch, 1996) ne sont pas aujourd’hui pleinement respectés, y compris dans nos sociétés démocratiques. Bien que faisant partie intégrante des droits de l’homme et se définissant à leur image comme « universels, indissociables et interdépendants », critères préalables à la reconnaissance de leur universalité (*ibid*), les droits culturels n’ont pas encore acquis la même importance que les droits de l’homme au plan politique, et sont vus par certains comme des droits à caractère programmatique et non légal (UNESCO, 1998). Lorsqu’ils sont appliqués, les pouvoirs publics les réduisent à une seule dimension selon laquelle ils consisteraient, pour l’essentiel, à faciliter l’accès et la participation à la vie culturelle par le biais du rapport aux œuvres d’art. On oublie alors ou feint d’oublier que ces droits visent à intégrer la contribution des citoyens à la définition du projet culturel (politique) commun.

Il semble utile d'indiquer ici que ces droits culturels se structurent en trois pôles : identité, créativité, communication (Bidault, 2008).

Concernant le premier type, de nombreuses dispositions de la déclaration de Fribourg¹¹¹ sont articulées autour de l'idée de choix individuel en matière identitaire (ibid). L'article 2 décrit la culture comme étant « *les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement* ».

La seconde catégorie dite de créativité renvoie à la liberté d'expression reconnue comme un droit premier. Il s'agit de respecter « *la liberté d'exercer, [...], ses propres pratiques culturelles et de poursuivre un mode de vie associé à la valorisation de ses ressources culturelles, notamment dans le domaine de l'utilisation, de la production et de la diffusion de biens et de service* » ainsi que « *la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits* » (art. 5). L'article 8 stipule que toute personne a le droit « *de participer au développement culturel des communautés dont elle est membre* » et ajoute qu'elle doit pouvoir participer « *à l'élaboration, la mise en œuvre et l'évaluation des décisions qui la concernent et qui ont un impact sur l'exercice de ses droits culturels* ». Dans cette perspective, l'article 5 précise que « *les acteurs culturels des trois secteurs, public, privé ou civil, ont notamment la responsabilité dans le cadre d'une gouvernance démocratique d'interagir et au besoin de prendre des initiatives pour : • veiller au respect des droits culturels, et développer des modes de concertation et de participation afin d'en assurer la réalisation, en particulier pour les personnes les plus défavorisées [...]* ».

Nous avons porté dans la présente étude une attention particulière à ce second type de droits car celui-ci pose en réalité plus de difficulté aux autorités publiques. Il sous-tend, en effet, une remise en cause du paradigme des politiques culturelles, – en particulier françaises –, qui repose sur les principes de démocratisation et d'universalité, et induit un changement dans les modes opératoires de l'action publique.

Enfin, la troisième catégorie de dispositions relève de la question de la transmission des ressources et patrimoines culturels. Toute personne a le droit de connaître « *sa propre culture, ainsi que les cultures qui, dans leurs diversités, contribuent au patrimoine commun de l'humanité* » et doit pouvoir accéder « *aux patrimoines culturels qui*

¹¹¹ La déclaration de Fribourg sur les droits culturels, a été adoptée le 7 mai 2007 ; elle est le fruit du travail d'un groupe international d'experts, connu sous le nom de "groupe de Fribourg".

constituent des expressions des différentes cultures ainsi que des ressources pour les générations présentes et futures ».

Les droits culturels soulignent ainsi la dimension procédurale de la culture qui appelle à une coopération culturelle réelle et soutenue des citoyens.

L'individu contemporain affirme sa subjectivité et aspire à la pleine jouissance de ses droits culturels et politiques. Reconnaître la personne dans ses droits culturels implique concrètement de lui accorder une place, plus justement, sa place, comme coproducteur des représentations symboliques. Dans cette perspective, l'action publique locale nous apparaît comme l'échelon le plus approprié pour leur programmation. Les droits culturels ne se réalisent que dans la relation (Meyer-Bisch, 2012). La subjectivité se constitue dans la socialité et le rapport dialogique à autrui, alors que la citoyenneté, si elle se déploie à différentes échelles, prend d'abord forme dans le lien qui unit le sujet à son territoire de vie. Les responsables politiques, par leur pouvoir de créer et de qualifier les espaces publics où s'organisent l'hospitalité et l'inter-reconnaissance des subjectivités, se définissent, d'une part, comme les facilitateurs du lien social, et d'autre part, comme les garants des droits et des libertés individuelles. S'il revient aux personnes et à elles seules de revendiquer et de réaliser les droits culturels (*ibid*), les médiateurs culturels et sociaux ont pour rôle de les soutenir dans l'acquisition de ces libertés, dans le respect du sens et des valeurs auxquels elles se réfèrent.

Les droits culturels ne se développent qu'au prix d'une redéfinition de la démocratie et des modes de dialogue qu'elle induit (*ibid*), car ils replacent la personne au centre de la politique et rappellent le caractère instituant de la communauté des citoyens. Le peuple ou le public s'efface pour faire place au sujet démocratique tandis que l'autorité publique se redéfinit comme l'exercice commun de la démocratie. Le souci d'assurer le bien-être de ses concitoyens et la nécessité de répondre à la demande sociale de participation, obligent l'élu local à repenser les modes d'organisation et de fabrique de la cité. Dans ce nouvel ordre, les droits culturels ne sont pas que des principes, ils répondent à une nécessité (Meyer-Bisch, 2012), celle de pouvoir établir un lien à soi et aux autres et trouver sens dans le projet politique qui fonde l'espace commun. En réalité, la non réalisation des droits culturels conduit au déclin d'autres droits politiques. Sans participation culturelle, il n'y a pas de participation politique possible car ces droits autorisent la définition des valeurs communes constitutives du projet collectif ; ils ouvrent des espaces d'expression dans lesquels d'autres libertés peuvent s'exercer ; ils constituent une « *grammaire de la démocratie* » (*ibid*). Aussi, la difficulté à les

appliquer devrait nous inviter à changer les circonstances qui empêchent leur accomplissement (Sen, 2008).

3.2. Promouvoir la durabilité culturelle

Sur le plan interne, la ville est confrontée au défi du pluralisme et de la complexité : ses populations se diversifient, ses territoires s'atomisent et les rapports sociaux se distendent. Prendre en compte les droits culturels, respecter et promouvoir la diversité culturelle et repenser la gouvernance deviennent indispensables pour assurer la cohésion sociale ainsi que la cohérence territoriale. Le territoire local est généralement perçu comme le plus apte à répondre à ces enjeux, du fait de la proximité et de la maximisation de l'interaction sociale. Dans le contexte de la globalisation, la ville doit pouvoir mobiliser ses ressources internes, notamment le tissu civique, et « *capter les mutations urbaines au niveau des pratiques quotidiennes* » (Lussault, 2009), afin d'« *inventer une politique adhoc, qui soit tout à la fois localisée et mondiale* » (ibid).

Le maire de Bordeaux déclare être « *en train d'ouvrir des voies pour construire un modèle durable de métropole culturelle* » et dit constater, à ce propos, qu'un nombre croissant d'artistes, de créatifs et d'acteurs culturels viennent s'installer dans la cité du port de la lune. L'édile québécoise souhaite créer des liens entre les artistes et les acteurs économiques car c'est, affirme-t-il « *la façon de rendre notre ville attrayante* », parce que « *investir dans la culture, c'est payant* »¹¹².

Serait-ce là la définition d'un développement culturel durable ? Que recouvre ce terme si fréquemment employé qu'il semble du coup perdre sa force incantatoire ? Et de quelle façon la ville culturelle peut-elle répondre aux enjeux de la durabilité ?

Le développement durable a été défini, par la Commission mondiale de l'environnement et du développement, dans le fameux rapport Brundtland de 1987, comme « *le développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à répondre aux leurs* ». Quelques années plus tard, en 1995, un autre rapport de l'UNESCO, *Notre diversité créatrice*, définit le développement comme « *un processus d'accroissement de la liberté effective offerte à ceux qui en bénéficient de poursuivre toute activité à laquelle ils ont des raisons d'attacher de la valeur* ». La culture, parce qu'elle permet l'élargissement des choix offerts aux

¹¹² Interview de Régis Labeaume, journal *Canoë*, « Allier le milieu culturel et le monde des affaires », le 30 avril 2008

individus, est présentée comme un vecteur essentiel de ce développement, tant sur le plan individuel que collectif, et ne peut être comprise comme simple catalyseur de la croissance économique. Plus récemment, dans la poursuite des travaux de l'UNESCO, les cités et gouvernements locaux unis (CGLU), engagés dans la mise en œuvre de l'agenda 21 de la culture, affirment dans la déclaration de principes intitulée « La culture : quatrième pilier du développement durable », que le manque de prise en considération de la dimension culturelle du développement entrave la possibilité de réaliser pleinement le développement durable et de garantir la paix et le bien-être.

Progressivement, la notion de culture émerge comme un facteur de développement durable indépendant et distinct des autres facteurs et faisant intégralement partie de la notion de durabilité (Duxbury et Gillette, 2007).

La durabilité culturelle peut être définie comme l'aptitude à préserver une identité culturelle et à permettre le changement en cohérence avec les valeurs culturelles d'une communauté (*ibid*). Sur la base de ses recherches sur cinquante villes québécoises, Michel de La Durantaye avance qu'il existe « *un lien réel entre les activités culturelles et le sentiment de solidarité et d'appartenance dans la communauté* » (2001). Le développement d'une communauté s'étend donc au-delà des incidences environnementales et économiques et renvoie nécessairement à une vision à long terme du développement d'un système culturel.

Les discussions sur le développement durable incorporent aujourd'hui une compréhension dynamique de la culture en lien avec le cadre de vie, parce que les pratiques qui doivent être préservées sont intrinsèquement liées à une communauté et ancrées dans des contextes géographiques spécifiques (Duxbury et Gillette, 2007).

Le développement durable vise à créer une communauté juste et équitable en encourageant la diversité sociale et culturelle et implique que celle-ci définisse et fixe elle-même les valeurs et les objectifs requis pour y parvenir.

Pour que le projet culturel de la ville soit un projet de développement durable, comme le souhaitent les élus et leurs responsables administratifs, il doit être défini à partir des notions de créativité, de transversalité, et de gouvernance.

La créativité, considérée comme un facteur de cohésion sociale par l'UNESCO, est entendue dans un sens large comme « *le fait de réaliser des formes ou des objets artistiques inédits mais aussi le fait de rechercher des solutions à tout problème* » (UNESCO, 1998). Sans créativité, il n'y a pas de développement possible puisque la croissance d'une communauté repose sur sa capacité à définir des solutions aux

problèmes qu'elle rencontre et à inventer des formes nouvelles d'évolution. Cultiver la créativité individuelle et collective suppose comme le suggère Xavier Greffe (2010), d'insérer les individus dans des démarches créatives et de valoriser les échanges avec l'environnement ; cela signifie aussi trouver des moyens d'aider les individus à concevoir de nouvelles façons de vivre et de travailler ensemble. La constitution d'une organisation territoriale créative repose alors non pas exclusivement, comme tendent trop souvent à le croire les responsables politiques dans leur stratégie de rayonnement, sur des éléments exogènes, mais aussi et surtout sur les ressources et les acteurs présents sur le territoire dont la ville doit assurer la mise en contact et en cohérence (*ibid*).

Les villes ont compris l'intérêt de créer un cadre favorable à l'éclosion de cette créativité, tout comme elles sont conscientes de l'importance de considérer les externalités positives de la culture comme la cohésion sociale ou la revitalisation des territoires désavantagés. Mais elles n'ont pas encore envisagé le concept de créativité dans le sens d'une réorganisation de l'action publique, ni ne cherchent à inscrire la participation des habitants et des structures dans une logique de construction de projet (*ibid*).

Les principaux défis dans le domaine de la durabilité culturelle relèvent de l'approche très cloisonnée en matière culturelle et du manque de planification intégrée (Duxbury et Gillette, 2007). Celle-ci requiert, en effet, d'envisager le développement culturel non plus en termes d'administration et de gestion de biens ou de services, mais de considérer les pratiques, les expériences et les productions de la société civile comme la source de celui-ci. Il s'agit alors de substituer à la notion classique de politique culturelle, celle d'« écosystème culturel », au sein duquel les éléments telles que demandes, positions et opportunités des différents acteurs, interagissent et s'ajustent en permanence les uns aux autres (Greffe, 2010). La systémique culturelle nécessite de comprendre les connections et les interrelations propres au système et suppose une organisation réticulaire, caractérisée par la connectivité entre les acteurs et la mise en commun des ressources. Dans le réseau, l'autorité publique occupe une position d'intermédiation et joue un rôle de coordination afin de favoriser les connexions entre acteurs ; elle exerce un contrôle conjoint avec ces derniers et favorise ainsi la transmission des ressources, on dit alors que le réseau est fortement connexe (Lemieux, 1999). L'organisation en réseau permettrait en outre de sortir de la bilatéralisation typique des rapports entre acteurs, qui voit d'un côté les acteurs culturels obtenir les ressources dont ils ont besoin et, de l'autre, les élus réaliser une politique culturelle (Friedberg et

Urfalino, 1984 : 57), et d'intégrer enfin, dans la configuration partenariale, les habitants comme des coproducteurs de l'action publique.

3.3. Un outil de planification culturelle

La réflexion actuelle sur la participation à la décision culturelle, dans les pays anglo-saxons et en Europe, opère un rapprochement sur l'idée d'un modèle de planification culturelle, basé sur la méthode du « community planning ». Cette dernière consiste en un processus collaboratif et interactif incluant la population locale et visant à définir le futur d'un territoire, au travers de la formulation conjointe des finalités, objectifs, et stratégies de mise en œuvre. La planification culturelle renvoie ainsi à une démarche d'identification et de mobilisation des ressources culturelles d'une communauté et envisage leur gestion et leur intégration par le biais d'un processus participatif. Elle consiste en une approche territorialisée et transversale du développement local et régional qui établit des passerelles, non seulement entre les acteurs du territoire, mais également entre politiques publiques, en faisant interagir la culture avec d'autres champs : éducation, secteur social, aménagement du territoire, développement économique, tourisme (Baeker et Murray, 2006).

La notion de planification dépasse celle de politique culturelle. Il faut l'entendre au sens d'« utilisation stratégique et intégrale des ressources culturelles dans le développement d'une communauté » (Mercer, 2006, cité par Pascual i Ruiz et Dragojević, 2007), et non comme un outil de gestion ou un plan d'aménagement défini et mis en œuvre par l'autorité publique. La démarche induit un changement de perspective : il ne s'agit plus de partir du cycle de production culturelle (création-production-diffusion), comme base programmatique (Baeker et Murray, 2006), mais de considérer l'écosystème culturel dans son ensemble. Cela implique d'identifier dans le tissu social, tous les éléments, valeurs et productions culturelles qui font sens pour la communauté. La planification culturelle inclut le critère de durabilité culturelle car elle tient compte des avantages que ces biens confèrent à l'avenir de la communauté. Culture et activités culturelles sont considérées comme des outils de développement humain et territorial.

La planification culturelle permet de concevoir une politique ancrée dans les vécus sociaux et la réalité culturelle de la cité, qui témoigne d'une meilleure compréhension de l'identité culturelle des citoyens ainsi que de leurs besoins et attentes (Creative city network of Canada, 2010). Aussi, exige-t-elle des acteurs et des institutions culturels un repositionnement stratégique. Les premiers doivent passer d'une posture trop souvent

revendicative et sectorielle à une démarche de contribution et de coopération avec les citoyens, dans la définition du projet culturel. Les secondes, si elles souhaitent jouer un rôle dans la nouvelle configuration culturelle, devront renoncer à n'être qu'un espace de légitimation des œuvres d'art, pour devenir un véritable lieu communautaire. La culture représente un enjeu de sociabilité et de (re)création du lien entre les hommes, l'institution culturelle constitue l'espace d'actualisation de ce processus de socialisation et de mise en œuvre d'un désir collectif. Les lieux de pratiques culturelles peuvent apparaître, dans leur dimension normative, comme des « producteurs d'ordre » (Latouche, 1998). À l'opposé, ils peuvent signifier un espace d'expression et de dialogue, qui ne soit plus celui de l'ordre établi, mais un lieu « propre » dans le sens que lui confère Michel de Certeau (1994), où l'homme ordinaire n'est plus seulement contraint d'y exprimer des « tactiques » et des « coups » mais y conçoit, avec d'autres, des « stratégies » culturelles et artistiques.

Nous proposons ici une présentation synthétique de la méthode dans ses grandes lignes, inspirée des modèles développés par Michel de La Durantaye (2004), Baeker et Murray (2006), ainsi que des travaux du Réseau des villes créatives du Canada et ceux de la Fondation européenne de la culture. Nous la présentons à titre indicatif, dans la perspective de susciter et de prolonger la réflexion sur la question du développement culturel territorial, et non dans une visée normative et/ou programmatrice. De nombreuses villes, notamment dans les provinces anglophones du Canada l'ont expérimentée ; en France, la ville de Montreuil semble être pour l'heure la seule à mettre en place un modèle similaire pour l'élaboration de sa future politique culturelle.

1. Préparer la planification

Cette étape préalable doit identifier les raisons et finalités de la planification, l'ampleur et la portée du plan, les partenaires et intervenants qui participeront à son élaboration et à sa mise en œuvre, les modes de participation des citoyens, le financement ainsi qu'un échéancier.

2. Établir une cartographie culturelle du territoire

Cette deuxième étape consiste en un processus d'identification et d'inventaire des besoins et des ressources culturels du territoire, qui s'appuie sur une vaste campagne de consultations et de collaborations ; pour ces dernières, diverses approches pourront être mises à profit : réunions publiques, forums, groupes de discussion, ateliers de réflexion,

entretiens, visites de terrain, concours d'idées, contributions sous formes diverses et variées, etc.

La cartographie culturelle permet d'identifier le capital culturel d'une communauté et constitue une « architecture pour la politique culturelle en action » (Pascual i Ruiz et Dragojević, 2007).

Il s'agit d'identifier et de répertorier :

- Les données et tendances sociales, environnementales et culturelles de la communauté ;
- les documents de politiques culturelles locale et régionale ;
- les études et programmes relatifs aux secteurs économique et social ;
- les biens culturels issus des domaines des arts visuels et du spectacle vivant ou des musées ainsi que les biens produits par les technologies de l'information (musique, film, vidéo, etc.) ;
- les biens patrimoniaux matériels et immatériels : sites, monuments, traditions et mythes locaux ;
- les programmes d'enseignement culturel et artistique, les ressources de formation disponibles pour le développement des talents locaux et de la créativité ;
- les organisations culturelles associatives et les institutions culturelles existantes ;
- les entreprises culturelles et créatives ;
- l'environnement naturel et urbain, les espaces publics et les aires naturelles ;
- les activités et les aménités de loisir culturel ; de divertissement, de gastronomie et art de vivre ;
- les produits et les savoir-faire artisanaux locaux ;
- les perceptions et visions du territoire à la fois endogènes et exogènes ;
- les pratiques et usages du territoire : il s'agira de répertorier les actions et activités culturelles innovantes et pertinentes pour le bien-être de la communauté et son développement durable ;
- les initiatives novatrices des secteurs autres : tourisme, économie, social ;
- les demandes, attentes et besoins spécifiques exprimés par les différentes partie-prenantes : artistes, acteurs culturels, citoyens, etc.

3. Formalisation et analyse des données

Le processus est complexe et difficile à mettre en œuvre. Les services municipaux ne sont pas en mesure de traiter seuls la globalité et la diversité de ces données. Ils doivent s'appuyer à la fois sur des outils de conceptualisation et sur les compétences d'experts/chercheurs indépendants en mesure d'analyser et conceptualiser l'information.

Baeker et Murray (2006) préconisent l'utilisation des GIS (Geographic Information Systems) afin d'organiser les données et de créer une représentation de l'écosystème culturel sous une forme exploitable : l'imagerie produite devrait aider les acteurs à mieux visualiser et appréhender la complexité du territoire et ainsi faciliter la modification des schèmes de pensée catégoriels.

L'appui d'une équipe de spécialistes et chercheurs issus de disciplines variées permettra de traiter, compiler, affiner, préciser les besoins et demandes des parties-prenantes. Ces facilitateurs contribueront à formuler un diagnostic synthétique du territoire culturel, incluant les objectifs et les enjeux ainsi que des critères d'évaluation et indicateurs de suivi.

4. La gouvernance dans la planification culturelle

Dans un premier temps, il sera question de partager la carte culturelle du territoire avec la communauté. Ce processus collaboratif entre les citoyens doit être structuré, supervisé et facilité par des experts indépendants garants de la procédure et de la qualité des échanges. Le processus se veut démocratique, ouvert et dialogique : les citoyens doivent être invités à contribuer activement à la démarche, ils doivent pouvoir exprimer leur point de vue, enrichir, amender, valider, les différentes étapes du processus.

Un comité pour l'élaboration du plan doit être constitué. La gouvernance culturelle exige des acteurs publics et privés, élus, techniciens, représentants de la société civile et des citoyens, de dépasser la logique institutionnelle inhérente à leur secteur d'intervention et d'entrer dans un système d'interdépendance et d'influence réciproque, afin de construire une démarche collective de coopération (Vautrin, 1992). Les notions de transfert/partage de connaissances et d'apprentissage mutuel sont ici essentielles. Chacun doit pouvoir exprimer et partager ses savoirs et sa conception du développement culturel avec les autres membres ; en retour, il est disposé à apprendre des autres et à modifier ses objectifs de départ. Dans ce jeu à somme non nulle (*ibid*) où chacun des participants à la fois gagne et perd une part du pouvoir, le groupe doit parvenir à produire une méta-vision de l'avenir culturel de la communauté, reflet des contributions de chacun.

La consultation publique se poursuit après l'ébauche du plan d'action afin d'informer, affiner, amender les actions envisagées.

5. **Rétroaction et Évaluation**

La planification culturelle du territoire n'est pas un processus figé. Elle doit être adaptable au changement et aux réponses de l'écosystème culturel, ré-ajustable en fonction de l'évaluation des objectifs visés et des solutions envisagées.

Il s'agit d'un processus complexe qui engage la communauté dans une perspective de travail collaboratif de longue durée.

En réalité, ce que la refonte de la politique culturelle locale exige, c'est d'instituer la ville entière comme projet politique afin de répondre à une question essentielle voire existentielle, à savoir, dans quelle ville nous souhaitons vivre ? C'est en réalité un véritable défi que doivent tenter de relever l'ensemble des acteurs du territoire local : les citoyens comme concepteurs de la vision du futur culturel, les élus en tant que garants de la mise en œuvre de cette vision et les corps intermédiaires, comme médiateurs de la démarche et de la mise en réseau des parties. L'articulation de l'action entre ces différents contributeurs est primordiale si l'on veut que le développement culturel de la ville soit l'affaire de tous et ses bénéfices équitablement partagés.

Le projet culturel ainsi envisagé renvoie alors à l'idée de la démocratie comme construction d'une histoire commune qui s'édifie à la fois sur la scène de la légitimité représentative et sur celle de l'action citoyenne.

BIBLIOGRAPHIE

ALLIANCE 21 (2001), *Refonder la gouvernance mondiale pour répondre aux défis du 21ème siècle*, URL : <http://www.alliance21.org/2003/article453.html>, consulté le 3 mai 2012

ARENDRT Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard

ARNSTEIN Sherry R. (1969), « A Ladder of Citizen Participation », *Journal of the American Institute of Planners*, n°35

AUBELLE Vincent (1999), « Le sens de la démocratie locale » in CURRAP/CRAPS, *La démocratie locale. Représentation, Participation et Espace public*, Paris, PUF, pp. 271-301

AUGOYARD Jean-François (2000), *L'espace urbain et l'action artistique*, Ministère de l'Équipement, CRESSON/PUCA

AUGOYARD Jean-François (2005), « “Spectacteur” urbain d’une culture “hors les murs” », *Culture et recherche*, n° 106-107, décembre 2005

AUGUSTIN Jean-Pierre, LATOUCHE Daniel (1998), *Lieux culturels et contextes de villes*, Pessac, MSHA

AUGUSTIN Jean-Pierre (1998b), « Villes et culture, un nouveau rapport au monde », in AUGUSTIN, J.P., LATOUCHE, D. (dir.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Pessac, MSHA, pp. 7-24

AUGUSTIN Jean-Pierre, LEFEBVRE Alain, (2004), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA

AUGUSTIN Jean-Pierre, MONTANÉ Michel-Alexis, (2004), « Différenciation et dualisation de l'action publique : le cas des quartiers fragiles et de la jeunesse urbaine en France », *Lien social et Politiques*, n° 52, p. 81-93.

AVENEL Cyprien (2007), « La politique de la ville : discrimination positive territoriale ? », in BOUQUET B., MADELIN, B., NIVOLLE, P., (dir.), *Territoires et action sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 99-114

AVERTON, F. Christopher (2012), « La technologie est-elle au service de la démocratie ? », in COUTANT A. (coor.), *Internet et politique*, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, pp. 35-49

BACQUÉ Marie-Hélène, SINTOMER Yves (dir.) (2011), *La démocratie participative. Histoire et généalogie*, Paris, La Découverte

BACQUÉ Marie-Hélène, GAUTHIER Mario (2011), « Participation, urbanisme et études urbaines », *Participations* n° 1, pp. 36-66

BAEKER Greg, MURRAY Glen (2006), « Culture+Place = Wealth Creation »,

BALME Richard, FAURE Alain, MABILEAU Albert (1999), *Les nouvelles politiques locales : dynamiques de l'action publique*, Presses de sciences Po, Paris

BARON Éric (2001), « L'association comme mode de gestion des activités culturelles », in MOLINIER P. (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelle. Regards croisés*, Ministère de la culture et de la communication, DEP, pp. 53-63

BATTEGAY Alain (2000), « L'espace commun entre mythe et reconstruction : variations », in MÉTRAL J. (coor.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Paris, Éditions de l'Aube, pp. 241-254

BATTEGAY Alain, (2004) « De quelles analyses culturelles avons-nous besoin ? », in BATTEGAY, A., BAROU J., GERGELY A. (dir.), *La ville, ses cultures, ses frontières*, Paris, L'Harmattan, pp. 53-64

BATTEGAY Alain (2007), « Les redéploiements des "nous" du patrimoine et de la mémoire en France, entre cadres sociaux et recadrages publics », in *Cultures en ville. L'«Entre» des cultures*. Actes du séminaire de recherche, 26-27 octobre 2007, Royaumont, pp. 84-88

BAZIN Hugues (2006), *Espaces populaires de création culturelle - Enjeu d'une recherche-action situationnelle*, INJEP, Collection Jeunesse / Éducation / Territoires : cahiers de l'action n°5

BECKER Howard (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion

BÉLIVEAU-PAQUIN Geneviève (2008), « La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales : une autre conception de la médiation culturelle », *Lien social et Politiques*, n°60, pp. 75-89

BELLAVANCE Guy (2000) (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : Deux logiques d'action publique*, Les Presses de l'université Laval, Québec

BELLAVANCE Guy (2004), « Non-public et publics cultivés. Le répertoire culturel des élites », in ANCEL P., PESSIN A., (dir.), *Les non-publics. Les arts en réception*, Tome II, Paris, L'Harmattan, pp. 277-316

BELLEFLEUR Michel (1997), *L'évolution du loisir au Québec : essai socio-historique*, Québec, PUQ

BERTHELEU Hélène (2002), « Idéologie urbaine et relations interethniques : quelques remarques », *Cahiers du Cérim*, n°9

BÉNIT Claire, DIDIER Sophie, DORIER-APPRILL Élisabeth, GERVAIS-LAMBONY Philippe (2005), « Fragmentations », in DORIER-APPRILL É., GERVAIS-LAMBONY P. (coor.), *Vies citadines*, Paris, Belin, pp. 15-38

BERNARD Hélène (2009), « L'implication des habitants dans le développement de leur quartier : un facteur de citoyenneté », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*,

Paris, L'Harmattan, pp. 121-135

BENVEGNI Nicolas (2012), « Les outils informatiques de débat public : le cas de la consultation sur les éoliennes dans le Nord-Pas-de-Calais », in COUTANT A. (coord.), *Internet et politique*, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, pp. 65-82

BERNIER Serge, PROVENÇAL Marie-Hélène (2012), « Les dépenses culturelles des municipalités en 2010 », *Optique culture*, n°18, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, mai, URL, www.stat.gouv.qc.ca/observatoire, consulté le 13 février 2013

BHERER Laurence (2003), *La politique consultative de la Ville de Québec. Une lecture institutionnaliste du phénomène participatif*, Thèse de doctorat, Université de Montesquieu Bordeaux IV

BHERER Laurence (2011), « Les trois modèles municipaux de participation publique au Québec », *Télescope*, vol. 17, n°1, pp. 157-171

BIDARD Claire (2008), « Étudier les réseaux. Apports et perspectives pour les sciences sociales », *Informations sociales* n°145, pp. 34-45

BIDAULT Mylène (2008), « Ce que déclarer des droits culturels veut dire », *Droits fondamentaux*, n° 7, janvier 2008 – décembre 2009

BIEWENER Carole, BACQUÉ Marie-Hélène (2011), « Empowerment, développement et féminisme : entre projet de transformation sociale et néolibéralisme », in BACQUÉ M. H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative. Histoire et généalogie*, La Découverte, Paris, pp. 82-101

BLANC Bernadette (1995) « À Montréal », *Informations sociales*, n°43, pp. 105-111

BLANC Maurice (1999), « Participation des habitants et politiques de la ville : une transaction sociale », in CURAPP/CRAPS, *La démocratie locale, représentation, participation et espace public*, Paris, P.U.F., pp. 177-196

BLONDIAUX Loïc, SINTOMER Yves (2002), « L'impératif délibératif », *Politix*, Vol. 15, N°57, Premier trimestre 2002, pp. 17-35

BLONDIAUX Loïc (2008), *Le nouvel esprit de la démocratie*, Paris, Seuil

BLONDIAUX Loïc (2009), « Démocratie vs démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaine », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 277-288

BLOUËT Christelle (2008), *L'Agenda 21 de la culture en France. État des lieux et perspectives*, Mémoire de Master, Université d'Angers

BODY-GENDROT Sophie (1995), « Le modèle américain », *Informations sociales*, n°43, pp. 97-104

BOHMAN James (2008), « Délibération, pauvreté politique et capacités », in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya*

Sen au-delà du libéralisme, Paris, EHESS, pp. 215-235

BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard

BONET Lluis, NÉGRIER Emmanuel (2008) (dir.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Grenoble, la Découverte/PACTE

BONVIN Michel (2008), « Capacités et démocratie », in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya Sen au-delà du libéralisme*, Paris, EHESS, pp. 237-261

BORDEAUX Marie-Christine (2007), « La médiation culturelle, un art de l'entre-deux ? », *Les Cahiers de la SFIC*, juin 2007, pp. 10-11

BORDEAUX Marie-Christine (2008), « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », *Culture pour tous*, Actes du Colloque international sur la médiation culturelle, Montréal, décembre 2008

BORDEAUX Marie-Christine, LIOT Françoise (2012) (coor.), « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *L'Observatoire*, n°40, été 2012

BORGHI Marco, MEYER-BISCH Patrice (2001), *La pierre angulaire. Le "flou crucial" des droits culturels*, Fribourg, Éditions Universitaires

BOULLIER Dominique (2009), « Choses du public et choses du politique : pour une anthropologie des inouïs », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 21-38

BOURDIEU Pierre (1998), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil

BOURDIN Alain (1992), « Négociation ou coopération : les conditions d'un choix », in BLANC, M. (coor.), *Pour une sociologie de la transaction sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 151-166

BOURRICAUD François (2012), « Institutions », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/institutions/>, consulté le 31 octobre 2012

BOUVIER Pierre (2009), « Lien social, citoyenneté et ensemble populationnel », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 255-262

BRAULT Simon (2009), *Le facteur C. L'avenir passe par la culture*, Montréal, Les Éditions Voix parallèles

BREUX Sandra (2005), « Démocratie participative locale », publié par VRM, avril 2005, URL : http://www.vrm.ca/Cap_0514.asp, consulté le 16 novembre 2012

BREUX Sandra, COLLIN Jean-Pierre (2007), « La politique culturelle des villes québécoises », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 51, n° 142, pp. 9-27

- BROSSAUD Claire (1995), « Participant et représentant », *Informations sociales* n°43, pp. 53-57
- BRUSTON André (2007), « Introduction. Présences sensibles de l'interculturalité dans la ville », *Cultures en ville. L'«Entre» des cultures*. Actes du séminaire de recherche, 26-27 octobre 2007, Royaumont, pp. 93-95
- CAILLET Élisabeth (1994), « L'ambigüité de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *Publics et musées*, n°6, pp.53-71
- CAILLET Élisabeth (2007), *Accompagner les publics. L'exemple de l'exposition « Naissances » au Musée de l'Homme*, Paris, L'Harmattan
- CALLÈDE Jean-Paul (2002), « Le changement culturel dans les villes moyennes d'Aquitaine. Relativité des modalisations sociologiques », in CALLÈDE J. P. (dir.), *Les métamorphoses de la culture. Pratiques et politiques en périphéries*, Pessac, MSHA
- CARREL Marion (2009), « La citoyenneté plurielle. Appréhender les dispositifs participatifs dans leur environnement », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 89-99
- CARREL Marion, NEVEU Catherine. ION Jacques (dir.) (2009), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan
- CASTEL Robert (1994), « La dynamique des processus de marginalisation : de la vulnérabilité à la désaffiliation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 22, pp. 11-27
- CASTELLS Manuel (1999), *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard
- CAUNE Jean (1996), « Pratiques culturelles et lien social : un changement de paradigme de la culture », *Hermès*, n°20, pp. 169-175
- CAUNE Jean (1999), *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Presses universitaires de Grenoble
- CAUNE Jean (2012), « Préface », in LAFORTUNE J. M., *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ
- CEFAÏ Daniel (2007), *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte
- CERTEAU Michel de (1994), *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Paris, Gallimard
- CHALAS Yves (1995), « Le sentiment d'appartenance », *Informations sociales*, n°43, pp. 27-36
- CHAMBOREDON Jean-Claude, COSTE Michel, RONCAYOLO Marcel (2001), « Populations et pratiques urbaines. Vivre la ville », in RONCAYOLO M., (dir.), *Histoire de la France urbaine : La ville aujourd'hui. Mutations urbaines, décentralisation et crise du citoyen*, Paris, Seuil

- CHARBONNEAU Jean-Pierre (2007), « Développement urbain, attractivité et vie démocratique locale », *Pouvoirs locaux*, n°72/1 2007, pp. 72-75
- CHAUMIER Serge (2008), « Les confusions du “tout culturel” » *Problèmes politiques et sociaux*, n° 947, pp. 32-34
- CHAUDOIR Philippe (2000), *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la rue » – La Ville en scènes*, Paris, L'Harmattan
- CHAUVEAUD Catherine, WARIN Philippe (2009), *Des fabriques de citoyenneté*, PACTE/Odenore, Institut d'Études Politiques de Grenoble
- CHOMBART de LAUWE Paul-Henry (1981) (dir.), *Transformations sociales et dynamique culturelle*, Paris, Éditions du CNRS
- CLAVAL Paul (2001), « Clithène, Habermas, Rawls et la privatisation de la ville », in GHORRA-GOBIN C. (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, pp. 23-31
- COLIN Bruno (1998), *Action culturelle dans les quartiers : enjeux, méthodes*, Paris, Éditions Opale
- COLIN Bruno (2008), « Cultiver un sentiment d'appartenance ? », in COLIN B., GAUTHIER A., (dir.), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Paris, Éditions Érès, pp. 25-38
- COLLIN Jean-Pierre, BHERER Laurence (2008), *La participation et la représentation politique des membres des communautés ethnoculturelles au sein des instances démocratiques municipales*, Institut national de recherche scientifique (INRS), Montréal, URL : http://www.vrm.ca/documents/representation_ethnos.pdf, consulté le 3 mai 2012
- COULANGEON Philippe (2003), « Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels ? », in DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 245-262
- Creative City Network of Canada (2010), *Trousse de planification culturelle*, URL : http://www.creativecity.ca/database/files/library/Trousse_de_planification_culturelle.pdf, consulté le 18 décembre 2012
- CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard (1977), *L'acteur et le système*, Paris, Seuil
- DARRAS Bernard (2003), « Introduction », in THONON M., *Médiations et médiateurs* (dir.), MEI, n°19, Paris, L'Harmattan
- DEBARBIEUX Bernard (1996), « Le lieu, fragment et symbole du territoire », *Espaces et sociétés*, n°82-83, pp. 13-36
- DEBARBIEUX Bernard (2001), « L'espace public ou l'heuristique heureuse », in GHORRA-GOBIN C. (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, pp. 17-21

DE MUNCK Jean (2008), « Qu'est-ce qu'une capacité ? », in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya Sen au-delà du libéralisme*, Paris, EHESS, pp. 21-50

DENIZOT Marion (2008), « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, N°60, automne 2008, pp. 63-74

DIDIER Sophie, BERRY-CHIKAOUI Isabelle, FLORIN Bénédicte, GERVAIS-LAMBONY Philippe (2005), « Mémoires », in DORIER-APPRILL E., GERVAIS-LAMBONY P. (coor.), *Vies citadines*, Paris, Belin, pp.209-231

DI MÉO Guy (1998), *Géographie sociale et territoires*, Paris, Éditions Nathan

DI MÉO Guy (2005) « Du village à la planète : les territoires de la fête », *Mon Caf*, 29 mai 2005, URL : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=111, consulté le 23 avril 2011

DI MÉO Guy (2007), « Vivre la ville, vivre Bordeaux », *Sud-ouest européen*, n° 22, pp. 1-11

DOIDY Éric (2009), « Quartiers et parcelles de la citoyenneté. L'engagement à travers ses compositions et ses épreuves », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 39-48

DONNAT Olivier (2000), « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », in BELLAVANCE G., (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Presses de l'université Laval, pp. 27-46

DONZELOT Jacques, MEVEL Catherine, WYVEKENS Anne (2003), *Faire société : la politique de la ville aux États-Unis et en France*, Paris, Seuil

DUBOIS Vincent, LABORIER Pascale (1999), « Le "social" dans l'institutionnalisation des politiques culturelles locales en France et en Allemagne », in BALME R., FAURE A., MABILEAU A. (dir.), *Les nouvelles politiques locales : dynamiques de l'action publique*, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 253-269

DUCRET Alain, MOESCHLER Olivier (2011) (dir.), *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*, Paris, L'harmattan

DUFORT Francine , LE BOSSÉ Yvan (2001), « La psychologie communautaire au cœur des changements sociaux », in DUFORT F., GUAY Jérôme, *Agir au cœur des communautés. La psychologie communautaire et le changement social*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, pp. 2-35

DUFRÊNE Bernadette, GELLEREAU Michèle (2003), « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images », in THONON M. (dir.), *Médiations et médiateurs*, MEI n° 19, Paris, L'Harmattan, pp. 163-175

DUFRÊNE Bernadette, GELLEREAU, Michèle (2004), « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès*, n° 38, pp. 199-206

- DULONG Delphine (2012), « Institution », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/institution/>, consulté le 31 octobre 2012
- DUXBURY Nancy, GILETTE Eileen (2007), « Culture as a Key Dimension of Sustainability : Exploring Concepts, Themes, and Models », *Creative city network of Canada*, février 2007, URL : <http://cultureandcommunities.ca/downloads/WP1-Culture-Sustainability.pdf>, consulté le 18 décembre 2012
- ELIASOPH Nina (1996), « Making a Fragile Public: A Talk-Centered Study of Citizenship and Power », *Sociological Theory*, Vol. 14, N°3, novembre 1996, pp. 262-289
- FABIANI Jean-Louis (2003), « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? », in DONNAT O., TOLILA P., (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 305-317
- FAURE Alain, NÉGRIER Emmanuel (2002) (dir.), *La politique culturelle des agglomérations*, Paris, La Documentation française
- FAVARQUE Nicolas (2008), « Faire surgir des faits utilisables. Comment opérationnaliser l'approche par les capacités », in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya Sen au-delà du libéralisme*, Paris, EHESS, pp. 51-80
- FAVORY Michel (2004), « Équipements culturels et dynamiques territoriales à Bordeaux », in AUGUSTIN, J.-P., LEFEBVRE, A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA, pp. 93-106
- FERRAND Claude (2008) (dir.), *Le croisement des pouvoirs : croiser les savoirs en formation, recherche, action*, Paris, Éditions ATD Quart-Monde
- FERREOL Gilles, JUCQUOIS Guy, (2004) (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin
- FISCHER Frank (2011), « La participation des citoyens et les débats sur les politiques : repenser la subjectivité et l'expression émotive », *Télescope*, n°17/1, pp. 20-38
- FLEURY Laurent (2006), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin
- FLEURY Laurent (2008), « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou », *Lien social et Politiques*, N°60, automne 2008, pp.13-35
- FLORIDA Richard (2002), *The rise of the creative class*, New York, Basic Books
- FLORIN Bénédicte, BABY-COLLIN Virginie, BOUILLON Florence, DIDIER Sophie, DORIER-APPRILL Élisabeth (2007), « Bouger, s'ancrer », in DORIER-APPRILL É., GERVAIS-LAMBONY P. (coor.), *Vies citadines*, Paris, Belin, pp. 81-108
- FOUCAULT Michel (1984), « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre

1984, pp. 46-49,

URL : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>,

consulté le 16 février 2012

FRASER Nancy (2005), *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et distribution*, Paris, La Découverte

FREIRE Paulo, (2001), *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte

FRIEDBERG Erhard, URFALINO Philippe (1984), *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La Documentation française

GABILLARD Martial (2008), *La politique culturelle de Rennes 1977-2008. Mémoires et réflexions*, Mayenne, Éditions Apogée

GAGNON Alain Gustave, JOUVE Bernard (2006), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Presses universitaires de Grenoble

GALLAND Olivier (2003), « Individualisation des mœurs et choix culturels », in DONNAT O., TOLILA P., (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 87-100

GAUTHIER Arthur (2008), « Quatre questions à propos de l'économie solidaire », in COLIN B., GAUTHIER A., (dir.), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Paris, Éditions Érès, pp 13-24

GAUTHIER Arthur (2008b), « Le parcours de l'UFISC, de sa création à l'écriture du manifeste », in COLIN B., GAUTHIER A., (dir.), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Paris, Éditions Érès, pp. 41-58

GAUTHIER Mario, SIMARD Louis (2011), « Le Bureau d'audiences publiques sur l'environnement du Québec : genèse et développement d'un instrument voué à la participation publique », *Télescope*, vol. 17, n° 1, pp. 39-67

GERMAIN Annick (2010), « Grandeur et misère de la notion d'espace public », in AUGUSTIN J.P., FAVORY M., *50 questions à la ville. Comment penser et agir sur la ville*, Pessac, MSHA, pp. 73-76

GHORRA-GOBIN Cynthia (2001) (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan

GIDDENS Anthony (1994), *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan

GILLET Jean-Claude (2005), « Et si pour être innovant, on se repassait un petit coup de ripolin conceptuel », in AUGUSTIN, J.-P., HUDON, R., (coor.), *Villes, régions et universités. Recherches, innovations et territoires*, MSHA, Les presses de l'université Laval, pp. 89-98

GIREL Sylvia (2004), « L'art contemporain, ses publics et non-publics : le paradoxe de la réception face aux nouvelles formes de création », in ANCEL P., PESSIN A., (dir.), *Les non-publics. Les arts en réception*, Tome II, Paris, L'Harmattan, pp. 193-212

GOFFMAN Erving (1988), *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil/Minuit

GONTCHAROFF Georges (1999), « Le renouveau des comités de quartier », in CURAPP/CRAPS, *La démocratie locale, représentation, participation et espace public*, Paris, P.U.F., pp.305-327.

GOUDICHAUD Olivier, (2006), « L'interculturalité dans le quartier Saint-Michel à Bordeaux : pratiques et représentations d'un territoire vécu », *Sud-ouest européen*, n°22

GOZE Maurice (2005), « La gouvernance des agglomérations », in AUGUSTIN, J.-P., HUDON, R., (coord.), *Villes, régions et universités. Recherches, innovations et territoires*, MSHA, Les presses de l'université Laval, pp. 191-220

GRAC (2010), *Expériences marginales et expériences instituées de participation politique à l'épreuve des projets de rénovation urbaine dans trois pays : Catalogne, France et Québec*, rapport de recherche pour le PUCA

GRAFMEYER Yves, JOSEPH Isaac (1979), *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Éditions du Champ urbain

GRANDMONT Gérald (1995), « Le traitement des identités culturelles au musée de la Civilisation : construction et mouvance », in SAEZ, J.-P. (dir.), *Identités, cultures et territoires*, Paris, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 207-214

GRANGEON Fabien (2012), « Mobilisations informationnelles et Web participatif », in COUTANT A. (coord.), *Internet et politique*, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, pp. 83-100

GREFFE Xavier (2004) « Le rôle de la culture dans le développement local », in SAEZ G., (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, pp. 60-64

GREFFE Xavier (2010), « Quelle politique culturelle pour une société créative ? », in POIRRIER Ph. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, pp. 295-304

GUINCHARD Christian (2000), « Contre la pauvreté et la lutte des places : les pratiques de résistance des musiciens amateurs issus des quartiers d'exil » in MÉTRAL J. (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Paris, Éditions de l'Aube, pp. 69-85

HABERMAS Jürgen (1993), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot

HABERMAS Jürgen (1997), *Droit et démocratie : entre faits et normes*, Paris, Gallimard

HAMEL Pierre (1993), « Contrôle ou changement social à l'heure du partenariat », *Sociologie et sociétés*, vol. 25, n° 1, pp. 173-188

HAMEL Pierre (2008), « Les dispositifs participatifs au Canada et au Québec : quelques éléments de bilan », *Rapport annuel 2007*, Centre d'analyse stratégique, Paris, La Documentation française, pp. 127-143

HAMIDI Camille (2006), « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales

issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 2006/1 vol. 56, pp. 5-25

HAYAT Samuel (2011), « Démocratie participative et impératif délibératif : enjeux d'une confrontation », in BACQUÉ M. H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative. Histoire et généalogie*, Paris, La Découverte, pp. 102-112

HENNION Antoine (2003), « Ce que ne disent pas les chiffres...Vers une pragmatique du goût », in DONNAT O., TOLILA P., (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp 287-304

HENNION Antoine (2005), « Du savoir à la saveur. D'une sociologie de la culture à une pragmatique du goût », *La lettre de l'I.N.J.E.P. De l'Hiver à l'été*, n°4 Janvier 2005, pp. 5-9

HENRY Philippe (2002), « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? », URL : <http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/henry.pdf>, consulté le 16 février 2012

HESS Robert (1984), « Thoughts on empowerment », in RAPPAPORT J., HESS R., (dir.), *Studies in Empowerment : Steps Toward understanding and Action*, Routledge, New York, pp. 227-230

HOGGART Richard (1970), *La culture du pauvre*, Paris, Les éditions de Minuit

HONNETH Axel (2000), *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf

HONNETH Axel (2006), « Les conflits sociaux sont des luttes pour la reconnaissance », *Sciences Humaines*, n° 172

HOPENHAYN Martín (2008), « Le multiculturalisme proactif », in BONET L., NÉGRIER E., (dir.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Grenoble, la Découverte/PACTE, pp. 157-171

HULBERT François (2009), « L'espace politique de la ville : plaidoyer pour une géopolitique urbaine », *L'Espace Politique*, n° 8, février 2009, URL : <http://espacepolitique.revues.org/index1330.html>, consulté le 09 octobre 2012

ION Jacques (2002), « Le temps de l'engagement pluriel », *Sciences humaines*, HS, n° 39, décembre 2002, pp. 58-63

JACOB Louis (2007), « Les compétences à l'assaut de la culture! », *Cahiers de l'action culturelle*, volume 6, n° 2, décembre 2007, pp. 29-32

JAILLET Marie-Christine (2007), « Le recours obstiné au territoire dans les politiques sociales », in BOUQUET B., MADELIN, B., NIVOLLE, P., (dir.), *Territoires et action sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 279-295

JAMBES Jean-Pierre (2005), « Intelligence territoriale et démocratie locale. Quelques réflexions au service d'une nouvelle conception géographique », in AUGUSTIN J.-P., HUDON R., (coord.), *Villes, régions et universités. Recherches, innovations et territoires*, MSHA, Les presses de l'université Laval, pp. 255-259

JAUSS Hans Robert, (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard

JOBERT Arthur (2009), « Dans les salles, trop d'acteurs, jamais assez de public », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 49-63

JOLIVET Marie-José, LÉNA Philippe (2000), « Des territoires aux identités », in JOLIVET, M.J., (dir.). *Logiques identitaires, logiques territoriales*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, pp. 5-16.

JOSEPH Isaac (1998), *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube

JOUVE Bernard (2005), « La démocratie en métropoles : gouvernance, participation et citoyenneté », *Revue française de science politique*, vol. 55, n° 2, pp. 317-337

JOUVE, Bernard (2007), « Gouvernance et diversité culturelle: quels enjeux pour les villes ? », *Télescope*, vol. 13 n° 3, pp. 1-10

KHAN Fred (2006), « Nouveaux territoires art et urbanité », magazine de la Friche Belle de mai, URL : <http://www.artfactories.net/Nouveaux-territoires-de-l-art-et,1356.html>, consulté le 2 juillet 2012

KIRSZBAUM Thomas (2011), « Pourquoi la France résiste à l'empowerment », *Urbanisme*, n°380, septembre-octobre 2011

LACARRIEU Monica (2008), « *La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation* », in BONET Lluis, NÉGRIER Emmanuel (dir.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Grenoble, la Découverte/PACTE, pp. 33-52

LA DURANTAYE Michel de (2001), « Les politiques culturelles municipales au Québec : les communautés locales et régionales et le sentiment d'appartenance dans un contexte de globalisation », *conférence Strategic Research and Analysis / Recherche et analyse stratégiques*, 5 décembre 2001

LA DURANTAYE Michel de (2001b) « L'impact des fusions municipales sur les politiques culturelles au Québec », *Revue d'étude des cantons de l'Est*, N°19, automne 2001, pp. 47-56

LA DURANTAYE Michel de (2002), « Les politiques culturelles municipales, locales et régionales, au Québec » in LEMIEUX D. (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, pp. 1005-1020

LA DURANTAYE Michel de (2004), « Municipal Cultural Systems in Canada and Québec, Systemic. Modeling and Cultural Planning », *Acts of the 3rd International Conference on Cultural Policy Research*, HEC Montréal, URL : http://neumann.hec.ca/iccpr/PDF_Texts/delaDurantaye_Michel.pdf, consulté le 21 décembre 2012

LA DURANTAYE Michel de, ROY Alexandra (2008), « Refonder une politique culturelle métropolitaine à Montréal : une question de méthode et de leadership », *L'Observatoire*, n°34, décembre 2008

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc (2003), « L'opéra de Bordeaux, la danse hip

hop et ses publics », in DONNAT O., TOLILA P., (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 343-357

LAFORTUNE Jean-Marie (2008), « De la médiation à la *médiaction* : le double jeu du pouvoir culturel en animation », *Lien social et Politiques*, N°60, automne 2008

LAFORTUNE Jean-Marie (2012), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ

LAHIRE Bernard (2004), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte

LAMIZET Bernard (1999), *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan

LANDEL Pierre-Antoine, PECQUEUR Bernard (2009), « La culture comme ressource territoriale spécifique », *Administration et politique : une pensée critique sans frontières. Dialogue avec et autour de Jean-Jacques Gleizal*, Centre d'Études et de Recherche sur le Droit, l'Histoire et l'Administration Publique (Éd.), pp. 181-192

LAPERRIÈRE Hélène (1998), « Lecture culturelle d'un paysage urbain : éléments de méthode tirés du cas montréalais », in AUGUSTIN, J.-P., LATOUCHE, D., *Lieux culturels et contextes de villes*, Pessac, MSHA, pp. 113-135

LAPEYRONNIE Didier (1993), *L'individu et les minorités*, Paris, PUF

LAPIERRE Jean William (2012), « Le pouvoir politique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/politique-le-pouvoir-politique/>, consulté le 31 octobre 2012

LATOUCHE Daniel (2004), « Les territoires encore incertains des arts et de la culture », in AUGUSTIN J.P., LEFEBVRE A. (dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA, pp. 279-292

LAVILLE Jean-Louis (2010), *Politique de l'association*, Paris, Seuil

LAZEGA Emmanuel (2007), *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, PUF

LE BART Christian, LEFEBVRE Rémi (2005) (dir.), *La Proximité en politique. Usages, rhétoriques, pratiques*, Presses universitaires de Rennes

LE BOSSÉ Yvan, DUFORT Francine (2001), « Le pouvoir d'agir (empowerment) des personnes et des communautés : une autre façon d'intervenir », in DUFORT F., GUAY Jérôme, *Agir au cœur des communautés. La psychologie communautaire et le changement social*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, pp. 93-144

LEFEBVRE Alain (2012), « L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ? », *L'Observatoire*, n°40, Été 2012

LEFEBVRE Rémi (2005), « La proximité à distance. Typologie des interactions élus-citoyens », in LE BART C., LEFEBVRE R. (dir.), *La Proximité en politique. Usages, rhétoriques, pratiques*, Presses universitaires de Rennes, pp 103-127

LE GALÈS Patrick (1995), « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine »,

LEMIEUX Vincent (1999), *Les réseaux d'acteurs sociaux*, Paris, PUF

LEVINE Marc (2004), « La classe créative » et la prospérité urbaine : mythes et réalités », *conférence Villes Régions Monde*, INRS-Urbanisation, Montréal, 20 mai 2004

LIÉGEOIS Laurence (2010), « La dysnélandisation de la ville sonne-t-elle le glas des espaces publics ? », in AUGUSTIN J.P., FAVORY M., *50 questions à la ville. Comment penser et agir sur la ville*, Pessac, MSHA, pp. 97-104

LUCCHINI Françoise (2002), *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos

LUSSAULT Michel (2001) « Propositions pour l'analyse générale des espaces d'actes », in GHORRA-GOBIN C. (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, pp. 33-46

MAFFESOLI Michel (1995), « Le social à l'épreuve du ludique », *Informations sociales*, n°44, pp. 99-107

Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine (1992), *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*, URL : <http://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/politique-culturelle-couverture.pdf> consulté le 7 juillet 2011

MAHEY Pierre (2006), *Pour une culture de la participation*, Paris, Éditions Adels

MAILLARD Jacques, LE COQ Sophie, BLANC Maurice, CHAUDOIR Philippe (2004), *Culture et politique de la ville : une évaluation*, La Tour D'aigues, Éditions de l'Aube

MARCHAL Hervé (2009), « L'identité du citoyen », in STÉBÉ J.-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, PUF, pp. 399-460.

MARCHAL Hervé, STÉBÉ Jean-Marc (2009), « Introduction » in STÉBÉ J.M., MARCHAL H. (2009), (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, PUF, pp. 5-40

MATHIEU Isabelle (2011), *L'action culturelle et ses métiers*, Paris, PUF

MELUCCI Alberto (1995), « The process of collective identity », in JOHNSTON H., KLANDERMANS B. (dir.), *Social movements and culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 41-63

MÉNARD François (1995), « Grandeurs et misères de la participation », *Informations sociales*, n°43, pp. 97-104

MENGER Pierre-Michel (2010), « Les politiques culturelles en Europe : modèles et évolutions », in POIRRIER Ph. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, pp. 277-286

MERCIER Guy (2011), « La modernisation de Québec après la seconde guerre mondiale. Une ville sous l'emprise de sa propre image », in MORISSET, L., BRETON

- M.E. (dir.), *La ville : phénomène de représentation*, Québec, PUQ, pp. 121-144
- MEYER-BISCH Patrice (1996), « La notion de démocratisation au regard des droits culturels », *Hermès*, n°19
- MILLIOT Virginie (2000) « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle », in MÉTRAL, J. (coor.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Paris, Éditions de l'Aube, pp. 143-168
- MILLIOT Virginie (2004), (dir.), *Faire "oeuvre collective" aux frontières des mondes de l'art*, rapport de recherche, Université Lumière Lyon II - ARIESE
- MILLIOT Virginie (2005), « La pratique artistique comme levier d'universalité ? Petites déconstructions d'une "sécularisation" », *Culture et Recherche*, n° 106-107
- MOLÉNAT Xavier (2006), « L'individu réflexif, nouveau modèle sociologique ? », *Sciences humaines*, n°175, octobre 2006, pp. 50-53
- MONNEREAUD Lise (2009), « Concerter, se concerter à Bordeaux », in GODIER P., SORBETS C., TAPIÉ G. (dir.), *Bordeaux métropole : Un futur sans rupture*, Marseille, Éditions parenthèses, pp. 106-121
- MONNOYER-SMITH Laurence (2007), « Instituer le débat public : un apprentissage à la française », *Hermès*, n°47, pp. 21-28
- MONTOYA Nathalie (2008), « Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, n°60, automne 2008, pp. 25-35
- MULLER Pierre (2003), *Les politiques publiques*, Paris, PUF
- MULLER Pierre (2005), « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, 2005/1 Vol. 55, pp. 155-187
- MURARD Numa (2009), « Engagement et proximité : l'idée et le fait de la citoyenneté », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 245-254
- NÉGRIER Emmanuel (1996), « Multiculturalisme, interculturalisme et échanges culturels internationaux », in PERRET J., SAEZ G., (1996), (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La documentation française, pp. 119-124
- NEVEU Catherine (2004) « Une "petite fabrique de territoire" : Quartiers et citoyenneté à Roubaix », *Ethnologie française*, Vol. 34, pp. 59-66
- NEVEU Catherine (2011) « Habitants, citoyens : interroger les catégories », in BACQUÉ M. H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative. Histoire et généalogie*, Paris, La Découverte
- NEVEU Catherine (2011b), « Démocratie participative et mouvements sociaux : entre domestication et ensauvagement ? », *Participations*, 1/2011, n°1, pp. 186-209

NICOURD Sandrine (2008), « Qui s'engage aujourd'hui ? Regards sociologiques sur la participation », *Informations sociales*, n°145, pp.102-111

NOIRIEL Gérard (1995) « Perspectives historiques », *Informations sociales*, n°43, pp. 10-11

PASCUAL I RUIZ Jordi, DRAGOJEVIC Sanjin (2007), *Guide de la participation citoyenne au développement de la politique culturelle locale pour les villes européennes*, Fondation Européenne de la Culture, Fondation Interarts, Association ECUMEST, URL : http://observatoire-territoires-durables.org/IMG/pdf/guide_participation-2.pdf, consulté le 18 décembre 2012

PATSIAS Caroline (2005), « Les dilemmes de la démocratie locale : quand le local interroge le global », in BHERER, L., COLLIN, J.-P., KERROUCHE E., PALARD, J., (dir), *Jeux d'échelle et transformation de l'État. Le gouvernement des territoires au Québec et en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, pp. 473-497

PATSIAS Caroline, BUCICA Cristina (2003), « Les expériences des conseils de quartier et des comités de citoyens, l'exemple québécois : quel bilan pour la démocratie ? », *Rencontres internationales Démocratie et Management local*, ENAP, 20-23 mai 2003, URL : http://www.vrm.ca/documents/citoyens_ENAP.pdf, consulté le 17 août 2011

PAUGAM Serge, VAN DE VELDE Cécile (2010), « Le raisonnement comparatiste », in PAUGAM S. (dir.), *L'enquête sociologique*, Presses universitaires de France, Paris

PERRU Olivier (2000), « Pour une épistémologie du concept d'association chez Émile Durkheim et chez Max Weber », *Philosophiques*, Vol. 27, n°2, automne 2000, pp. 351-376

PICHON Pascale (2009), « La prise en compte des compétences des habitants et des usagers dans les projets urbains », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp, 185-193

POIRRIER Philippe (2010), « Les collectivités territoriales et la culture : des beaux-arts à l'économie créative », in POIRRIER Ph. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La documentation française, pp. 65-73

PONGY Mireille (1997), « Gouvernance et citoyenneté, la différenciation du politique », in SAEZ G., LERESCHE J.P., BASSAND M., (dir.), *Gouvernance métropolitaine et transfrontalière. Action publique territoriale*, Paris, L'harmattan, pp. 107-131

POUJOL Geneviève (2001), « Militants, animateurs et professionnels : le débat "socioculturel-culturel" (1960-1980) », in MOLINIER P. (2001) (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*, Ministère de la culture et de la communication, DEP, pp. 89-105

PROULX Serge, RUEFF Julien, LECOMTE Nicolas (2007) « La redéfinition du tiers secteur québécois à l'aune du militantisme technique », *Hermès*, n°47, pp. 107-114

PRUD'HOMME Nathalie (2005) « L'urbanisme et la concertation avec les citoyens. Des outils technologiques et de planification au service des citoyens de la ville de Québec », in AUGUSTIN, J.-P., HUDON, R., (coord.), *Villes, régions et universités. Recherches, innovations et territoires*, MSHA, Les presses de l'université Laval, pp. 109-115

QUESNEL Louise, BHERER Laurence, SÉNÉCHAL Marie-Rose (2005), « Fusion municipale et territoires de proximité », in BHERER, L., COLLIN, J.-P., KERROUCHE E., PALARD, J., (dir.), *Jeux d'échelle et transformation de l'État. Le gouvernement des territoires au Québec et en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, pp. 427-452

QUESNEL Louise (2005b), « La restructuration des agglomérations métropolitaines au Québec » in AUGUSTIN, J.-P., HUDON, R., (coord.), *Villes, régions et universités. Recherches, innovations et territoires*, MSHA, Les presses de l'université Laval, pp. 221-240

RAFFIN Fabrice (2005), « Économie culturelle et sociale des friches artistiques comme enjeux des politiques urbaines locales », *Culture et recherche*, n° 106-107

RAFFIN Fabrice (2007), « Action culturelle, territoires et populations : pour une approche complexe », *Cultures en ville. L'«Entre» des cultures*, Actes du séminaire de recherche, 26-27 octobre 2007, Royaumont, pp. 102-108

RAIBAUD Yves (2005) « Recompositions territoriales : l'exemple de la culture », colloque ADES, *Territoires politiques et territoires de l'action : quels nouveaux modes de régulation ?*, 24 mars 2005,

URL

http://www.ades.cnrs.fr/IMG/rtf/Politiques_culturelles_et_recompositions_territoriales_2.rtf, consulté le 23 février 2012

RANCIÈRE Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique

RAPPAPORT Julian, HESS Robert (1984) (dir.), *Studies in Empowerment : Steps Toward understanding and Action*, Routledge, New York

RÉMY Jean (1992), « La vie quotidienne et les transactions sociales : Perspectives micro et macro-sociologiques », in BLANC, M. (coord.), *Pour une sociologie de la transaction sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 83-111

RICHELLE Jean-Luc, (2008) *La dimension spatiale de l'animation des jeunes : Bordeaux ville socioculturelle ?*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

RINAUDO Christian, BABY-COLLIN Virginie, CUNIN Élisabeth, DORIER-APPRIL Élisabeth, GRÉSILLON Boris (2005), in DORIER-APPRILL É., GERVAIS-LAMBONY P. (coord.), *Vies citadines*, Paris, Belin, pp. 171-208

RINAUDO Christian (1999), *L'ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*, Paris, L'Harmattan

RIVET Gilles, (2007), « Le social et le politique face au territoire. De nouvelles

alchimies en cours d'élaboration », in BOUQUET B., MADELIN, B., NIVOLLE, P., (dir.), *Territoires et action sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 67-81

ROSENBERG Suzanne (2009), « Participation des habitants : des luttes urbaines à l'institutionnalisation ? », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 217-229

ROUOT Claude (2005), « Cultures, villes et dynamiques sociales », *Culture et recherche*, n° 106-107, pp. 32-49

RUI Sandrine (2004), *La démocratie en débat. Les citoyens face à l'action publique*, Paris, Armand Colin

RUI Sandrine (2009), « Quand l'individu (se) débat avec le citoyen. Langages de l'engagement et effets de la participation institutionnalisée », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 77-87

SAEZ Guy (1996), « La politique culturelle des villes », in SAEZ G. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, pp. 44-49

SAEZ Guy, BASSAND Michel (1997), « Introduction. Les recompositions de l'action publique en contexte métropolitain et transfrontalier », in SAEZ G., LERESCHE J.P., BASSAND M., (dir.), *Gouvernance métropolitaine et transfrontalière. Action publique territoriale*, Paris, L'harmattan, pp. 9-43

SAEZ Guy (2003), « Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement. », in DONNAT O., TOLILA P., (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, pp.197- 225

SAEZ Guy, (2004), « Gouvernance culturelle territoriale : les acteurs », in SAEZ, G., (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, pp. 39-43

SAEZ Guy (2004b), « La politique culturelle des villes », in SAEZ Guy, (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, Paris, pp. 44-49

SAEZ Jean-Pierre (2010), « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'observatoire*, n° 34, pp. 17-20

SAINT-PIERRE Diane, THURIOT Frédéric (2006), « Culture et territoires en France et au Québec : évolutions communes et différences », *Pouvoirs locaux*, n°8 1/2006 (Février), pp. 143-152

SAINT-PIERRE Diane (2007), « Les politiques culturelles du Québec », in BERNIER R. (2007) (dir.), *L'État à l'aube du millénaire*, Québec, PUQ, pp. 231-259

SAINT-PIERRE Diane, BELIVEAU-PAQUIN Geneviève (2009), « La place de la culture dans la "politique de développement intégré" de la ville québécoise », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 66, pp. 153-170

SCHNEIDER Benoît, FLYE SAINTE MARIE Anne (2004) (dir.), *Penser/agir : dynamiques interculturelles au cœur de la ville*, Paris, L'Harmattan

SEN Amartya (2008), « Éléments d'une théorie des droits humains », in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya Sen au-delà du libéralisme*, Paris, EHESS, pp.139-183

SINTOMER Yves (2011), « Démocratie participative, démocratie délibérative : l'histoire contrastée de deux catégories émergentes », in BACQUÉ M. H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative. Histoire et généalogie*, Paris, La Découverte, pp.113-134

SIX Jean-François (1995), *Dynamique de la médiation*, Paris, Desclée de Brouwer

SHUSTERMAN Richard (2009), « Divertissement et art populaire », *Mouvements* 1/2009, n° 57, pp. 12-20

SOSOE Lukas K. (1995), « Hannah Arendt, Juger. Sur la philosophie politique de Kant, (suivi de deux essais interprétatifs par Ronald Beiner et Myriam Revault d'Allonnes) », *Philosophiques*, Vol. 22, n° 1, printemps 1995, pp. 187-190, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/027323ar>, consulté le 12 décembre 2012

STÉBÉ Jean-Marc, MARCHAL Hervé, (2009), (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, PUF

STOKER Gerry (2005), « The new art of governance for cities and regions », conférence *Governance for the City of the Future*, Valence, 28 / 29 Novembre 2005

SURAUD Marie-Gabrielle (2007), « Communication ou délibération : les échanges dans la société civile », *Hermès*, n°47, pp. 177-184

TAGUIEFF Pierre André (1988), *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La découverte

TALIANO-DES-GARETS Françoise (1995), *La vie culturelle à Bordeaux, 1945-1975*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux

TALIANO-DES-GARETS Françoise (1999), « Un grand maire et la culture : le "chabanisme culturel" », *Vingtième Siècle*, vol. 61, n° 61, pp. 44-55

TALIANO-DES-GARETS Françoise (2000), *Les métropoles régionales et la culture : 1945-2000*, Paris, La documentation française

TAPIE Guy (2009), « 1998-2008 : Espaces publics bordelais », in GODIER P., SORBETS C., TAPIÉ G. (dir.), *Bordeaux métropole : Un futur sans rupture*, Marseille, Éditions parenthèses, pp. 150-173

TAYLOR Charles (1994), *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Paris, Aubier

TEILLET Philippe (2008) « Les projets culturels urbains au prisme de la métropolisation », *L'observatoire*, n°34, pp. 21-23

THÉVENOT Laurent (2006), *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La découverte

TOURAINÉ Alain (1997), « Les conditions de la communication interculturelle », in

WIEVIORKA M., (dir.), *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, La Découverte, pp. 291-319

TOURAINÉ Alain (2000), *Pourrons-nous vivre ensemble égaux et différents ?*, Paris, Fayard

UNESCO (1998), « Notre diversité créatrice », Rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement,

URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001591/159177f.pdf>, consulté le 15 décembre 2012

URFALINO Philippe (2004), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette

VADELORGE Loïc (2001), « Le fait associatif dans les politiques culturelles locales aux XIXe-XXe siècles », in MOLINIER P. (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelle. Regards croisés*, Ministère de la culture et de la communication, DEP, pp. 65-87.

VAUTRIN Gérard (1992), « Développement local et transaction sociale », in BLANC, M. (coord.), *Pour une sociologie de la transaction sociale*, Paris, L'Harmattan, pp. 260-271

VIDAL Dominique, BÉNIT Claire, GERVAIS-LAMBONY Philippe (2005), « Mobiliser », in DORIER-APPRILL É., GERVAIS-LAMBONY P. (coord.), *Vies citadines*, Paris, Belin, pp. 39-58

VITALE Tommaso (2009), « Conflictus interruptus ou de la difficulté à innover dans l'univers institutionnel italien », in CARREL M., NEVEU C. ION J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, pp. 149-166

VILLECHAISE-DUPONT Agnès (2000), *Amère Banlieue : les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset/Le Monde

WIEVIORKA Michel (1995), « Critique de la participation », *Informations sociales*, n°43, pp. 15-20

WIEVIORKA Michel (1996), (dir.), *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, La découverte

WIRTH Louis (1984), « Le phénomène urbain comme mode de vie », in GRAFMEYER Y., JOSEPH I. (dir.), *L'école de Chicago ? Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier-Champ urbain, pp.255-281

WOLTON Dominique (2012), « Les contradictions du nouvel espace public médiatisé », in COUTANT A. (coord.), *Internet et politique*, Les Essentiels d'Hermès, Paris, CNRS Éditions, pp. 141-157

WRESINSKY Joseph (2005), « Culture et grande pauvreté », *Revue d'éthique et de théologie morale* 3/2005, n°235, pp. 9-26.

ZASK Joëlle (2011), *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*,

Lormont, Éditions Le Bord de l'eau

ZIMMERMANN Bénédicte (2008), « Capacités et enquête sociologique » in DE MUNCK J., ZIMMERMANN B. (dir.), *La liberté au prisme des capacités. Amartya Sen au-delà du libéralisme*, Paris, EHESS, pp. 113-137

ANNEXE 1 : Liste des entretiens

Entretiens à Bordeaux

Adjoint au maire, chargé des affaires culturelles, le 6 décembre 2012

Adjointe au maire, chargée des politiques de solidarité, de santé et des seniors, le 4 novembre 2011

Artiste Photographe, le 29 septembre 2011

Artiste plasticienne, le 16 janvier 2012

Artiste (*Evento*), le 18 octobre 2011

Artiste chorégraphe, le 10 novembre 2011

Chargée de missions culture et écologie urbaine, mairie de Bordeaux, le 4 novembre 2011

Chargé de mission diversité, citoyenneté, vie associative, questions africaines, mairie de Bordeaux, le 6 octobre 2011

Chargé de mission économie créative, mairie de Bordeaux, le 11 mars 2010

Chargé de mission urbanité, CUB, le 16 février 2010

Chef de projet Développement social urbain, mairie de Bordeaux, le 13 mars 2012

Chef de projet Lutte contre discriminations, mairie de Bordeaux, le 11 juin 2012

Coordinateur du Conseil de Développement social, mairie de Bordeaux, 20 novembre 2010

Commissaire biennale *Evento*, le 2 novembre 2011

Directrice du Centre social Bordeaux nord, le 9 décembre 2009

Directeur adjoint du Centre social Bordeaux nord, le 9 janvier 2012

Directrice des affaires culturelles, mairie de Bordeaux et Directrice adjointe des affaires culturelles, mairie de Bordeaux, le 7 juin 2011

Directrice des publics et du développement, Opéra national Bordeaux Aquitaine (ONBA), le 11 octobre 2011

Directeur du centre d'animation Saint-Michel, le 28 février 2012

Directeur de la démocratie locale et de la participation citoyenne, mairie de Bordeaux, le 10 novembre 2011

Directrice générale de l'aménagement, mairie de Bordeaux, le 18 juillet 2011

Directrice galerie Tinbox, le 8 novembre 2011

Directeur du développement durable, mairie de Bordeaux, le 3 novembre 2011

Maire-adjoint du quartier St-Michel - Nansouty- St-Genès, le 12 décembre 2011

Médiatrice collectif Bordonor, le 16 décembre 2011
Membre du C2D, le 27 novembre 2012
Membre du CODES, le 26 mars 2010
Membre du CODES, le 13 décembre 2012
Participant atelier de pratiques théâtrales, Théâtre national Bordeaux Aquitaine (TNBA), le 23 mars 2012
Participant atelier de pratiques théâtrales, Théâtre national Bordeaux Aquitaine (TNBA), le 23 mars 2012
Participant projet *Jardin de ta sœur*, le 25 novembre 2011
Participant projet *Jardin de ta sœur*, le 16 décembre 2011
Participant projet *Jardin de ta sœur*, le 17 décembre 2011
Responsable association Garage moderne, le 24 juin 2010
Responsable association Friche & Cheap, le 24 novembre 2011
Responsable association halle des Douves, le 16 novembre 2011
Responsable association Amor Fati, le 14 octobre 2011
Responsable association Bruit du frigo, le 12 septembre 2011
Responsable association UVS, le 21 janvier 2010
Responsable association Script, le 16 mars 2012
Responsable du service des relations avec le public, Théâtre national Bordeaux Aquitaine (TNBA), le 8 novembre 2011
Président du CODES, mairie de Bordeaux, le 12 avril 2010
Vice-présidente du CODES, Groupe Culture, mairie de Bordeaux, le 24 mai 2012
Urbaniste, Direction générale de l'aménagement, mairie de Bordeaux, le 7 juin 2011

Entretiens à Québec

Coordinateur de la médiation culturelle et responsable du service à la clientèle, théâtre des Gros becs, le 21 juin 2011
Coordinatrice du service de développement professionnel, Conseil de la culture des régions de Québec et de Chaudière-Appalaches, le 17 juin 2011
Conseillère art et culture, ville de Québec, le 5 juillet 2011
Conseillère aux consultations publiques, ville de Québec, le 20 juin 2011
Directeur du Conseil beauportois de la culture et Trésorier du Conseil beauportois de la culture, le 27 juin 2011
Directrice de la culture, ville de Québec, le 16 juin 2011

Directrice du Carrefour international de théâtre, le 28 juin 2011
Directeur du théâtre de la Bordée, le 28 juin 2011
Directrice du théâtre des Gros becs, le 5 juillet 2011
Directrice de la bibliothèque Gabrielle-Roy, le 27 juin 2011
Directrice du centre d'art la Maison jaune, le 17 juin 2011
Intervenante culturelle au Musée de la civilisation, le 21 novembre 2011
Responsable association l'Œil de poisson, le 21 juin 2011
Président de la coopérative Méduse, le 21 juin 2011
Responsable des équipements patrimoniaux, arrondissement de Sainte-Foix-Sillery-Cap rouge, le 21 juin 2011
Responsable, Centre résidentiel et communautaire Jacques Cartier, le 22 juin 2011

ANNEXE 2 :

Organigramme du Service de la culture de Québec

