



HAL
open science

La médiation culturelle et ses enjeux pour le développement des pratiques artistiques en vue de la construction de la citoyenneté au Chili

Daniel Munoz-Farias

► To cite this version:

Daniel Munoz-Farias. La médiation culturelle et ses enjeux pour le développement des pratiques artistiques en vue de la construction de la citoyenneté au Chili. Sciences de l'information et de la communication. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCD055 . tel-02115398

HAL Id: tel-02115398

<https://theses.hal.science/tel-02115398v1>

Submitted on 30 Apr 2019

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.



T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 13

Discipline :

Sciences de l'Information et de la Communication (LabSIC)

présentée et soutenue publiquement

par Daniel Muñoz Farías le 16 décembre 2016

Titre:

**« La médiation culturelle et ses enjeux pour le développement
des pratiques artistiques en vue de la construction
de la citoyenneté au Chili ».**

Directeur de thèse :

Philippe Bouquillion

JURY :

Bertrand Legendre, Professeur de sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13.

Philippe Bouquillion, Professeur de sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13, Directeur de thèse

Marisol Facuse, Professeur de sociologie à l'Université du Chili

Tristan Mattelart, Professeur de sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 2.

« [Le *chercheur*] Parfois dans sa course, il s'arrête, interdit : une *autre chose* tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas. Non pas la *chose en soi* de sa quête fondamentale, mais une *chose fortuite*, explosive ou bien discrète, une chose inattendue qui se trouvait là, sur le passage. [...] Telle serait la double vie de toute recherche, son double plaisir ou sa double tâche: ne pas perdre la patience de la méthode, la longue durée de l'idée fixe, l'obstination des soucis prédominants, la rigueur des choses pertinentes; ne pas perdre non plus l'impatience ou l'impertinence des choses fortuites, le temps bref de trouvailles, l'imprévu des rencontres, voire des accidents de parcours ».

DIDI-HUBERMAN, George. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1998 ; 10

Résumé

Cette thèse se propose d'analyser la politique culturelle chilienne à partir des programmes proposés par le Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) destinés à favoriser l'accès des citoyens à la culture et le développement des pratiques culturelles de ceux-ci. L'accent est mis sur le rôle de la médiation culturelle dans ce processus, principalement dans les zones d'habitat les plus défavorisées du pays.

Le thème de l'accès constitue, dès lors, le cœur de la problématique. Il permet d'étudier deux stratégies complémentaires du CNCA, d'une part, la volonté d'imposer un type d'art spécifique aux citoyens et, d'autre part, l'objectif de permettre le développement optimal de chaque communauté en diversifiant l'offre pour favoriser l'intensité des pratiques artistiques. Ainsi, le CNCA propose des outils mais les agents de médiation s'en emparent et leurs orientations politiques et idéologiques apparaissent telles des éléments déterminants.

Cette recherche qualitative repose principalement sur des entretiens réalisés auprès d'agents de médiation, de spécialistes du domaine de la culture et des responsables des programmes du CNCA. Elle cherche à contribuer à une meilleure compréhension des processus de médiation, qu'il s'agisse des enjeux pour la communauté, en particulier du type de liens qui s'établissent avec les habitants des quartiers où ils sont mis en œuvre, que des dispositifs sur lesquels l'Etat s'appuie. La recherche vise également à mettre en évidence le rôle que peut jouer la médiation dans la réduction des inégalités d'accès. Notre analyse se focalise ainsi plus particulièrement sur les agents de médiation et leur rôle dans l'identification et la résolution des tensions qui apparaissent entre les objectifs de ces programmes et les attentes de leurs participants en matière de pratiques culturelles et artistiques. Nous étudions aussi les formes de subjectivisation que ces derniers expérimentent.

Les transformations que les programmes sont susceptibles de générer au sein des communautés font également l'objet d'une attention particulière afin d'identifier les principaux problèmes que soulève l'action de l'Etat lorsque celle-ci vise à générer des voies d'accès diversifiées à la culture afin de promouvoir une identité culturelle respectueuse de la culture spécifique de chaque groupe de population.

MOTS-CLEFS : Politique culturelles, Pratiques artistiques, Médiation culturelle, Développement culturel, Subjectivation, Altérité, Chili, Jeunesse, Éducation artistique, Quartiers défavorisés.

Abstract

This thesis aims to analyze the Chilean cultural policy through the programs offered by the National Council of Culture and Arts (CNCA) to promote access for the citizens to culture and the development of cultural practices. The focus is put on the role that the cultural mediation has in this process, mainly in underprivileged sectors of society.

The issue of access is, therefore, the heart of the problem in this area. It addresses two complementary strategies of the CNCA, on one hand, the intention to impose a specific type of art (high culture) toward citizenship, and on the other, the culture development of each community by means of diversifying culture offer and supporting artistic practices. Thus, the CNCA provides tools, but the success in these implementation by mediation agents depend of their political and ideological orientations not always in line with CNCA guidelines.

This qualitative research is based mainly on interviews with mediation agents, subject experts and programs managers of CNCA. It seeks to contribute to a better understanding of the mediation process and especially the links established in the community where they are immersed. The research also aims to highlight the potential role of mediation in reducing inequalities of access. Our analysis has revealed the role of mediation agents in identifying and resolving tensions arising between the objectives of these programs and the expectations of their participants in cultural and artistic practices. We also study forms of subjectivation that they are experimenting.

The transformations that the programs may achieve on the communities, are also a point of special attention to identify the main problems raised by the performance of the State when it seeks to generate diverse routes of access to culture to promote a respectful cultural identity about the specific culture of each population group.

KEYWORDS: Cultural policies, Artistic practices, Cultural mediation, Cultural development, Subjectivation, Otherness, Chile, Youth, Artistic education, Underprivileged areas

Remerciements

Cette thèse est le fruit d'efforts sincères et profonds auxquels ont participé de nombreuses personnes. Je souhaite donc adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à la réalisation de cette recherche.

Au gouvernement chilien, tout d'abord, (à travers son programme CONICYT) et au gouvernement français pour leur soutien financier ayant rendu possible mon projet d'études dans le cadre du Master à l'EHESS, dans un, premier temps, puis de ma thèse doctorale à l'Université Paris XIII Villetaneuse.

À mon directeur de recherche, Monsieur Philippe Bouquillion, pour avoir su me faire confiance et m'accompagner tout au long de ce processus très enrichissant. Je le remercie d'avoir, dès le début, cru en ce projet et de m'avoir soutenu dans cette expérience de réaliser des études en France.

Je remercie également les employés du Conseil National de la Culture et les Arts pour leur accueil chaleureux et leurs apports pour la réalisation de cette recherche, ainsi que tous les participants aux entretiens réalisés dans les différents quartiers et les établissements éducationnels visités.

Mes amis vivant au Chili, Mario Bustamante et Antonio Rubio, qui m'ont encouragé à poursuivre mes études en France,

Mes amis rencontrés à Paris, Nicolás Angelcos, Angélica Gómez, Malena Bastias, Alonso Venegas, Jessica Neicun, Nelson Gonzalez, Diego Bernal et Marta Lotto, qui m'ont aidé par leur soutien et leur affection et ont été pour moi comme une famille adoptive, et en particulier Nicolás pour ses corrections et ses commentaires toujours très pertinents sur mon travail.

Et enfin ma famille, et tout particulièrement mon père Daniel, ma mère Maria Eugenia et ma sœur Nicole qui ont su m'accompagner au-delà des distances et m'ont soutenu dans les moments les plus difficiles par leur soutien indéfectible.

Table des Matières

Résumé.....	2
Abstract.....	3
Remerciements.....	4
Table des Matières.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
1.Enjeux et défis de cette recherche.....	12
2.La position épistémologique du chercheur.....	18
2.1 Construire l’objet d’étude.....	19
2.2 Les prémices de ma recherche doctorale.....	22
3.Les premiers pas pour la construction de la politique culturelle chilienne de 2005 à 2010.....	23
4. Cadre théorique.....	29
4.1 La sociologie de l’expérience et la médiation comme réponses à la tension État-individu.....	29
4.2 La Médiation et son rôle dans la structuration des pratiques artistiques et culturelles de la communauté.....	36
4.3 L’importance de l’espace public dans la médiation.....	39
4.4 La compréhension de la médiation par les disciplines artistiques du CNCA dans le cycle de la culture.....	43
5. La question centrale de cette recherche.....	46
5.1 Hypothèses et axes de recherche.....	47
6. Approche méthodologique.....	50
6.1 Description méthodologique.....	50
6.2 Le terrain.....	51
6.3 Description des programmes sélectionnés pour cette recherche.....	53
6.3.1 Qu’est-ce qu’ « Okupa / Acciona » ?.....	53
6.3.2 « Creando Chile en mi barrio ».....	56
6.3.3 Qu’est-ce que c’est « Balmaceda 1215 ».....	63

6.4	L'échantillon	65
6.4.1	Les entretiens réalisés	65
6.4.2	Les documents officiels.....	67
6.5	Présentation des quartiers sélectionnés du programme « Creando Chile en mi Barrio » .68	
6.5.1	Quartier « Los Troncos »	68
6.5.2	Quartier Villa Esperanza I.....	72
CHAPITRE I: LA POLITIQUE CULTURELLE CHILIENNE ET LE DEVELOPPEMENT DE PROGRAMMES CULTURELS DESTINES AUX CITOYENS.....		74
INTRODUCTION.....		74
I.Le contexte culturel chilien : du « blackout culturel » au développement d'une politique publique dans le domaine de la culture.		81
II Le retour à la démocratie : Les premiers pas vers la création d'une politique culturelle.....		86
III.La deuxième étape du CNCA : la construction d'une politique culturelle fondée sur le concept de la reconnaissance.....		100
IV.L'éducation artistique en France : le développement d'un modèle repris au Chili visant à intégrer l'ensemble de la communauté éducative.		107
CHAPITRE II: LA MEDIATION EN TANT QUE DISPOSITIF PROMOTEUR DE LA PRATIQUE CULTURELLE DANS LES SECTEURS LES PLUS DEFAVORISES.....		117
INTRODUCTION.....		117
<i>PREMIERE PARTIE</i>		119
I.	L'analyse des spécialistes de la réalité culturelle Chilienne	121
1.	L'art et son devenir politique	121
2.	Le lien entre le gouvernement et la citoyenneté dans le contexte des monopoles culturels. La reproduction d'un art d'élite	126
3.	Gouvernement et Culture. Les réussites, les échecs et les défis de la politique culturelle à travers le regard des spécialistes du domaine de la culture.	134
4.	La politique culturelle Chilienne à travers le regard de la médiation	141
5.	La communication au sein du CNCA. Une entrave structurelle au succès des programmes mis en œuvre.....	145
CONCLUSION PARTIELLE.....		159
<i>DEUXIEME PARTIE</i>		161

1. Méthodologies et concepts développés pour s’insérer dans la communauté. La nécessité de reconstruire le lien social	163
2. Le système éducatif chilien. La médiation et la possibilité de promouvoir la culture locale.....	167
3. « Creando Chile en mi Barrio » (CCB). Les objectifs associés à sa création et l’importance de sa méthodologie dans la reconstruction du lien avec la citoyenneté.	174
4. Les principaux éléments méthodologiques des programmes formulés par l’Etat pour les quartiers défavorisés.....	177
5. Les objectifs du programme « Creando Chile en mi barrio » dans le contexte du développement culturel local.	182
6. La médiation comme noyau-dur de la méthodologie employée par le programme Okupa/Acciona	186
 <i>BALMACEDA “ARTE JOVEN” : UNE INSTITUTION CHARGÉE DU DÉVELOPPEMENT DE L’ART CHEZ LES JEUNES AU CHILI.</i>	
<i>190</i>	
1. La création de Balmaceda aux yeux des spécialistes du domaine de la culture de la médiation	190
2. Le rapport entre Balmaceda et le programme « Okupa/Acciona ».....	194
3. La critique de Balmaceda envers le programme « Okupa/Acciona ».....	197
4. Les problèmes de Balmaceda « Arte Joven » dans la mise en œuvre du programme « Okupa/Acciona ».....	200
5. La formation d’audiences. Le processus de motivation de la production et de la création artistique par le renforcement des cultures locales.....	202
6. La méthodologie de Balmaceda : les principaux éléments permettant un travail direct et participatif avec les jeunes.....	205
 <i>LA FORMATION DU PUBLIC AUX ARTS. AUTRES INITIATIVES CULTURELLES ET ARTISTIQUES COMMUNAUTAIRES BASEES SUR CE CONCEPT.....</i>	
<i>209</i>	
 CONCLUSION PARTIELLE	
215	
 CHAPITRE III: RESTITUTION DE L’EXPÉRIENCE DES SUJETS PARTICIPANTS AUX PROGRAMMES CULTURELS BASÉS SUR LA MÉDIATION.....	
221	
 INTRODUCTION	
221	
1. Le développement de la pratique artistique dans les secteurs les plus défavorisés. La dynamique de réception dans les contextes de précarité.	228
2. Le développement de l’expérience artistique dans les contextes sociaux les plus défavorisés. La pratique artistique comme espace de conflit dans la société chilienne.....	233

3. Le regard porté par les participants sur la méthodologie développée par les programmes culturels de l'État. L'obtention de légitimité au sein des quartiers les plus défavorisés de Santiago.....	238
4. La trajectoire des participants aux programmes. Leurs familles, l'autre signifiant et leur influence sur leur relation avec les arts.....	241
5. L'évaluation des participants de leur passage dans les ateliers artistiques de Balmaceda et du CNCA.....	246
6. Les éléments méthodologiques innovateurs des ateliers proposés par les programmes du CNCA et Balmaceda.....	252
7. L'orientation politique des programmes culturels citoyens. La médiation culturelle comme espace de rencontre du conflit de classes dans la société chilienne.....	262
8. Les caractéristiques des ateliers à travers le discours des participants. Le développement de la pratique artistique au sein de la communauté.....	266
9. Les effets du travail des programmes culturels sur la communauté. La formation d'un public pour l'art et la professionnalisation de la pratique artistique.....	271
10. La reconstruction du lien social à partir des programmes culturels créés par le CNCA.....	280
CONCLUSION PARTIELLE.....	285
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	290
Recommandations finales pour la mise en œuvre de programmes.....	308
BIBLIOGRAPHIE.....	312
ANNEXE.....	326
Personnes rencontrées et interviewées lors du travail de terrain.....	326

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'analyse du comportement culturel de la société chilienne réalisée par les dernières études sur le monde culturel révèle qu'une grande partie de la société chilienne n'a pas eu, et n'a toujours pas, accès à l'art et à la culture, plusieurs disparités socio-historiques venant expliquer cet accès très limité à la culture. Le plaisir esthétique et la pratique artistique semblent, en effet, être restés l'apanage d'une minorité.

La recherche réalisée en 2002 par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) et intitulée « Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos : un desafío cultural »¹ montre de quelle manière les inégalités socioéconomiques se reflètent dans les pratiques culturelles. Les couches sociales les plus aisées apparaissent ainsi toujours davantage enclines au monde des arts. Postérieurement, les enquêtes sur les pratiques de consommation culturelle réalisées par le Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) en 2004, 2005, 2009 et 2012 sont venues confirmer l'existence et la persistance de telles inégalités, même si, au fil du temps et grâce au travail du CNCA, un tel écart a tendu à sensiblement diminuer².

Ces études concluent, en effet, que l'accès à la culture au sein de la société chilienne est le monopole d'une élite socio-économique plus sensible et habituée au monde artistique. Il existe ainsi un fossé entre l'immense majorité de la population et l'accès à l'art,

¹ PNUD (2002). « Le développement humain au Chili. Nous les chiliens. Un défi culturel » (trad.). Santiago, Chili.

² En 2012 et 2013, les études des universités « Alberto Hurtado » (UAH) et Diego Portales (UDP), respectivement, observent les inégalités dans la perception de l'accès et la participation culturelle dans les différents territoires, en montrant que dans les régions du centre et du sud, les inégalités sont répliquées dans le territoire (entre les communes et les banlieues). Il existe une inégalité très grande entre les zones urbaines et rurales adjacentes. Dans ce contexte, l'offre est directement associée au degré d'urbanisation et à la densité démographique des territoires, ainsi qu'à l'existence d'une "culture urbaine" qui soutient la consommation artistique.

problématique qui semblerait en partie due à certains éléments culturels hérités de la dictature militaire.

Une grande partie de la population n'a ainsi pas la possibilité de développer une sensibilité artistique, tout champ esthétique ou encore de se rapprocher de la culture, réduisant par là même leur chance d'améliorer sa qualité de vie³. L'un des principaux objectifs du CNCA consiste dès lors, dans un tel contexte, à promouvoir la participation culturelle, la création et la diffusion artistiques au niveau des individus, des organisations et de l'ensemble de la communauté nationale, le but étant de proposer à cette communauté des espaces d'expression au niveau de leurs quartiers, des communes, de la ville, des régions et du pays entier, selon l'initiative et les préférences de leurs habitants (CNCA. 2005).

Malgré de telles intentions, il est encore possible de trouver des groupes exclus de tout accès à l'art, parmi lesquels les secteurs populaires caractérisés par une distribution très inégale des compétences culturelles. Ces secteurs constitueront, dès lors, l'un des acteurs sociaux au cœur de cette étude, les programmes de médiation développés par l'Etat leur étant destinés. Cette recherche s'emploiera également à mieux comprendre la culture qui se développe au sein de ces classes populaires sur la base de l'idée selon laquelle « une mesure standard des goûts, et donc des choix symboliques de la classe dominée à travers des choix de la classe dominante, nie aux secteurs populaires leurs habitudes, leurs traditions et toutes leurs dimensions symboliques propres » (GRIGNON et PASSERON.1989).

Les gouvernements, post-dictature se sont ainsi donnés comme objectif de combler ce fossé en favorisant la création d'espaces d'interaction entre le public et la production artistique. Lors de mon étude de l'éducation artistique réalisée au cours de mon master⁴, j'ai, en effet, été amené à constater les effets produits par ce type d'éducation sur la

³ Une des objectifs de la politique culturelle définie par le CNCA dans le document « Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010 » est de développer la culture et d'améliorer la qualité de vie des chiliens et chiliennes, à partir du constat suivant : le manque d'accès à la culture les affecte directement. Pour cette raison, lce document définit à l'Etat en tant que garant des libertés et le droit de participation en stimulant à la société et aux personnes pour le développement de leurs manifestations culturelles et l'appréciation artistique.

⁴ MUÑOZ FARIAS, Daniel (2009). « L'éducation artistique : Une stratégie de coordination entre la culture locale et la production éducative formelle ». Un regard sur le système éducatif chilien. EHESS, Paris, France.

communauté où elle s'insère. Il s'agissait alors d'analyser le lien qui se créait entre les personnes et les œuvres artistiques, entre les individus et les artistes, et l'augmentation de la fréquentation des institutions culturelles.

L'avènement du concept de démocratisation et d'accessibilité culturelle développé à travers ce type d'initiatives semble toutefois bien loin d'être achevé. C'est pourquoi cette recherche se propose de tenir compte de ces programmes étatiques et des institutions privées aspirant à démocratiser et à intensifier les pratiques artistiques, par l'examen spécifique de leurs stratégies méthodologiques visant à protéger des cultures et pratiques populaires ne revalorisant pas seulement une position sociale marginalisée mais visant également à construire effectivement une culture populaire.

C'est en partant de ces idées que nous trouverons différents discours et diverses stratégies d'acteurs, et plus particulièrement de chercheurs et de militants socio-culturels rencontrés dans le cadre de cette recherche, posant la question des bénéfices réels de l'art pour la société ou le développement des diverses cultures populaires dans les contextes concernés.

Dans cette réflexion sur ce décalage entre la culture de l'État et la culture populaire, la médiation apparaîtra ainsi vouée à jouer un rôle fondamental en tant qu'espace symbolique de résolution de ces différences. Les acteurs chargés de la médiation culturelle et qui accompagnent la mise en œuvre de ces programmes publics constitueront, dès lors, les éléments clé d'un tel processus.

Cette recherche vise, en effet, à penser la médiation comme une méthode collaborative susceptible de permettre la mise en œuvre de programmes émanant de divers organismes étatiques et touchant des domaines aussi variés que la famille, l'école ou la médiation communautaire. La médiation facilite, en ce sens, les rencontres entre les différents acteurs concernés en aidant à déchiffrer les codes au cœur de telles relations. Elle facilite ainsi la communication entre les personnes / groupes appartenant à différentes réalités (COHEN-EMERIQUE, Margalit.2006). Il sera également intéressant de se demander, à travers cette recherche, si les dispositifs de médiation parviennent à rapprocher le monde de l'art des secteurs populaires ou s'ils reproduisent simplement une culture populaire légitime tout en approfondissant le gouffre entre ces deux mondes.

1. Enjeux et défis de cette recherche

Il apparaît tout d'abord nécessaire de souligner ici qu'en ce qui concerne le cas chilien, la production et la consommation culturelles et artistiques produisent des inégalités et marginalisent une partie de la population vis-à-vis de l'art (PNUD. 2002). Afin de remédier à cela, les institutions culturelles chiliennes ont favorisé la démocratisation de l'accès des citoyens aux différentes formes de création culturelle, notamment en stimulant la production culturelle locale et en tentant de prendre en compte les récepteurs de ces œuvres, comme semblait le demander Marcel Duchamp lorsqu'il prononçait sa célèbre phrase « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (DUCHAMP, 1977 ; 122)⁵.

Le concept même de citoyen a, dans un même temps, évolué pour s'approcher de la définition de « l'idée que le concept de citoyenneté doit jouer un rôle normatif indépendant dans toute théorie politique plausible, et que la promotion de la citoyenneté responsable est un objectif de premier ordre pour les politiques publiques» (KYMLICKA et NORMAN. 1997 ; 16). La citoyenneté semble ainsi se définir davantage de nos jours par une participation active et quotidienne à la vie de la société. La loi N° 20.500 de participation citoyenne⁶ réaffirme d'ailleurs une telle logique légitimée par l'État chilien et ses institutions. Ainsi, il apparaît crucial pour cette étude d'établir si les médiateurs ont des points de vue normatifs ou contre normatifs et dans quelle mesure cela oriente leur action.

Même si le concept de citoyen a généralement reposé sur un modèle dans lequel les citoyens partageaient une même origine, une même langue et une même culture, les contextes sociaux actuels ancrés dans la mondialisation ont grandement contribué au caractère illusoire du mythe d'un Etat culturellement homogène. Les sociétés modernes doivent ainsi faire de plus en plus souvent face à des groupes minoritaires exigeant la reconnaissance de leur identité et la prise en compte de leurs différences culturelles. La participation active de la citoyenneté devient alors un idéal que même l'État cherche à

⁵ Pour Marcel Duchamp, toute œuvre d'art a deux pôles « il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait. ».

⁶ Cette loi dans l'article N° 2 remarque « L'État doit promouvoir et soutenir les initiatives de partenariat de la société civile ». De plus, l'article 70 établit que tous les organes de l'Administration d'Etat doivent prévoir des procédures formelles et la participation spécifique des individus et organisations selon leurs attributions.

atteindre afin de rompre avec l'héritage de la dictature porteuse d'« un objectif néoconservateur qui prétend contraindre la participation directe, ce qui permet la reproduction des formes de délégation très peu représentatives » (SALAZAR, Gabriel. 1998).

Le développement des moyens de communications, la globalisation et la croissance économique permettent actuellement au Chili d'accéder plus largement aux manifestations culturelles les plus diverses, ce qui dynamise le travail des médiateurs et permettrait de développer un climat favorable au développement d'un public susceptible d'apprécier, de manière critique et raisonnée, les œuvres artistiques, et donc capable de s'identifier au développement culturel.

Les données recueillies dans le cadre de cette recherche révèlent toutefois que les secteurs populaires continuent à être largement exclus de la consommation culturelle, une réalité étant allée jusqu'à pousser le travail du Ministère de l'Éducation du Chili (MINEDUC, 2008), à travers la mise en œuvre de l'Éducation Artistique, à se fixer comme objectif de contribuer à la formation des jeunes sur la base d'un équilibre entre le développement de la capacité d'expression et de l'appréciation de l'art, tout en développant leur sensibilité esthétique et leurs capacités expressive et créative. Tout cela a été rendu possible par un travail incluant la communauté éducative et venu s'enrichir de la connaissance du patrimoine artistique et culturel à différents niveaux : régional, national, latino-américain et universel. (MINEDUC, 2008)

Ces recherches établissent ainsi que les contextes dans lesquels l'éducation s'insère sont essentiels pour la construction de modèles éducatifs en accord avec les processus globaux. Il s'agit, en définitive, de faire le lien entre ce que les élèves apprennent à l'école et les épreuves particulières qu'ils vivent chez eux. Les recherches sur ce sujet signalent, en effet, que ce type de programme éducatif présente de meilleurs résultats que ceux des étudiants des lycées standards : « ces modèles ne sont pas "one size fits all". Ils s'ajustent et s'adaptent aux conditions locales ou culturelles » (NJOKINATHANI Wane. 2009; 173).

L'un des résultats obtenus par les projets d'éducation artistique apparaît ainsi être le renforcement de la capacité des étudiants à penser et à apprendre par eux-mêmes. L'école

se voit, de plus, donner la possibilité de reprendre le référent culturel de son entourage tout en se réappropriant les traditions et la langue et en promouvant le développement local afin de favoriser la réoccupation des espaces et des pratiques culturelles⁷.

L'État s'est, parallèlement, rendu compte, à l'aulne des résultats de ces études, du fait que l'éducation artistique proposée dans le cadre scolaire constitue bien souvent la seule et unique opportunité, pour des enfants issus de milieux distants de toute forme conventionnelle de culture, de développer une quelconque sensibilité artistique. Il apparaît toutefois important de souligner ici qu'un tel travail est loin d'être achevé et qu'une telle voie requiert d'être largement approfondie afin de mieux comprendre les ressorts du développement artistique au sein des communautés.

L'État cherche actuellement à approfondir le savoir et la consommation culturelle à différents niveaux et à travers divers dispositifs tels que la gratuité de certains spectacles, les tournées de groupes artistiques, la décentralisation des services et la construction de rapports plus étroits avec les médias de masse, notamment afin d'attirer le grand public vers la culture et ses diverses expressions.

Il est, en effet, possible de relever différents programmes cherchant à produire une intervention socioculturelle, et dont la spécificité touche à l'améliorer de l'accessibilité, à l'expression et au développement artistique et culturel dans des milieux les plus pauvres et les plus vulnérables socialement. Ces programmes « essaient de produire les conditions initiales pour une relation permanente entre les membres de ces groupes et l'activité culturelle » (CNCA. 2005 ; 22).

Il apparaît, à ce stade, crucial de définir clairement ce que le concept de participation signifie et ne pas confondre les notions de participation et d'accès aux biens et aux services culturels avec celle de pratiques artistiques individuelles. Les études sur le sujet développent des perspectives convergentes sur la circulation des médias à partir d'une approche transdisciplinaire inspirée d'une perspective culturelle visant à décrire les

⁷ Diverses études mentionnent ces bénéfices. Ainsi, nous avons analysé le « Programme de formation de l'école québécoise » pour les enseignements primaire et secondaire (2001 et 2002). Ces orientations préconisent que les apprentissages réalisés par l'élève comportent des ancrages culturels qui lui permettent d'élargir sa vision du monde, de structurer son identité et de développer son pouvoir d'action.

interactions entre des acteurs réels et les spécificités liées aux contextes d'appartenance des contenus, des producteurs et des consommateurs (BURGESS et GREEN, 2009; CHAN, 2010; LURY, 2011; SOPER et TRENTMANN, 2008).

Même si ce type de programmes existe, la relation entre la citoyenneté et les arts présente encore de nombreuses difficultés. Différentes analyses théoriques révèlent, en effet, qu'un des principaux obstacles au succès de cette relation est la capacité des individus à s'appropriier l'œuvre. Si le code de l'œuvre semble étrange et mystérieux au spectateur, celui-ci n'éprouvera pas d'intérêt car il ne parviendra pas à donner de sens à ce qu'il observe. La logique de l'interprétation a toujours marqué des différences sociales entre ceux supposés détenteurs d'un certain savoir et donc capables de comprendre et de donner tout leur sens aux œuvres d'art, et ceux dépourvus des outils intellectuels nécessaires à ce type d'interprétation.

Des études réalisées en France montrent également qu'en ce qui concerne les activités génératrices d'effets de distinction sociale, la corrélation constatée entre l'appartenance sociale et les taux de fréquentation (c'est-à-dire l'intensité de la pratique) s'explique par le double jeu de l'effet de revenu et des effets liés à l'appropriation symbolique. Ainsi, « dans les spectacles, et plus particulièrement le théâtre et les concerts, le prix relativement élevé constitue une barrière économique qui ne peut être surmontée que pour les ménages ayant un certain niveau de revenu. A cet effet de revenu, s'ajoutent les effets liés à l'appropriation symbolique de ces produits » (HILL, Kelly. 2012).

Les loisirs, entendus comme le temps libre dont dispose l'individu en dehors du travail et en dehors de toutes autres « nécessités et obligations de la vie quotidienne » (HILL, Kelly. 2012 ; 176), sont, par ailleurs, essentiellement des loisirs d'intérieur. Pourtant les pratiques culturelles d'extérieur (sorties au théâtre, aux concerts, aux expositions et aux musées), généralement plus occasionnelles, c'est-à-dire exigeant davantage de planification et impliquant plus de dépenses, émergent principalement dans les déclarations des secteurs plus aisés capables de mieux gérer leur budget et leur temps (MENGIER, Pierre Michel 2009 ; 152).

Au cours de la dernière décennie, d'importantes études ont été menées au Chili sur les modes de consommation culturelle, parmi lesquelles celles de Gayo, Teitelbom et Mendez (2009) « *Patrones culturales de uso del tiempo libre en Chile. Una aproximación desde la teoría Bourdieuana* »; Catalan et Torche (2005) « *Consumo cultural en Chile: miradas y perspectivas* »; et Guell, Peters et Morales (2011) « *Individualización en Chile: Individuo y sociedad en las transformaciones culturales recientes* ». Dans ces études, ainsi que dans les enquêtes de consommation culturelle, participation et pratiques culturelles publiées par le CNCA en 2004, 2005, 2009 et 2012, différentes facettes de la consommation culturelle des Chiliens ont été caractérisées. Ces études ont également permis de mettre en évidence ce qui peut être considéré comme des obstacles à la consommation et à la participation culturelle, en soulignant les facteurs qui influent fortement sur les pratiques culturelles, tels que le revenu, l'âge, la classe sociale ou le groupe socioéconomique, le statut et le temps. On observe toutefois, depuis le début des années 90, une intégration croissante de la population à la consommation culturelle, et ce dans toutes les couches sociales.

Il s'agit, dès lors, d'analyser ici les programmes générant un meilleur accès à l'art à travers la socialisation de codes et d'outils permettant une activation de la consommation et une meilleure perception de l'objet artistique. L'idée de la socialisation des codes apparaît également liée à un développement de la culture dans différents contextes. Il ne convient pas, en effet, de parler ici « du » public en général, mais « des » publics, afin de considérer l'éventualité de l'existence de différents publics pour différentes expressions artistiques.

L'une des hypothèses qui guidera notre analyse sera ainsi l'élaboration d'une partie de la médiation, en tant qu'outil fondamental d'approche des contextes mentionnés, et la présence de dispositifs spécifiques pour chaque contexte-cible. Ce lien produit par la médiation naît en effet, la plupart de temps, d'un conflit résultant de l'incompatibilité du développement culturel proposé par l'Etat avec les intérêts des habitants des quartiers, ou encore du fait que ce développement incite à des pratiques venant rejeter la culture préexistante.

Le gouvernement chilien encadre le travail de la médiation dans un modèle où différents domaines d'industries créatives et divers éléments du cycle productif se voient encore dépourvus de mécanismes de financement suffisamment stables pour garantir la pérennité

des emplois des agents de médiation, ce qui entraîne, en définitive, une circulation limitée des biens et des services culturels. Les problèmes causés par ce manque de fonds ont été étudiés récemment avec pour résultat la caractérisation d'un travailleur de la culture totalement précarisé (NEGRÓN et al. 2014). Ce travailleur apparaît, en effet, vivre en situation précaire en termes d'emploi, et donc amené à compléter son salaire par d'autres activités pas toujours liées au domaine de la culture.

Ceci confronte, dès lors, la médiation à un deuxième problème non moins important : la faible association entre les agents spécialisés et les espaces culturels. Il n'existe, en effet, assez de réseaux et de circuits culturels, ces derniers apparaissant limités à certaines régions et provinces et dépourvus de véritables relations de coopération entre eux. Ce manque de lien se révèle, par ailleurs, renforcé par une logique des fonds concurrentiels⁸ encourageant la compétition pour le financement des travailleurs du secteur culturel. La structure concurrentielle des relations hypothèque ainsi le travail collaboratif dans ce en favorisant le développement de projets individuels sans liens véritables avec la politique publique.

Cette recherche se propose ainsi de mieux appréhender la façon dont une telle informalité affecte la qualité du travail de médiation et l'efficacité de la circulation des marchandises et des services culturels dont les artistes et les intermédiaires font partie. Il s'agira également, dans un même temps, de se demander si le secteur informel de la médiation appelle à créer d'autres dispositifs de travail entrant en opposition avec les concepts développés par l'institution culturelle représentée par le CNCA.

Une analyse minutieuse du lien entre la médiation et les contextes concernés s'avèrera, pour ce faire, fondamentale, de même que l'examen des témoignages des bénéficiaires de ces programmes et des enjeux de la médiation dans les contextes de pauvreté au Chili.

⁸ Nous parlons spécifiquement du Fonds national pour le développement culturel et des arts (FONDART) qui est un fond concurrentiel administré par le Conseil national pour la culture et les arts (CNCA), créé en 1992 par la loi n ° 19.891 dont l'objectif principal est de soutenir le développement des arts, de la diffusion de la culture et la conservation du patrimoine culturel du Chili. Avec les ressources du fond, l'État réalise des concours ouverts à la communauté artistique visant à stimuler la formation professionnelle, la création artistique, la médiation culturelle et la conservation du patrimoine dans les disciplines artistiques suivantes: arts visuels, photographie, théâtre, danse, arts du cirque, artisanat, folklore, architecture, design, nouveaux médias, le patrimoine matériel et immatériel, gestion culturelle, les cultures des peuples autochtones, le développement culturel local et le tourisme culturel.

2. La position épistémologique du chercheur.

Il apparaît essentiel, pour toute recherche, de présenter convenablement son territoire d'étude et de préciser quels éléments attirent l'attention. Le thème de la culture constitue, en effet, un objet d'étude englobant plusieurs significations possibles appelant à recourir, pour son analyse, à diverses méthodes théoriques et pratiques.

La place du sujet qui construit l'objet d'étude, en d'autres termes, la place du chercheur lui-même, est, en ce sens, déterminante, et nous aurons ici recours à l'approche de l'« épistémologie du savoir-situé » développée par Donna Haraway (1995) pour nous permettre de considérer l'expérience de l'enquêteur sur le terrain comme une donnée d'investigation parmi d'autres. Cette approche montre, en effet, que la connaissance est définie dans un lieu et de façon partielle (JUTEAU, 1981, MATHIEU 1971; 1991 ; HARAWAY, 1988), et part de l'impossibilité d'établir que la connaissance reflète une réalité de façon neutre, cette dernière se nourrissant des préoccupations civiques, politiques et idéologiques des chercheurs. La notion de « savoir situé » renvoie ici à ce pluralisme scientifique dont l'objet est en priorité l'identification de la place depuis laquelle parle celui qui prétend parler pour les autres. Il s'agit de l'extension de cette parole légitime sur la base de la reconnaissance de différences significatives des points de vue possibles.

Ainsi, selon Delphine Naudier (2013): « Nos thèmes de recherche résultent d'attachements à la fois sociaux et affectifs, dont les racines demeurent en arrière-plan de nos travaux [...] nos pratiques scientifiques sont hantées par des goûts et des options qui n'ont rien de scientifique, mais orientent nos choix de méthode et de théorie. Ces penchants colorent nos postures savantes, qui sont dès lors, politiques. Jamais neutre, notre rapport initial au monde social - celui dont notre milieu nous a malgré nous légué l'héritage en termes d'expérience et d'éducation - pèse d'un poids considérable, quoique souvent dénié, sur nos centres d'intérêts scientifiques et notre façon de les aborder » (NAUDIER, Delphine. 2013; 51). Toute trajectoire personnelle apparaît donc politique.

C'est pourquoi cette recherche s'appliquera tout d'abord à centrer sa réflexion sur la manière dont la propre trajectoire du chercheur et les approches construites vers l'objet d'étude constituent une donnée susceptible d'enrichir notre connaissance de cet objet. La

connaissance apparaît, en ce sens, comprise comme une relation sociale traversée par des relations de pouvoir, ce qui lui ôte son caractère de vérité externe et saisissable de manière aseptique, pour lui conférer une nature faite de vérités hétérogènes, « nécessairement polysémiques » (AGUADO E. & ROGEL R. 2002; 8) et situées dans des contextes socio-historiques et géopolitiques déterminés.

Ceci revient à dire que les relations établies avec les acteurs et actrices du terrain constituent des éléments indispensables à une meilleure appréhension des rapports de pouvoir situés au cœur de notre manière de problématiser l'objet d'étude, éléments que cette thèse s'emploiera, tout au long de son développement, à saisir de manière réflexive.

2.1 *Construire l'objet d'étude*

L'éducation, les arts et leurs relations avec les contextes locaux sont des thèmes auxquels je m'intéresse depuis longtemps, principalement parce que ce sont des sujets en rapport direct avec des moments importants de mon parcours personnel.

Je suis, en effet, né à «Lo Prado», un quartier défavorisé situé au nord de la ville de Santiago et marqué par les problématiques propres à ce type de quartier, telles que la drogue, la violence, le chômage et l'abandon scolaire. Il s'agit, par ailleurs, d'un quartier ayant été fortement frappé par la répression pendant la dictature et où l'activité culturelle était presque inexistante.

L'abandon scolaire constitue donc une pratique courante dans ce quartier : les parents n'ont généralement pas fini leurs études, et leurs enfants les imitent bien souvent ; il s'agit ici d'une situation grave qui contribue à reproduire le cycle de pauvreté. Sur le plan culturel, il s'agit d'une commune présentant un taux particulièrement faible de pratiques culturelles par rapport à la moyenne nationale.

Mon parcours personnel diffère donc, sur ces points, de celui de mes voisins, mes parents m'ayant offert la possibilité d'étudier et de recevoir une très bonne éducation, notamment

lors de mes études secondaires, me permettant ainsi d'entrer à l'université et de m'ouvrir à de nouveaux centres d'intérêts que je n'aurais sans doute pas pu acquérir autrement.

J'ai donc suivi ma scolarité dans un lycée public de la commune la plus aisée de Santiago, ce qui impliquait traverser tous les jours la capitale, le seul fait de rester dans les établissements scolaires de mon quartier me prédestinant à ne jamais parvenir à entrer à l'université.

Je me permets d'insister sur ce point car il s'agit là d'un problème, et d'une réalité, que connaissent des milliers de jeunes chiliens qui passent chaque année l'examen d'entrée à l'université sans jamais obtenir les résultats nécessaires du seul fait de venir de mauvais établissements. C'est pourquoi les universités chiliennes n'accueillent bien souvent qu'une certaine élite. Les frais d'inscription aux universités, de par leur cherté, et l'examen d'entrée servent en effet ici de barrières à l'accès aux études supérieures pour les étudiants n'ayant pas pu accéder aux meilleurs établissements et enseignements. Les formations classiques privilégient, de plus, principalement les sciences, une réalité qu'il conviendrait certainement de modifier afin de pouvoir intégrer aux divers cursus scolaires la diversité culturelle dont se compose le Chili.

D'après l'expérience tirée de mon parcours académique, les deux domaines où l'on trouve le plus d'inégalités au Chili restent, en effet, l'éducation et les activités artistiques, ces dernières continuant de constituer l'apanage d'une élite et d'ainsi participer à la formation d'une culture loin d'être partagée par tous.

Les arts sont ainsi devenus un signe d'appartenance à une certaine classe sociale à laquelle la production artistique et sa consommation semblent réservées. Pour la plus grande partie de la population, la découverte des pratiques artistiques survient en effet tardivement, au moment de l'entrée à l'université. Avant cela, il apparaît presque impossible à la majorité des élèves de s'approcher du monde artistique dans la vie quotidienne.

C'est donc ma propre expérience, au niveau de ma formation en sociologie comme dans ma vie en général, qui a suscité ce thème de recherche. Tout mon parcours universitaire a ainsi été orienté vers les thèmes des inégalités sociales et de leur résorption. J'ai ainsi pu

participer à divers projets culturels et artistiques gérés par l'université et dirigés à divers quartiers défavorisés de la région métropolitaine. Il s'agissait alors de concevoir et de réaliser des ateliers ayant pour objectif de situer l'art en tant que besoin primordial des jeunes, et d'ainsi rétablir certains liens sociaux à travers des activités intégrant, entre autres, l'art, la narration et la musique. Ces ateliers reposaient sur une méthodologie ascendante partant du ressenti même des jeunes qui y participaient, l'idée y étant en effet de développer des ateliers représentatifs de chaque réalité spécifique.

Au sortir de l'université, j'ai ensuite eu l'opportunité de travailler pendant deux ans au CNCA au sein de l'unité responsable de recueillir des informations relatives aux pratiques culturelles des chiliens. L'analyse de ces informations m'a ainsi permis de remarquer qu'on retrouvait dans l'éducation comme dans l'accès à la culture la même situation d'exclusion de la majorité de la population. C'est donc sur la base d'un tel constat que j'ai commencé à travailler sur l'élaboration de programmes capables de prendre en compte les différences sociales et d'ainsi renforcer les cursus éducatifs et artistiques locaux dans le but de faire disparaître certaines inégalités.

L'éducation représentait donc, dans une telle approche, un élément clé de par sa capacité à doter les citoyens d'une culture artistique tout en renforçant les productions culturelles à partir du concept d'intégration. Le développement de l'éducation artistique à travers certains programmes provenant des ministères de l'Education et de la Culture représentèrent ainsi une première approche de ce type de problématiques.

Le développement, sur le terrain, d'ateliers m'a, de plus, permis de découvrir le travail réalisé par les médiateurs, rôle dans lequel je me suis d'ailleurs moi-même retrouvé de par mon travail en relation directe avec la communauté. Ce que j'ai alors pu apprendre sur le terrain sur la méthode de la médiation, notamment en ce qui concerne l'éducation artistique, m'a ainsi poussé à approfondir ultérieurement ce sujet à travers l'analyse des politiques culturelles et des différentes stratégies de participation réelle de la communauté au processus de développement culturel.

2.2 *Les prémices de ma recherche doctorale*

Suite à ces expériences, j'ai donc pris la décision de proposer un projet de recherche dans le cadre du master « Études comparatives de Développement » à l'EHESS. Il s'agissait, dès lors, pour moi, de mieux comprendre les éléments provenant de l'éducation artistique susceptibles de favoriser le développement culturel local des quartiers les plus défavorisés de la capitale chilienne, quartiers qui, avant de telles expériences, ne présentaient pas de pratiques culturelles propres.

Je souhaitais ainsi trouver des éléments ou facteurs spécifiques au travail éducatif capables d'améliorer l'accès à la culture, un sujet très sensible et problématique dans un pays où la plupart des pratiques culturelles sont, de fait, réservées aux classes sociales les plus aisées.

J'avais, depuis le début de ma recherche, des prénotions alors formulées sous forme d'hypothèses relatives aux facteurs constitutifs de la culture des acteurs de ces quartiers. Mon intérêt réel pour ces thématiques a, par ailleurs, joué en faveur d'interactions spécifiques avec les interlocuteurs travaillant dans ce type de contextes dans le but de promouvoir la culture dans les quartiers les plus défavorisés.

Cette présentation de mon parcours a ici pour but de montrer que mon objet d'étude s'est peu à peu construit sur la base d'une posture et d'un engagement désireux, en quelque sorte, de jouer un certain rôle sur ce que je considérais à l'époque, et considère encore, comme un important problème politique. Ma décision de travailler sur un tel sujet ne repose toutefois pas uniquement sur un vécu personnel, mais également sur le fait que je considère primordial de donner une certaine visibilité à ce sujet dans la société actuelle en palliant, dans la mesure du possible, à la rareté des études qui y sont actuellement consacrées au Chili, et ceci notamment en appuyant ma recherche sur les témoignages des acteurs de ces programmes.

3. Les premiers pas pour la construction de la politique culturelle chilienne de 2005 à 2010

En terme général, il apparaît que la recherche concernant les politiques culturelles, le public et la consommation au Chili reste peu encouragée. Le problème, en effet, avec la politique culturelle au Chili est que l'on en parle beaucoup mais qu'il n'y a pas assez de recherches scientifiques portant sur ce thème spécifique. D'une certaine manière, les politiques culturelles font encore partie de la zone la plus faible de la politique publique (ANTOINE, Cristian. 2010).

Reste encore le défi de parvenir à une plus grande reconnaissance de ce type de politique publique, d'approfondir la recherche académique sur ce thème et d'ainsi faire en sorte que les politiques culturelles exercent une certaine influence sur les processus éducatifs et la génération d'espaces susceptibles d'impulser des mécanismes de coopération dans la formulation de politiques publiques pour ce secteur.

Gelambi (1999) exprime, à ce sujet, la complexité que représente le besoin de préciser les éléments constitutifs d'une politique publique d'un point de vue théorique comme opérationnel. Les politiques publiques seraient ainsi les éléments institutionnalisés du système politique (BAÑÓN I MARTINEZ, R. 2003), traitant des aspects les plus visibles, quotidiens et familiers du système politique pour les citoyens.

Il s'agit dès lors de considérer la mise en œuvre du processus pour faire de la politique une réalité concrète afin de faire des politiques culturelles l'ensemble des opérations, des principes, des pratiques et des procédures administratives constituant la base de l'action culturelle de l'Etat (ANDER-EGG, Ezequiel. 2005). Ces politiques exigent également une certaine capacité de production de connaissances associées à leur champ d'intervention, à l'image, selon Hernandez, de ces agents responsables des politiques s'interrogeant sur : « comment puis-je déterminer un plan de récupération du patrimoine matériel, sans bien connaître la situation générale de la ville ou de la municipalité que je gère ? » (Hernandez, 2009).

Il devient ainsi possible d'identifier plusieurs axes d'analyse cherchant à mieux comprendre les dimensions de la consommation culturelle dans les grandes villes d'Amérique latine, une consommation n'ayant malheureusement, dans la plupart des cas, aucun lien avec les initiatives publiques des pays respectifs, le Chili inclus. Il existe toutefois des enquêtes sur les publics de l'art réalisées par Regina Gibaja (1964) en Argentine, ayant permis de mieux cerner l'orientation des goûts en fonction de l'origine socio-économique et du niveau éducatif des visiteurs et leur influence sur le fait de se rendre dans les musées, les galeries, au théâtre et à des concerts. D'autres recherches pertinentes à cet égard ont également été réalisées par Rita Eder (1977) à Mexico en associant la méthode de l'enquête sociologique au savoir du fait esthétique dans le but de mieux comprendre le phénomène de la haute culture.

Ce n'est cependant qu'au cours des dernières décennies que les études de consommation culturelle firent leur apparition au Chili, bien que les recherches universitaires sur le sujet continuent à être rares. Ainsi, dans les archives institutionnelles de CONICYT⁹ (« Comisión Nacional de Investigación Ciencia y Tecnología »), base de données contenant une information centralisée et organisée des projets, des individus, des institutions et des résultats de tous les fonds administrés par l'institution depuis sa création en 1981, nous ne trouvons que 184 projets associés au terme « consommation », dont seulement deux (l'un de 1993 et l'autre de 2009) concernant directement notre objet de recherche.

Avec comme toile de fond la volonté de contribuer à la démocratisation de la culture à travers un accès facilité, les organisations culturelles chiliennes ont dû relever le défi d'élargir leur public, notamment en considérant le public comme un protagoniste actif, contrairement à l'approche traditionnelle consistant à le percevoir comme un simple récepteur passif des propositions.

⁹ CONICYT (Commission nationale pour la recherche scientifique et technologique) est une institution dépendante du ministère d'éducation dont les objectifs sont de promouvoir la formation du capital humain et de promouvoir, développer et diffuser la recherche scientifique et technologique conformément à la stratégie nationale d'innovation, afin de contribuer au développement économique, social et culturel du pays.

Le Rapport sur le Développement Humain du PNUD (2002) au Chili, consacré aux changements et aux défis de la culture dans ce pays, a toutefois grandement influencé les études de consommation culturelle dans le pays.

Dans un contexte où le contact des individus avec les arts est limité, il apparaît en effet que les personnes en relation directe avec l'art appartiennent principalement aux catégories socio-économiques supérieures, lesquelles présentent donc une sensibilité artistique plus développée. Les personnes munies d'un meilleur bagage scolaire et issues de catégories socialement favorisées sont ainsi celles qui sont les plus proches de la consommation. Au Chili, presque 70% des couches sociales les plus aisées apparaît plus encline à la consommation culturelle.

La consommation culturelle constitue toutefois un concept difficile à définir, notamment parce qu'il englobe plusieurs significations allant de ceux qui le limitent à un acte-marché pour certains produits et impliquant donc le concept de propriété intellectuelle, jusqu'à ceux y voyant une pratique active d'appropriation symbolique, de signification et la construction des identités dans une société en permanente tension de fait de sa structure inégalitaire (comme dans le cas de la société Chilien).

Partant de ce constat, il apparaît donc crucial de concevoir la consommation en tant que phénomène social transcendant et multidimensionnel ayant une indéniable présence et exerçant une forte influence sur nos sociétés contemporaines, et ayant trait à la création et la structuration des identités individuelles et collectives au point de façonner les formes d'expression relationnelle (CNCA. 2008 ; 25). Selon Carlos Catalán, chercheur ayant longuement travaillé sur ce sujet : « Dans un sens plus spécifique, la consommation culturelle est comprise comme l'appropriation des biens et des services symboliques et créatifs, en particulier ce qui est lié aux systèmes spécialisés de l'art, impliquant les formes de l'accès, la propriété et l'utilisation de la richesse et de la complexité symbolique » (CATALAN, Carlos et al. 2005).

Il apparaît dès lors crucial de ne pas omettre que la culture n'est pas seulement l'expression de l'ordinaire, mais également celle de la différence et de l'inégalité, ce qui nous invite à

remettre en question l'idée de la consommation culturelle comme expression pure et simple d'un goût et de choix individuels.

Le sociologue Guillermo Sunkel (2006) met ainsi l'accent sur l'ambivalence des pratiques culturelles et leur capacité de différencier comme d'homogénéiser, de séparer comme de rapprocher, de créer une identité et une individualité comme d'aider à conformer des groupes et des communautés cohésives. Les processus d'appropriation et de redéfinition des biens symboliques impliquent ainsi d'envisager la consommation comme une pratique active au sein des processus de construction identitaire, détentrice d'éléments de reproduction de l'ordre social comme de résistance et de négociation. Parmi les différents outils de recherche sociale, Sunkel relève ainsi les enquêtes de consommation culturelle du fait du rôle que ces dernières ont pu jouer dans les études sur la participation à la culture en introduisant des pistes de réflexion et d'analyse relatives à l'accès à la haute culture, à la consommation populaire, à l'industrie des médias et encore bien d'autres biens culturels. Ces enquêtes constituent également un apport capital pour les débats contemporains autour de l'élaboration de modèles analytiques de stratification et de la structure sociale de la société.

Avec cette transformation du point de vue de la consommation, nous visualisons une « revalorisation de la capacité du sujet populaire pour construire un sens différencié à celui proposé par la culture hégémonique » (VARELA, Mirta. 2004). À partir de telles perspectives, la consommation culturelle apparaît perçue par l'institution culturelle comme « un ensemble de pratiques culturelles dans lesquelles les significations et les modes de vie sont construits, par le biais de l'appropriation et l'utilisation de produits » (MATTA, María Cristina. 1997; 7-8). Ainsi, au-delà de la dimension strictement économique d'un tel concept, la consommation commence à être considérée comme un élément clé pour comprendre l'espace de comportement social.

Les entretiens réalisés au sein du CNCA ont ainsi révélé que les objectifs futurs de ce travail sur la consommation culturelles sont de transformer la recherche sur le thème de la culture pour passer du concept de « consommation » à celui de « pratique » afin de sortir d'une vision mercantiliste ou marchande de la culture.

Une contradiction semble toutefois surgir ici entre la volonté d'un Etat envisageant la démocratisation de la culture comme un projet d'amélioration de la productivité des individus, et celle de médiateurs se définissant comme porteurs d'un projet politique de transformation de la société et d'émancipation individuelle au sein des classes populaires. Les institutions culturelles ont, en ce sens, la responsabilité de renforcer leur action éducative et d'explorer différentes initiatives promouvant « l'accessibilité à la culture » à travers le développement d'une étroite relation avec les lycées, les instituts de formations professionnelles et les contextes locaux, entre autres.

Il s'agit en effet d'apporter ici une solution aux inégalités à travers des projets de démocratisation luttant contre l'exclusion, l'inégalité et l'homogénéisation, de tels thèmes ayant, en effet, pris ces derniers temps une ampleur toute nouvelle du fait que les inégalités sociales sont actuellement, au Chili, de plus en plus réelles et qu'elles touchent des groupes sociaux adhérant à des valeurs et à des pratiques différentes. L'enjeu d'un conflit social n'est, en effet, pas seulement l'accès au pouvoir ou à des ressources, mais peut aussi concerner le statut et l'image publiquement assignés à une personne ou à un groupe. Le fait que les structures sociales ou les modèles culturels en vigueur induisent des représentations et des statuts dépréciatifs de certains groupes peut engendrer chez ceux qui en sont victimes une difficulté à construire un rapport positif à soi (HONNETH, Axel, 1992, 1996, 1998). Il s'agit en tout cas, sans aucun doute, d'un réel problème de toute politique culturelle encline à laisser de côté les expressions culturelles populaires par leur exclusion, voire leur dépréciation, implicites.

L'éducation artistique constitue donc, dans un tel contexte, un projet très efficace et prometteur pour la création de liens entre les citoyens et les arts, ceci, sous réserve toutefois, d'analyser les transformations éducatives, artistiques et sociales sur le long terme, notamment afin d'être en mesure de mieux comprendre la nature de toute relation entre structure culturelle et établissement scolaire et ses effets sur l'ensemble de la communauté. Il semblerait d'ailleurs, à ce titre, pertinent d'établir une base théorique permettant d'investir des ressources humaines et économiques en matière de promotion culturelle et artistique. De telles ressources pourraient en effet permettre de revaloriser la production de ce type de programmes, et d'ainsi élaborer une politique culturelle à partir des besoins et des intérêts réels des citoyens.

Comme nous avons pu le constater précédemment, une définition stricte de la consommation culturelle est une tâche difficile, notamment du fait du degré d'abstraction d'un tel concept. Mais ceci n'a toutefois pas empêché le Cadre de statistiques culturelles du Chili (CNCA, 2012) d'apporter quelques lumières sur les domaines culturels à considérer afin de mesurer la consommation culturelle ; d'abord, les domaines considérés comme nettement culturels, tels que le patrimoine, les arts scéniques, les arts visuels, l'artisanat, les arts littéraires, les livres, les journaux, les arts du spectacle, l'audiovisuel et les médias interactifs, pour, ensuite, continuer avec l'architecture, le dessin et les services créatifs. Suivant la même idée, il apparaît important de considérer l'hétérogénéité des différentes régions et des différentes communes du Chili, dues à leur origine historique et à leurs niveaux de pauvreté, afin de pouvoir établir les besoins et les intérêts de chaque communauté et d'ainsi déterminer certaines similitudes ou points de convergence.

Il s'agit également, en mettant l'accent sur l'idée de développer, au sein des communautés, des publics pour les arts, de mieux cerner les principaux outils de communication pour la connaissance artistique et le rôle de l'éducation dans la formation des publics. L'objectif d'une telle méthode est en effet ici d'analyser les programmes du gouvernement destinés aux secteurs populaires afin de déterminer le plus sérieusement possible les bénéfices réels de la formation des publics et de la démocratisation de l'Art à travers l'éducation.

L'idée serait en effet ici d'observer, à partir de l'analyse de ces programmes, la capacité de telles initiatives, dont l'objectif est de proposer à des groupes marginalisés des espaces de participation, à renforcer l'identité et la participation culturelle de leurs membres par le biais de la créativité et de l'autoréalisation.

Cette thèse aspire en effet à s'interroger sur l'évolution de la notion même de politique culturelle, laquelle est passée d'une logique de type directif où les décisions étaient prises par des experts du domaine de la culture à une logique de type participatif à partir des concepts nettement culturels de médiation et de reconnaissance.

4. Cadre théorique :

4.1 *La sociologie de l'expérience et la médiation comme réponses à la tension État-individu.*

Le cadre théorique a ici comme objectif d'orienter nos propos tout en rendant possible une articulation entre les différentes parties afin de faire de ce travail un ensemble cohérent nous habilitant à une interprétation pertinente des données recueillies. Dans cette perspective, l'examen de la littérature existant sur ce thème a révélé que le thème de la médiation invoque divers éléments pouvant interférer avec les processus éducatifs, culturels et artistiques classiques de la société chilienne.

Ainsi, il convient en premier lieu, afin d'établir clairement la relation entre l'art et la citoyenneté, d'expliquer le sens de chacun des concepts mobilisés pour cette recherche. L'art y sera ainsi défini comme un élément social et humain en étroite relation avec la société et ses changements : « [...] il ne s'agit pas d'un système de signes intellectuels mais d'un système de symboles affectifs, il réalise une solidarité encore plus étroite que le mot parlé, qui dépasse l'intercommunication entre individus séparés pour établir une interpénétration des âmes, une fusion partielle des consciences » (BASTIDE, R. 1997 : 180-181). Ceci nous permettra, dès lors, d'établir que l'art revêt une signification particulière dont l'origine se trouve dans nos formes de vie et dans nos comportements : l'art appréhende la réalité sociale (HAUSER, Arnold. 2004)¹⁰. La culture artistique représentera donc, dans le cadre de cette étude, « l'ensemble des savoirs, des postures, des pratiques et des œuvres d'art caractéristiques d'un certain rapport au monde, et permettra à celui qui les empruntera d'être dans une attention particulière au monde » (HEINICH, N. 2004 : 35).

Exprimé ainsi, l'art constitue donc un acte communicationnel dont l'essence même est à rechercher dans l'identification esthétique que chaque individu réalise vis-à-vis de certaines normes et de certaines attentes lui permettant de comprendre son rôle et celui des autres. L'œuvre d'art devient, en ce sens, aussi diverse que les groupes sociaux existant au

¹⁰ L'auteur défend l'idée de l'art et de la littérature en tant que produits sociaux conditionnés par l'environnement et par une combinaison d'éléments économiques et sociaux.

sein de la société « [...] elle est diverse parce que son esprit est donné par la relation qu'elle établit avec un collectif humain donné, si bien que si ceux-ci sont variés, l'œuvre et ses événements, les attentes, les goûts, les jugements seront aussi divers » (ESQUENAZI, 2007 : 46).

Un tel processus n'en reste pas moins conflictuel puisque l'art fait partie d'une lutte culturelle véhiculée, à un instant T, par diverses expressions artistiques, lesquelles varient selon les critères de la culture dominante et acquièrent une valeur particulière pour le reste de la société. L'art sera ainsi lié aux groupes sociaux en tant que moyen ou signe distinctif.

Il apparaît donc indispensable, pour cette recherche, tant d'un point de vue théorique que méthodologique, de revisiter les concepts-clés identifiés à la lumière de la sociologie de l'expérience, c'est-à-dire une théorie attribuant à l'individu un rôle central dans la construction du social et la détermination des stratégies, des méthodes et des innovations choisies.

Même s'il existe de nombreux critères d'analyse de la relation entre l'art et la société, les facteurs socio-économiques jouent ici un rôle déterminant, car « lorsqu'une nouvelle classe sociale se substitue à une ancienne, lorsqu'il y a circulation des élites, alors il se produit un changement dans les goûts et une métamorphose de l'art » (BASTIDE, 1997 : 108).

D'autre part, pour ce qui en est du rapport du public aux œuvres, la sociologie critique de Pierre Bourdieu a su mettre en évidence la sous-représentation des publics populaires (DUFRENE, et GELLEREAU. 2004). Bourdieu invite en effet à prendre en compte la place réelle du public afin de se poser des questions telles que : De quel(s) public(s) parle-t-on ? Du public de proximité, du seul susceptible d'être formé ? Des instances publiques insistent, quant à elles, sur la reconnaissance de formes culturelles non légitimées et sur l'importance d'espaces d'expérimentation et de solidarité.

Bourdieu signale alors que « l'œuvre d'art, considérée comme un bien symbolique, existe seulement de cette manière pour les individus qui possèdent les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer » (BOURDIEU, Pierre. 2003: 70). Selon cet auteur, les couches populaires n'auraient, en quelque sorte, pas accès à la culture car elle serait

l'apanage des milieux cultivés. Toujours selon Bourdieu, l'intensification de l'action de l'école constitue le moyen le plus efficace d'accroître la pratique culturelle. Or, une telle vision des choses a entraîné une concentration de la pratique et de la consommation artistiques dans une élite bénéficiant également d'un système scolaire auquel elle est mieux adaptée.

La culture populaire représente, par ailleurs, une forme de culture dont la caractéristique principale est d'être produite et appréciée par le plus grand nombre, en opposition directe avec une culture élitiste ou avant-gardiste appelée à ne toucher que les tranches les plus aisées et/ou instruites de la population (STOREY, John. 2006). Contrairement à une forme de culture jugée plus élitiste, la culture populaire se veut accessible à tous, et même si elle ne se prive pas pour autant de références plus ou moins explicites à de nombreuses autres œuvres, elle demeure accessible et appréciable à différents niveaux et n'exige pas d'avoir nécessairement certaines connaissances culturelles spécifiques.

Le cœur du problème se situe, dès lors, au niveau du phénomène du rite associé à l'appréciation artistique, un tel phénomène ne faisant, en effet, pas partie de la communauté lorsqu'il « ne sert et ne peut servir qu'à entretenir la vitalité des croyances, à empêcher qu'elles ne s'effacent des mémoires, c'est-à-dire, en somme, à revivifier les éléments les plus essentiels de la conscience collective » (DURKHEIM, E. (1912) ; 177).

L'importante étude du concept de consommation culturelle réalisée par Peterson et Simkus (1992) dans les années 90 a ainsi proposé l'existence d'un *consommateur culturel omnivore*, venant alors remplacer la thèse de l'homologie développée par Pierre Bourdieu à partir de données recueillies en France entre les années 60 et 70 et qui affirmait, comme nous avons déjà pu le voir, que la consommation culturelle est homologue à la stratification sociale, c'est-à-dire que les classes supérieures consomment une haute culture (opéra, par exemple), tandis que les classes «populaires» n'ont accès qu'à la culture «populaire».

Or, contrairement à l'approche de Bourdieu, le consommateur culturel omnivore de Peterson et Symkus consomme sans distinction la haute culture et la culture populaire, deux concepts respectivement associés aux classes dominantes et aux classes dominées. En

d'autres termes, le consommateur omnivore va aussi bien au cinéma qu'à l'opéra et écoute aussi bien de la musique classique que du folk ou des ballades romantiques.

Notons toutefois ici qu'il s'agit là de problématiques encore en développement faisant encore actuellement l'objet de recherches et de réflexions. Bernard Lahire¹¹ met, par exemple, l'accent non pas sur les changements de comportements culturels des « élites » évoluant vers un éventuel modèle « omnivoriste » dominant, mais sur les conséquences générales du changement de regard qu'implique le passage du niveau social assemblé à celui de l'individu « pluriel » ou polymorphe. Lahire (2004) rejette ainsi la « métaphore omnivoriste », selon ses propres termes, au profit de celle, alternative, de « dissonance », laquelle renvoie aux incohérences de la théorie de la légitimité des comportements culturels (BELLÂVÂNCE, Guy, et al. 2006).

D'autres sociologues affirment, de même, que les changements survenus dans la mobilité sociale, ainsi que dans les politiques et les pratiques culturelles, appellent à nuancer les thèses de Bourdieu. Notre société actuelle serait, en effet, selon ces auteurs, caractérisée par la coexistence de plusieurs formes, styles et genres artistiques, la démocratisation culturelle et la popularisation de différents types de productions artistiques conduisant, dès lors, à la reconnaissance d'expressions autrefois marginalisées.

Le travail du sociologue consiste donc ici à observer les moments conflictuels engendrés par les disputes et les tensions entre les acteurs et au cours desquels ces derniers sont contraints à exprimer, représenter, et donc systématiser leur pensée sur la nature des fonctions, des rôles et des responsabilités qui leurs incombent. La scène de production de la société se constitue ainsi de l'action sociale où l'on s'oppose à des normes existantes, à un imaginaire social déjà institué dans le modèle de domination, à de nouvelles normes et à un nouvel imaginaire. Alain Touraine attribue ainsi une place privilégiée à une dimension innovante et radicale de toute action sociale collective définie à partir de nouvelles

¹¹ LAHIRE B. (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinctions de soi*. La découverte, Paris. L'auteur ne sépare pas les rapports à la culture seulement par classes sociales, mais considère les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société, en montrant qu'une majorité d'individus présentent des profils dissonants qui associent des pratiques culturelles allant des plus légitimes aux moins légitimes. La règle est bien la « dissonance » expliquée par la multiplicité des instances de socialisation auxquelles sont soumis les individus.

orientations culturelles où l'imaginaire collectif alimente la production de nouveaux modes de vivre ensemble.

La théorie de l'action sociale dénonce également les postulats de Bourdieu selon lesquels les sujets se constituent en réponse à une domination qu'ils ne peuvent pas remettre en question, le sujet ne pouvant, en effet, pas être inconscient de la domination qui l'affecte. L'analyse de l'action sociale permet également de mieux comprendre le processus de médiation en tant qu'action sociale. Selon cette perspective, l'action visant à définir de nouvelles normes et de nouvelles valeurs serait dès lors une action sociale à vocation culturelle.

Pour la question de la médiation comme pour la recherche sur le sujet culturel, l'apport de Touraine apparaît donc central car il permet de hisser l'action culturelle au même rang que la politique et l'économie ; l'action culturelle cesse ainsi d'être « le parent pauvre » des politiques publiques pour devenir source d'innovations aussi bien culturelles que sociales, notamment à travers de nouvelles stratégies de mobilisation des acteurs.

L'intégration sociale représente actuellement un processus complexe du fait d'une incapacité de l'État à articuler ses actions, incapacité accentuée par la globalisation et l'explosion des identités culturelles locales. La notion d'expérience sociale oblige à prendre au sérieux les expressions de liberté et d'autonomie des sujets, ces derniers états amenés à produire une pensée critique de la société à partir d'une prise de distance vis-à-vis des modèles traditionnels. Les programmes culturels sélectionnés pour cette recherche seront ainsi analysés à partir des discours réflexifs sur le phénomène, construits à la fois par les médiateurs responsables de la mise en place de ces programmes et par ceux amenés à y participer.

Devenir « sujet » relève, dans un tel contexte, du « désir d'être un individu, de créer une histoire personnelle, de donner un sens à l'ensemble des expériences de la vie individuelle. Vivre *sa* vie, trouver en elle une référence qui éclaire les comportements particuliers plus que l'appartenance à une catégorie sociale ou à une communauté de croyances» (DUBET F. & WIEVIORKA M. 1995; 29).

Dans son ouvrage *Critique de la modernité* (1998), Alain Touraine définit justement la nouvelle modernité comme une tension constante entre deux processus : la rationalisation et la subjectivation. La rationalisation consiste en l'impulsion objectivant d'imposer au sujet une série de rôles et de tâches le définissant en renforçant ainsi la logique d'intégration sociale fonctionnaliste. C'est, en effet, précisément face à cette imposition que le sujet se soulèverait, en essayant lui-même de s'attribuer le rôle social qu'il veut jouer : « la subjectivité détruit le moi, qui est définie par la correspondance du comportement personnel et des rôles sociaux et se construit par des interactions sociales et de l'action des instances de socialisation » (TOURAINÉ, A. 1998 ; 209). Touraine appelle ainsi « *sujet* » la construction de l'individu (ou du groupe) en tant qu'acteur à travers l'association de sa liberté affirmée à son expérience vécue assumée et réinterprétée. Le sujet apparaît, dès lors, comme le résultat d'un effort de transformation d'une situation vécue librement.

Selon Jacques Rancière¹², la subjectivation est, quant à elle, tout d'abord un processus de dés-identification et dé-classification, c'est-à-dire, le rejet d'une identité préalablement imposée soit par un groupe de contrôle hégémonique, soit une institution publique, soit un système en général. Au-delà de la tentative de découvrir qui nous sommes, nous devons tout d'abord rejeter ce que nous sommes actuellement, c'est-à-dire la forme imposée de la subjectivité qui nous caractérise. Il est, à ce stade, possible de prendre conscience de l'importance de la distinction contemporaine entre subjectivité et subjectivation, la première se référant, en effet, à une manière spécifique dont le monde moderne a pensé le sujet, transcendant et a-historique, tandis que la seconde renvoie au processus par lequel les individus tentent de rompre avec les formes imposées d'identification individuelle pour accéder à différentes formes de subjectivité.

La réinterprétation des besoins par le sujet constitue donc une remise en cause des identités imposées par ceux exerçant le monopole de l'interprétation de la réalité. La relation entre privé et public, dont la scène de débat serait un espace public délibératif, prendrait ainsi

¹² RANCIERE, Jacques. 2004. *Aux bords du politique* (Paris : Gallimard). « La police », dit Rancière, est ce qui maintient l'identité entre un lieu, un profil et une fonction pour chaque individu dans la société, et tant que cette police se manifeste sous une « forme d'intervention qui prescrit le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible » (2004 : 211), la subjectivation politique opère à rebours comme un « processus de *désidentification* ou de déclassification » (*ibid.* : 119)

l'aspect d'une lutte pour le pouvoir d'interpréter les besoins et de re-signifier la relation entre les individus et les institutions. Alors, « la capacité d'être sujet se réalise, ou non, dans des processus de subjectivation qui sont des processus d'auto transformation pris en charge par les personnes elles-mêmes. Chacun est alors, de ce point de vue, l'acteur, ou l'auteur, ou le sujet de sa propre subjectivation » (DUBET. F.1994 ; 39).

La médiation peut, aux vues de ce qui vient d'être dit, offrir une solution au conflit provoqué par la tension entre État et individu. C'est pourquoi nous avons décidé d'inscrire cette recherche dans le cadre analytique de la sociologie de l'expérience, cette dernière nous proposant, en effet, les éléments permettant d'analyser et de mieux appréhender un tel processus de tension, « même si la logique du sujet n'est, par définition, ni l'expression d'un code inconscient ni la capacité stratégique de jouer, elle reste cependant une activité sociale, par la *tension* entre la culture et les rapports sociaux, entre la communauté et le marché. [...] La prise de distance critique implique une adhésion préalable, le retournement des valeurs proclamées contre l'ordre des choses » (WIEVIORKA. M. 2008 ; 148- 149).

Il s'agira, par ailleurs, de s'employer à mieux comprendre les acteurs sélectionnés pour cette recherche à travers l'articulation de trois logiques d'action : l'*intégration* ; la *stratégie* ; et la *subjectivation* ; en gardant à l'esprit que « [...] dans la logique de l'intégration, l'acteur se définit par ses appartenances, vise à les maintenir ou à les renforcer au sein d'une société considérée alors comme un système d'intégration. Dans la logique de la stratégie, l'acteur essaie de réaliser la conception qu'il se fait de ses intérêts dans une société conçue alors 'comme' un marché. Dans le registre de la subjectivation sociale, l'acteur se représente comme un sujet critique confronté à une société définie comme un système de production et de domination » (DUBET, F. 1994 : 108). Ainsi, toujours selon François Dubet (1994), l'activité critique du sujet peut prendre la forme d'un mouvement social en s'inscrivant dans la tension entre la culture et les relations sociales définies comme relations de domination.

La subjectivation, au même titre que les réflexions des acteurs sur la société, constituent donc des éléments fondamentaux qu'il nous incombera de saisir à travers une certaine méthodologie. La subjectivation moderne représente en effet une socialisation singulière,

puisqu'elle résiste aux normes et aux pouvoirs. Il s'agira donc de centrer cette recherche sur le besoin d'une médiation afin de favoriser les processus de subjectivation, notamment dans le cas chilien où le consumérisme, de par son immédiateté destructrice, imprègne la sphère de la culture. Un tel phénomène était d'ailleurs déjà dénoncé par Adorno quand celui-ci déclarait que « la transformation de la culture en marchandise affecte aujourd'hui la définition même d'un acte culturel en le réduisant à un acte de consommation provoquant, au final, la dilution de l'idée même de culture » (FLEURY, Laurent. 2008).

4.2 La Médiation et son rôle dans la structuration des pratiques artistiques et culturelles de la communauté.

La référence à la notion de médiation culturelle a trait à différentes pratiques au sein du champ culturel, du domaine social, du monde de l'éducation et de la recherche.

En communication, la médiation se définit par le lien entre l'énonciateur et le récepteur, et relève bien de la *Praxis* en devenant un concept fédérateur capable, par exemple, d'unir pratique et organisation (PATARSCU, M. 2015).

La médiation peut ainsi se définir comme « un procédé de communication et de transmission qui utilise un ou plusieurs intermédiaires, qui peuvent être de nature différente. La médiation permet de rendre accessibles des informations par différents processus de codage-décodage » (AZEMARD, G. 2013; 124).

Selon l'article de la revue « culture études » du Ministère Français de la Culture et la Communication, Henri de Mondeville définissait dès 1314 la médiation comme « ce qui sert d'intermédiaire entre sujets »¹³, tandis que dans un texte de J. de Meun, il est possible de trouver qu'elle représente « [celle] qui s'entremet pour créer un accord ». Or, la notion de lien évoque, dans cette seconde définition, l'idée de parvenir à une entente entre plusieurs partis. La médiation relèverait dès lors d'une technique dite de conciliation ou

¹³ Revue Culture Études. Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines. Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz, Olivier Lenay. Téléchargeable sur le site <http://www.culture.gouv.fr/deps>

d'intermédiation visant par là même à réduire la portée négative d'un écart, d'une différence ou d'une absence dans le but de trouver une solution à un conflit ou une dispute.

Il semble évident que si l'on considère la médiation comme un processus langagier et, par conséquent, une expérience humaine, le caractère essentiel d'un tel phénomène réside dès lors dans la relation entre une intention élaborée par la pensée, un dispositif intégrant des éléments langagiers et des éléments intervenant comme référents. Ainsi, « tous les membres d'une société donnée disposent-ils d'une '*symbolique*' qui leur donne '*accès au réel*', leur permet de construire leur '*identité*' et leur donne '*la capacité de penser et d'agir*' ; en d'autres termes, le discours rationnel est-il le seul '*tiers symbolisant*' par lequel les sujets '*se constituent comme acteurs historiques*' » (QUERÉ, Louis. 1982 ; 84).

La médiation, dans sa plus simple conceptualisation, stipule que la culture n'est pas accessible à tous de façon immédiate et que c'est justement pour cette raison, pour la rendre accessible, que l'on utilise « l'intercession de médiateurs (informateurs, accompagnateurs, pédagogues) et des procédures de médiation (textes explicatifs, balisages, modes d'emploi). Dans le contexte du monde culturel, la médiation regroupe l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations » (BEILLEROT, 2000, p. 679).

Louis Jacob et Blanche Le Bihan-Youinou (2008) posent ici des questions essentielles sur la médiation culturelle : peut-elle se résumer à « amener la culture » à ceux n'y ayant pas accès ? Comment d'ailleurs penser la culture dans des contextes pluriels où naissent de nouvelles formes d'inclusion et d'exclusion, de solidarité et de stigmatisation ? En d'autres termes, comment la médiation culturelle peut-elle faciliter l'égalité dans l'action malgré la présence d'inégalités structurelles ou conjoncturelles entre les acteurs sociaux ?

Une réponse possible à ces interrogations consiste à penser le concept à partir des concepts de flexibilité et d'adéquation, ceci revenant à dire que la médiation culturelle ne se développe pas de manière identique selon la structure dans laquelle elle s'insère, les types de publics auxquels elle s'adresse ou encore la nature des relations qu'elle entend tisser avec eux. Cet élément organisationnel apparaît ici primordial pour comprendre la relative dispersion des activités de médiation ainsi que leur caractère parfois marginal.

Parallèlement, la médiation permet à des pratiques sociales singulières de devenir collectives en leur offrant la possibilité de s'inscrire dans des manifestations et des représentations collectives de la sociabilité. Elle engage, en effet, des pratiques singulières (spectateurs, acteurs, auditeurs, lecteurs, etc.) dans des formes collectives de représentation de l'appartenance sociale et culturelle (spectacles, musique, livre, etc.) (LAMIZET, B. 1999 ; 15). La médiation culturelle est donc ici perçue comme un processus de production de liens sociaux de par le fait qu'elle intervient dans des situations de manque et de déficit de contacts et relationnel. Le temps de la médiation apparaît donc, en ce sens, un temps politique dans la mesure où elle se constitue de propos et d'actions, autant d'éléments qui, dans un contexte donné et reconnu, permettent aux acteurs de tisser des relations susceptibles de modifier leurs situations respectives.

Il apparaît dès lors important de rappeler ici « qu'il n'existe ni spectateur ni public en soi. On ne naît pas spectateur, on le devient. [...] Le spectateur est toujours en formation de soi, et la corrélation œuvre/spectateur est toujours réactivée de manière critique » (RUBY, Christian 2010). En effet, lorsque l'on parle d'un public, on fait allusion à un ensemble d'individus au profil plutôt défini, à une « catégorie de personnes de même tendance, de même goût, ou de même couche sociale »¹⁴.

Les activités réalisées par le ministère de la Culture au Chili (CNCA) telles que les journées du patrimoine, le cinéma en plein air ou encore les activités culturelles citoyennes, visent à orienter les publics en difficulté vers des structures culturelles. De telles initiatives ont toutefois leurs détracteurs, lesquels se demandent si ces dynamiques de projets contribuent à soutenir le développement associatif et les créations artistiques en tenant véritablement compte de la réalité politique locale. L'espace public occupe une place fondamentale dans l'action culturelle participative et représentative de chaque contexte social et politique.

Il apparaît également crucial de considérer, à ce stade de notre réflexion, que la pleine participation à la vie collective peut impliquer des risques, une telle participation pouvant

¹⁴ Sur le site du CNRS. Centre nationale de ressources textuelles et lexicales:
<http://www.cnrtl.fr/definition/public//1>, 1-2011

rapidement se limiter aux plus actifs et aux plus entreprenants et marginaliser les plus modestes, socialement et culturellement, une situation, somme toute, paradoxale dans le cadre d'une société démocratique (SCHNAPPER, Dominique, 2000). La démocratisation, comprise comme le fait de rendre accessible une activité culturelle ou artistique à de nouveaux publics afin de réduire les écarts de production ou de consommation entre différents segments de la population, ne sera ainsi pas exempte de difficultés et de postures conflictuelles associées.

4.3 *L'importance de l'espace public dans la médiation*

Il est donc possible de constater que démocratiser l'accès à une culture « légitime » ne suffit pas et qu'il convient également de développer des espaces où l'expérience esthétique de chacun puisse s'épanouir (GELLEREAU, Michèle. 1999). L'action culturelle consiste dès lors en une médiation permettant à nos appartenances et aux liens sociaux par lesquels nous nous reconnaissons de faire l'objet d'échanges au sein d'espaces où notre propre appartenance et les liens constitutifs de notre identité sont mis en jeu.

L'espace public prend donc, dans une telle structure, une place centrale en tant qu'espace de circulation caractérisé par l'absence d'appropriation privative et par l'instauration de logiques de circulation. L'espace public devient, en ce sens, le lieu où se mettent en place les médiations en tant que relations engagées entre particuliers et structures collectives. Ainsi « les activités de médiation culturelle se mettent en œuvre dans l'espace public, de façon à pouvoir faire l'objet d'un usage et d'une appropriation par tous les membres de la collectivité » (LAMIZET, B. 1999 ; 31).

De la même manière, il est possible de définir les lieux de la médiation culturelle comme des lieux appartenant à l'espace public où, précisément, s'instaure, selon les termes de Bernard Lamizet (1999), une différence entre les acteurs de la représentation et les acteurs de l'indistinction. Apparaissent ainsi, « d'un côté, le public indistinct, qui est une part de la société constituée par la médiation culturelle, et, de l'autre, les acteurs et les formes de la médiation culturelle, qui mettent en œuvre la représentation et la médiation » (GELLEREAU, Michèle. 1999). Les pratiques culturelles constituent, finalement, des

procédés au cours desquels, collectivement ou singulièrement, les sujets appartenant à une sociabilité indistincte mobilisent des langages et des systèmes de représentation constitutifs de la médiation culturelle, laquelle représente leur appartenance tout en offrant une consistance symbolique.

Des considérations sociologiques, institutionnelles et proprement artistiques exigent de faire une distinction entre le sens de l'engagement ou la dimension politique de l'art engagé et les activités de médiation nous renvoyant toujours au dilemme de la démocratisation de l'art et de la culture telle qu'elle prend forme dans les institutions officielles. Il apparaît dès lors indispensable, dans un tel contexte, que la médiation culturelle prenne place dans un espace réflexif, afin d'échapper à « la peur de la démocratisation » produite par la possibilité d'être instrumentalisée par les politiques publiques ou la peur de la marchandisation opérée par la logique économique. Ceci semble en effet possible si les artisans et les professionnels de la médiation culturelle développent et maintiennent une distance critique par rapport aux principales sources de pouvoir présents dans la société.

Il s'agit ainsi de faciliter la place qu'occupent la culture anthropologique, la culture populaire et la « culture artistique » au sein de la vie en communauté, ce qui revient à s'interroger sur comment la médiation culturelle peut-elle promouvoir l'égalité dans l'action malgré la présence d'inégalités structurelles ou conjoncturelles entre les acteurs sociaux?

Afin de parvenir à une démocratisation culturelle à travers la médiation, il semble nécessaire de réussir à faire en sorte que celle-ci s'incarne dans les organisations et les ressources humaines adaptées, ce qui revient à dire qu'il convient de penser l'acte de médiation, non pas en termes d'unité, mais bien en termes de pluralité de médiations venant s'agencer entre elles jusqu'à former un système où « l'expression artistique côtoie « l'action sociale » et « l'intervention territorialisée » (KAISER, Marc.2005-2006).

Vincent Rouzé (2010) constate, à propos de la médiation culturelle, l'existence « un hiatus entre les dispositifs mis en place et les visées éducatives et culturelles qui les sous-tendent. Si les dispositifs de médiation culturelle participent d'une autre 'démocratisation' de la

culture, ils posent de front deux logiques aux finalités opposées : l'une économique et politique ; l'autre éducative et esthétique ». Le dispositif nécessaire à cette recherche doit dès lors être envisagé à partir de la définition proposée par Michel Foucault (1994) : « des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux » ; mais aussi d'après l'analyse de Agamben (2007) : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ».

Les dispositifs de médiation contiennent, en effet, une capacité de structuration des pratiques et de transformation des façons de vivre les relations à l'art, les expériences culturelles, voire les pratiques artistiques elles-mêmes. La médiation doit donc, en ce sens, être étudiée dans le cadre des formations professionnelles et générales, notamment du fait que les nouvelles pratiques artistiques, dites participatives ou communautaires, constituent un agent de changement social.

En ce qui concerne le monde de la culture, les médiateurs répondent, entre autres, au besoin d'accompagner les politiques sociales dans certaines zones urbaines (GUILLAUME-HOFFNUNG, 1999). Or, pour accomplir cette tâche, les médiateurs n'ont, pour la plupart, pas de formation professionnelle, et se retrouvent ainsi voués à penser et créer intuitivement leur métier « sur la base du vécu passé et au coup par coup des interventions » (PASQUIER et REMY, 2008). Les médiateurs sociaux se définiraient alors par/dans une autodidaxie pragmatique, leurs compétences et savoir-faire ayant été acquis par une démarche personnelle d'autoformation faite d'intuitions et de réflexions nécessaires à la réalisation de tâches spécifiques dans une situation donnée.

En abordant les différentes phases du cycle culturel du point de vue des acteurs impliqués, il n'est pas seulement possible de trouver des créateurs qui cristallisent les biens et les services de chaque domaine culturel, mais aussi des citoyens qui participent et consomment. Il existe également un ensemble d'acteurs responsables de la gestion de la circulation et de la diffusion des biens et des services culturels, lesquels ont à leur disposition différents moyens et stratégies : ils sont médiateurs culturels, « les agents et les promoteurs, ce qui, de nos jours, comprend aussi les représentants artistiques, diffuseurs,

avocats, gestionnaires, curateurs de festivals cinématographiques et de foires commerciales, entre autres » (CNCA. 2014).

Sur la base de cette définition, le rôle principal des médiateurs apparaît consister en l'établissement d'une médiation dans la relation entre les créateurs, les porteurs et les audiences, le rapprochement de la production artistique et culturelle des citoyens, et l'encouragement de la participation de ces derniers à la vie culturelle du pays. La médiation peut ainsi être définie comme un « processus de nature différente dont le but est de promouvoir un rapprochement entre les individus et les groupes, d'un côté, et les œuvres de la culture et de l'art, de l'autre » (CNCA.2014).

La médiation culturelle a toutefois également examiné la question des relations entre les membres d'une communauté et le monde que ces derniers ont construit, ce qui revient à dire que la médiation, en tant que projet social et à leur image, ne peut pas se limiter à l'établissement de relations éphémères et doit jouer un rôle actif dans la participation des citoyens à la vie culturelle (CAUNE J., 1999).

Les visites guidées, ateliers, partenariats pédagogiques, rencontres et festivals artistiques et conférences apparaissent comme les dispositifs de médiation les plus courants. En effet, « la médiation dans les lieux culturels est omniprésente et multiple, scolaires, touristes, adultes en groupe ou seuls, seniors et abonnés en bénéficient » (AUBOUIN, Nicolas et al).

En considérant la médiation à travers le développement institutionnel de la culture au Chili, il convient de remarquer l'approche souvent floue de bien des programmes culturels venant, la plupart du temps, développer la médiation à partir des concepts de l'économie créative.

4.4 La compréhension de la médiation par les disciplines artistiques du CNCA dans le cycle de la culture.

Chaque domaine artistique présente des caractéristiques spécifiques qui déterminent les différentes façons de comprendre le sens et la portée des processus de médiation. La nature propre à chaque domaine culturel est déterminée par le type de bien ou de service culturel développé.

Dans le travail réalisé par le CNCA depuis sa création coexistent deux visions qui sont, souvent, dans une tension constante : d'une part, une approche liée à l'industrie de la culture¹⁵ ; de l'autre, une approche basée sur le développement de programmes dirigés à la citoyenneté.

L'industrie culturelle implique une vision focalisée sur la circulation des marchandises, entendu à partir du modèle de Thorsby. A côté de cela, le CNCA a défini certains objectifs en la matière afin d'approfondir ce travail, parmi lesquels se trouvent le renforcement de l'associativité, la gestion des espaces et des agents qui stimulent le développement de la circulation artistique et culturelle dans le but de diversifier et d'augmenter le public pour diverses manifestations culturelles. L'institution aspire, de plus, à promouvoir le partenariat public-privé en encourageant la société civile à être responsable et à participer activement au développement culturel.

La médiation culturelle apparaît d'ailleurs comme le pilier des programmes citoyens élaborés par le CNCA et visant à travailler directement avec la communauté selon une approche de promotion de l'accessibilité et de développement culturel local.

¹⁵ Il existe, depuis le mois de mars 2015, le Comité interministériel pour la promotion de l'économie créative, présidé par le Ministre Président du Conseil de la Culture et des Arts. Ce Comité est composé de sept ministères : Ministère de l'Economie, des Finances, des Affaires étrangères, de l'Education, du Travail et de la Protection sociale, l'Agriculture et du Développement social. La fonction principale de ce comité est de conseiller la présidente Michelle Bachelet pour la mise en œuvre du Plan national pour la promotion de l'économie créative (PNFEC) en en définissant les principes, politiques, normes, directives et modèle de gestion générale.

Il est possible de noter, compte tenu de ces caractéristiques, une première distinction qui concerne ces domaines faisant partie de la typologie conçue par David Throsby (2001 et 2008) dans laquelle quatre groupes disciplinaires s'associent qui répondent à des logiques communes tout en conservant leurs particularités :

1. Le premier groupe, dénommé *Arts Créatifs Centraux* (CORE), est issu des disciplines artistiques ayant un fort contenu culturel et créatif, mais un impact économique plus relatif. Il se compose des arts de la scène (théâtre, danse, cirque), des arts visuels, de l'artisanat et de la photographie. Une grande partie du contenu créatif naît ici de la transcendance qui s'effectue avec les autres groupes. La circulation et la participation des citoyens dans ce groupe de disciplines sont en général liées à l'accessibilité des infrastructures culturelles, lesquelles peuvent être publiques ou privées et à la fois adaptées et spécialisées pour accueillir certains événements culturels.

Ces disciplines sont financées par le CNCA à travers différentes lignes mises à disposition pour la médiation par les fonds concurrentiels de l'État, tels que le FONDART national et régional : 1. La diffusion et la promotion du marché de l'art ; 2. La promotion de l'amélioration de l'infrastructure culturelle ; 3. Le soutien aux organismes culturels ; et 4. La promotion de l'échange culturel.

2. Le second groupe, dit des *industries créatives centrales*, se constitue de secteurs à fort contenu culturel et créatif et capables de produire de manière industrielle, tels que le cinéma, la musique et l'édition. Ces secteurs présentent également les taux les plus élevés de consommation par la population.

La médiation est, dans ce cas, entendue comme un processus survenant une fois la phase de production terminée, en particulier lorsqu'existe une relation ou un rapprochement avec l'audience finale, comme, par exemple, dans la production d'événements musicaux et d'orchestres. Le processus de médiation s'élargit également aux espaces dans lesquels le bien créatif entre en contact avec le consommateur final, à savoir, les centres d'exposition, de ventes et de circulation des biens et services créatifs tels que les cinémas, les librairies et les bibliothèques.

S'agissant de ce groupe, le CNCA maintient des lignes de médiation à travers l'existence de fonds concurrentiels associés à la musique, au livre et l'audiovisuel (NEGRÓN, Barbara; BRODSKY, Julieta. 2016). Il existe également d'autres lignes programmatiques indépendantes aux fonds, tel que : les programmes de formation d'audiences dans les galeries d'art et les centres culturels ; les programmes de formation d'audiences scolaires dans les salles d'art et les centres culturels ; les programmes de soutien à la participation sur les marchés internationaux, entre autres.

3. Le troisième groupe est celui des **industries créatives élargies**. Ce secteur fournit des contenus et des éléments aux groupes nommés ci-dessus et les transforme en produits et services à grande échelle. Il s'agit principalement de l'industrie du divertissement, porteuse d'un plus grand potentiel économique, tels que les mass médias, la télévision, la radio et la presse écrite. Il apparaît important de mentionner ici que le CNCA propose une ligne spécifique de soutien à la radio.

4. Le quatrième groupe, dit des **industries associées**, comporte le secteur le plus éloigné du CORE, car même s'il conserve son contenu créatif, il est mis à la disposition d'autres industries et devient ainsi partie intégrante d'un processus de production plus ample, comme l'architecture, le design, les médias, la publicité et l'informatique. Dans ces domaines, la valeur culturelle entre en balance avec d'autres considérations de caractère utilitaire et commercial.

A l'image du premier groupe, de telles disciplines sont financées par le CNCA à travers les différentes lignes du FONDART national et régional afin de : 1) Promouvoir la diffusion et la commercialisation des arts ; 2) Promouvoir l'amélioration de l'infrastructure culturelle ; 3) Promouvoir les organisations de soutien culturel ; et 4) Promouvoir l'échange culturel.

5. La question centrale de cette recherche

Les principales interrogations autour desquelles cette thèse cherche à se structurer sont les suivantes : comment les programmes culturels produits par l'État depuis la fin de la dictature jusqu'à nos jours se lient-ils à la culture des quartiers populaires de Santiago ? ; Quel type de liens se crée entre ces programmes et les habitants à travers l'intervention de l'État ? ; Sur quels dispositifs l'État s'est-il appuyé et quel rôle joue la médiation dans la réduction des disparités dans ce type de quartiers ?

De ces interrogations découlent les questions suivantes :

- Quels types de dispositifs sont développés par les acteurs de la médiation pour le développement culturel local ?
- Quels sont les enjeux des programmes de l'État et des programmes privés favorisant le développement de l'art dans les trajectoires de vie des individus ?
- Est-il possible d'identifier, à travers les programmes culturels mentionnés, les différentes méthodes employées ?
- Quel est le rôle des médiateurs dans la dichotomie entre culture légitime et culture populaire ? Reproduisent-ils la culture légitime ou construisent-ils une culture populaire ?
- Existe-il une relation conflictuelle (acceptation/résistance) entre les habitants des quartiers concernés et les programmes proposés ?
- Existe-il d'autres facteurs, concernant les actions des institutions mises en place par l'Etat, susceptibles de permettre aux habitants des quartiers les plus défavorisés de se rapprocher des arts ?
- Existe-t-il une subjectivation des secteurs populaires par rapport à la culture proposée par l'État ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations, il apparaît nécessaire d'étudier les comportements, les attitudes et les pratiques culturelles des personnes concernées, et notamment de celles se trouvant en situation précaire et ayant participé aux programmes gouvernementaux de promotion et de développement de la culture locale. Ce

pourquoi il semble donc primordial de choisir comme éléments de comparaison ces mêmes programmes dont le but est de travailler avec la communauté des différents quartiers du pays.

Cette recherche aspire, en effet, à contribuer à l'amélioration du rapport entre l'État et ses citoyens par la création de programmes culturels susceptibles de mieux appréhender ces rapports et d'ainsi proposer de nouvelles méthodologies plus pertinentes que celles actuellement mises en œuvre.

5.1 Hypothèses et axes de recherche

Cette partie se propose de définir et présenter les **hypothèses et/ou questions** ayant permis de guider la recherche. Le diagnostic réalisé du développement culturel au Chili chez les catégories les moins privilégiées de la population conduit, en effet, à un large éventail de questions auxquelles nous tenterons de répondre tout au long de cette recherche.

Une hypothèse transversale consiste ainsi dans le fait que les conditions matérielles des individus (chômage, précarité économique, problèmes de logement, etc.) occupent une place centrale dans leurs vies, ceci au détriment de préoccupations de type culturel et d'une pratique culturelle active. L'accueil réservé, dans ces quartiers défavorisés, aux programmes culturels apparaît, en effet, plus problématique que celui réservé à d'autres types de programmes sociaux visant plus concrètement l'amélioration de leurs conditions structurelles de vie, comme le logement, la formation professionnelle, etc.

Il s'agit ici de prendre acte de l'important décalage existant entre la production de culture officielle et la culture populaire, chacune d'elles opérant selon des codes distincts. Les médiateurs jouent ainsi un rôle crucial dans le dépassement d'un tel décalage, notamment en basant leurs pratiques sur un système déterminé de valeurs. Cette hypothèse soutient, en effet, l'idée selon laquelle de tels programmes, même s'ils véhiculent à travers les médiateurs un discours d'inclusion, cherchent parfois à discipliner ces secteurs de la population en produisant bien souvent des effets non désirés tels que l'exclusion ou une certaine résistance aux stratégies de médiation.

Ainsi, à partir de l'hypothèse précédente, il est possible de formuler celle selon laquelle l'action étatique a tenté de favoriser l'accès à l'art à travers sa promotion et sa diffusion, pour finalement aboutir à un modèle élitiste basé sur les codes et l'esthétique des beaux-arts en contradiction même avec les intérêts d'une large part de la citoyenneté.

Cette hypothèse considère, par ailleurs, les médiateurs comme des personnes engagées politiquement se posant en tant qu'héritiers d'une culture opposée à la dictature, et créant ainsi un modèle de médiation culturelle marqué par des idéaux progressistes aspirant à transformer la société grâce à la culture. Les médiateurs œuvrent ainsi à établir un lien entre les idéaux de la médiation et le cadre structurant, en produisant un lien avec la réalité du quartier qui préserve ce regard progressiste. Cette tension entre les idéaux progressistes et l'approche plutôt formelle de l'institution culturelle de l'État apparaît dès que le médiateur s'oppose aux conceptions institutionnelles pour s'adapter à la réalité du quartier. C'est pourquoi les catégories de travail proposées par les médiateurs au niveau local sont de type participatif.

Cette thèse se propose ainsi d'analyser des programmes ayant comme objectif fondamental un travail de médiation en tant qu'outil de développement d'un public pour les arts, c'est-à-dire des programmes ne visant pas seulement à accroître le nombre d'adeptes érudits, mais bien le public lui-même et tous ceux susceptibles de développer une certaine sensibilité aux arts, et ce malgré leurs conditions socio-économiques initiales.

Concernant les bénéficiaires, les habitants des quartiers les plus défavorisés ont fait preuve, au cours des dernières décennies, d'un important désintérêt vis-à-vis de la politique servant de base à une certaine apathie pour tout produit provenant des instances étatiques. Il apparaît ainsi pertinent d'établir ici si cette apathie et ce rejet envers la politique gouvernementale affectent directement le développement de ce type de programmes, ou si le thème culturel est indépendant de toute apathie politique, ce qui reviendrait à identifier si ce désintérêt pour les questions culturelles dans ces quartiers n'est pas en lien direct avec cette posture apathique vis-à-vis de la politique.

Une autre hypothèse consiste d'ailleurs ici dans l'existence d'une différenciation des rapports à la culture des personnes défavorisées. Le mécontentement envers la politique de l'Etat et les partis gouvernementaux pourrait ainsi s'exprimer à travers, d'une part, une certaine prise de distance par rapport aux programmes culturels mis en place par l'État et, d'autre part, l'élaboration d'activités à caractère collectif et personnel qu'il est possible de qualifier d'hors système car répondant à l'hétérogénéité du vécu spécifique de chaque quartier.

Une nous hypothèse qu'il convient également d'évoquer porterait, dès lors, sur le mécontentement mêmes de ces secteurs de la population marqués par une absence de reconnaissance sociale résultat du seul fait d'être pauvre dans une société de classes où une élite économique domine idéologiquement le sens commun.

Il convient, enfin, de souligner que cette recherche s'inscrit dans le champ du développement social et culturel en tant que problématique d'ensemble rendant possible certaines transformations sociales jugées ici essentielles pour la société chilienne. Il s'agira ainsi, à partir de l'analyse des propos de spécialistes et des membres des différentes communautés de quartiers des principales villes chiliennes, d'analyser tout un ensemble de programmes développés au niveau national dans le domaine des arts et de l'éducation artistique, afin de déterminer les enjeux de la mise en œuvre de tels programmes au sein des secteurs populaires.

Ceci explique pourquoi cette recherche s'attèlera à étudier la construction d'une politique culturelle au Chili à partir de l'idée de l'accès à l'art pour l'ensemble des citoyens en s'intéressant plus précisément à la transformation d'une culture élitiste en une construction artistique liée aux multiples contextes sociaux et à leur diversité.

6. Approche méthodologique

6.1 *Description méthodologique*

Il s'agira ainsi d'étudier, en premier lieu, le sujet culturel à partir d'une méthodologie qualitative susceptible de nous permettre de mieux cerner les éléments culturels spécifiques aux propos des acteurs concernés. Cette méthode permettra également « de faire apparaître des dimensions qui ne sont pas directement visibles par le biais des approches quantitatives, comme la diversité des pratiques sociales, la mobilité des frontières entre les étapes du cycle de vie en fonction des cultures ou des générations, la coopération entre acteurs, la dynamique sociale de la construction identitaire, entre autres » (ALAMI et al. 2009 ; 14).

Un échantillon qualitatif structurel se base en effet, pour reprendre les termes de Manuel Canales (2002), « sur la notion de structures sociales et il suit le principe de la saturation et de la signification ». Il apparaît dès lors, et notamment selon Ibanez (1990), que les participants d'une recherche qualitative ne fonctionnent pas comme des éléments récurrents, mais plutôt comme des différences pertinentes à prendre en considération. L'échantillon qualitatif aspire ainsi à représenter la forme du groupe étudié en s'efforçant de couvrir tous les pôles relationnels à partir desquels la structure du groupe s'organise. L'échantillon représente le groupe, il en a la forme, la même variété interne et donc les mêmes relations constitutives. Un échantillon qualitatif ne dépend donc pas, pour être pertinent, du nombre de ses participants, mais de son aptitude à présenter toutes les diversités pertinentes du collectif analysé.

La méthode qualitative vise ainsi, dans un premier temps, à recueillir le vécu des acteurs et à comprendre les subtiles interactions entre histoire personnelle, situation matérielle, valeurs et opinions politiques. Mais au-delà de cette preuve, la méthode se basant sur des entretiens approfondis permet à l'enquêteur de mener une démarche délicate, à savoir, l'élucidation, *avec* la personne interrogée, de son rapport au politique et à la culture dont l'individu fait partie.

Un entretien sérieux est essentiellement une technique basée sur le jeu de la conversation ; il s'agit d'un dialogue préparé, conçu et organisé dans lequel les rôles de l'intervieweur et de l'interviewé sont préalablement donnés. Ces deux rôles ne développent pas de positions symétriques du fait que les thèmes de conversation sont déterminés et organisés par le chercheur, l'entretien se déroulant au fil de la conversation dans le but de recueillir des informations sur les expériences, les croyances (prédispositions et orientations) et les désirs (motivations et attentes) de l'interviewé sur les thèmes abordés.

La délimitation des contextes à étudier constitue, par ailleurs, un élément crucial nous ayant conduit à circonscrire notre recherche autour d'une analyse *in situ* des programmes abordant le thème des arts au niveau de la citoyenneté et promouvant la pratique artistique en tentant de réconcilier les citoyens avec les arts. Cette recherche se focalisera ainsi sur la région avec la plus forte de population du Chili, à savoir, la région métropolitaine de Santiago avec ses 6.604.835 d'habitants, soit exactement 40% de la population chilienne selon le dernier recensement (INE, 2012).

6.2 *Le terrain*

D'après François Dubet, « toute méthode sociologique doit être définie comme une relation plus ou moins directe entre un chercheur et un objet qui, en dépit d'une méthode cherchant à l'objectiver, reste un sujet » (DUBET, François. 2001). Il s'agira donc d'établir, afin de produire du sens, une relation circulaire entre l'étude de terrain, une prise de distance par rapport à nos propres présupposés, et le recours aux outils théoriques et méthodologiques.

Avant de définir et justifier ces choix méthodologiques, il convient, à ce stade, de décrire la façon dont nous avons abordé notre recherche et la manière dont les événements qui s'y sont déroulés nous ont guidés dans notre choix des outils méthodologiques. Il s'agira alors de présenter la trajectoire que nous avons suivie pour mener notre enquête de terrain et qui nous a permis de lier entre elles les diverses réflexions présentées dans cette thèse.

Le travail de terrain dont il est ici question a été réalisé entre 2010 et 2012 et se divise en deux séjours : le premier entre janvier et avril 2010 ; et le second entre octobre et décembre 2012. Il a tout d'abord consisté en la recherche d'informations secondaires ainsi que des informateurs susceptibles de nous renseigner sur les politiques publiques concernant la culture et la formulation, notamment par l'État Chilien, de programmes d'accès à l'art. Il s'agissait, en effet, de découvrir la posture ou le discours institutionnel au travers de conversations avec des responsables des programmes culturels du CNCA, et, parallèlement, de mieux cerner les contextes institutionnel et politique de l'univers de la culture au Chili sur la base d'entretiens menés auprès de hauts-fonctionnaires et de responsables publics.

L'idée était, en fin de compte, d'analyser les programmes de l'État ayant comme objectif de promouvoir l'accès aux pratiques culturelles et de créer un lien entre les arts et la citoyenneté au niveau des lycées comme au niveau des quartiers les plus défavorisés du pays. Il s'agissait également d'étudier minutieusement l'institution privée « Balmaceda Arte Joven » dont le travail vise à favoriser l'accès à l'art des jeunes et à créer un plus large public pour les arts.

Notre choix c'est ainsi porté sur les programmes suivants :

« Okupa/Acciona¹⁶ » : programme concevant l'éducation artistique comme un projet permettant de relier les différents composants du système éducatif à travers l'expérimentation de nouvelles méthodologies, notamment en rendant compte de la difficulté d'inclure les différentes cultures dans l'éducation.

« Creando Chile en mi Barrio » : programme cherchant à favoriser l'accès des groupes les plus pauvres et les plus vulnérables aux biens de consommation culturelle en générant les conditions favorables à relation permanente entre les membres de ces groupes et l'activité culturelle. Ce programme cherche à comprendre la culture comme un élément constitutif du développement humain, notamment à travers l'idée selon laquelle la culture peut

¹⁶ Ce programme a été créé par le gouvernement de Michelle Bachelet mais il a continué dans sa structure originale sous le gouvernement de Sebastián Piñera sous le nom de « Acciona ». Pour les effets de cette recherche, nous analyserons ce programme pendant le gouvernement de Michelle Bachelet mais utiliserons les deux noms du fait que les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche confondaient fréquemment, au cours des entretiens, entre les deux dénominations

exercer une influence sur les contextes. Les individus peuvent ainsi accroître leurs opportunités et vivre de manière créative par rapport à leurs besoins et à leurs intérêts.

Et enfin, les programmes de l'institution « Balmaceda Arte Joven », une association culturelle dont l'objectif premier est d'offrir des opportunités réelles d'accès à l'art et à la culture aux jeunes issus de milieux modestes et s'intéressant vraiment aux arts. Cette institution développe ses activités dans la région métropolitaine de Santiago, dans la région de Valparaiso et celle de BíoBío. Chacune de ces cellules propose un large éventail d'ateliers artistiques gratuits et un vaste programme d'activités culturelles ouvertes à tout public.

6.3 Description des programmes sélectionnés pour cette recherche

Trois programmes ayant fait l'objet d'une enquête de terrain seront essentiellement étudiés dans le cadre de cette recherche :

- Le premier concerne les arts dans le système éducatif, privilégie les lycées publics des quartiers les plus défavorisés socio économiquement, et s'adresse principalement aux jeunes.
- Le deuxième travaille avec la communauté de ces mêmes quartiers.
- Le troisième est une institution qui travaille sur le thème des arts et de la formation du public à partir d'un modèle basé sur l'offre d'ateliers artistiques.

6.3.1 Qu'est-ce qu' « Okupa / Acciona » ?

Ce programme est basé sur l'idée de former le public aux arts en travaillant notamment au niveau de la scolarité et en cherchant à doter les participants d'aptitudes telles que la créativité, l'appréciation des arts et de la culture sensées venir renforcer le capital culturel des élèves. Cette démarche fait, de plus, écho aux désirs d'une communauté aspirant à une éducation artistique qu'ils jugent essentielles pour une plus grande reconnaissance de la diversité culturelle.

En 2007, le Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) et le Ministère de l'Éducation (MINEDUC) ont ainsi créé un programme dont l'objectif est de promouvoir l'éducation artistique au sein du programme académique. Ce programme, alors dénommé OKUPA, propose ainsi d'utiliser ou d'« occuper » l'espace des lycées pour le développement d'Ateliers Artistiques Culturels. Initialement, ce programme a été mis en place dans 9 écoles, pour ensuite être étendu à 17 établissements en 2008.

Les objectifs de ce programme peuvent être résumés de la façon suivante (CNCA. 2009) :

1. Concevoir des ateliers d'art et de culture à travers des méthodologies permettant aux destinataires d'explorer et d'améliorer leurs capacités de manière individuelle et collective, ceci afin d'acquérir une expérience significative dans ce domaine.
2. Développer les programmes de ces ateliers pour en garantir l'excellence pédagogique et créative en incitant à la participation des élèves et des enseignants, ceci en harmonie avec la culture locale.

Ce programme apparaît flexible et ne propose pas de structure spécifique d'application, notamment parce qu'il s'agit d'un programme de terrain lié au contexte dans lequel il se développe.

« Okupa/Acciona » conçoit l'éducation artistique comme un projet susceptible de coordonner les différentes composantes du système éducatif. Il cherche, pour se faire, à développer de nouvelles méthodologies tout en rendant compte de la difficulté d'inclure les différents processus culturels existants. En ce sens, « les arts sont un modèle unique pour connaître et se rapprocher de la réalité. À travers divers langages et symboles esthétiques, ils révèlent des idées, des sentiments et des émotions, mettant en évidence des aspects fondamentaux de l'expérience humaine, impossibles à appréhender par d'autres formes de la connaissance. Ils permettent ainsi d'améliorer la vie intellectuelle et spirituelle car ils sont orientés vers la capacité créative et renforcent la sensibilité et la capacité de percevoir, dans un monde envahi par l'audiovisuel et quotidiennement exposé à une pluralité de modes de penser et de sentir » (MINEDUC. 1998 : 183).

Il n'est toutefois pas possible de comprendre ces programmes sans analyser les politiques culturelles et le travail réalisé par le CNCA en matière de démocratisation. C'est pourquoi

il convient ici d'analyser également toutes les activités menées par le département de citoyenneté du CNCA, lequel réunit l'ensemble des efforts réalisés par l'institution culturelle en matière de démocratisation.

Ce programme est prioritairement mis en œuvre dans les milieux les plus défavorisés pauvreté afin de permettre à ceux exclus du monde des arts d'y avoir accès. Dans chaque établissement, la définition des thématiques des ateliers est le résultat de l'enquête nationale sur les Conseils Scolaires¹⁷ réalisée par le MINEDUC en août 2006 afin de recenser les souhaits de la communauté éducative sur ce sujet.

Ce programme propose ainsi la mise en place de trois ateliers différents au cours du premier, puis du deuxième, semestre de 2007. Ces ateliers ont été dirigés par des personnes extérieures aux lycées, en coordination avec les professeurs titulaires, respectant en cela les indications des Objectifs du Ministère de l'Éducation (CNCA. 2009).

- Un programme motivant : devant constituer une rencontre significative avec l'univers artistique.
- Un programme formateur : devant habituer les étudiants à intégrer les arts, dans toutes ses formes et ses potentialités, à leur vie quotidienne.
- Un programme intégrateur : devant prioritairement être dirigé aux jeunes les plus défavorisés afin que ces derniers puissent mieux connaître le patrimoine artistique et la création artistique contemporaine.

Les objectifs du programme Okupa/Acciona « cherchent à apporter des éléments – capacité créative, d'appréciation des arts et de la culture – susceptibles de venir renforcer le capital culturel des élèves. De plus, cela fait écho aux attentes d'une communauté aspirant à une éducation artistique et convaincue de l'importance de cette dernière dans la reconnaissance de la diversité culturelle » (CNCA. 2008b : 21).

¹⁷ Ils se composent de représentants des élèves, des parents et des tuteurs, des assistants d'éducation, les enseignants et les directeurs. Sa structure est basée sur la loi générale d'éducation N° 20.370. Ils sont responsables de promouvoir la participation dans les espaces éducatifs tels que l'école et les lycées, et le renforcement de rencontres entre ces secteurs.

Les spécialistes du CNCA insistent ainsi, au sujet de ce type de projet, sur l'importance d'appréhender l'art selon deux dimensions : l'une faisant référence à la création ; et l'autre impliquant davantage l'appréciation ; autrement dit, la possibilité d'étudier les arts ou d'en être un spectateur. L'idée centrale est, en fin de compte, ici d'élargir la perspective de ce que l'on pourrait faire, observer ou connaître.

6.3.2 « Creando Chile en mi barrio »

Ce programme est, pour sa part, étroitement lié aux objectifs du CNCA visant à « augmenter l'accès des groupes les plus vulnérables aux biens de consommation culturelle en produisant les conditions initiales pour une relation permanente entre les membres de ces groupes et l'activité culturelle, et ainsi favoriser la participation et l'organisation des citoyens de manière décentralisée et à des fins culturelles » (CNCA, 2015). Ce programme se propose, pour le dire autrement, comme objectif de contribuer à l'amélioration des conditions de développement artistique et culturel des habitants des quartiers les plus défavorisés sur le plan économique.

Ce programme prétend ainsi stimuler, à travers une approche participative, un processus de production partagée entre l'État et la citoyenneté, des stratégies et des activités représentant les demandes, les motivations et les expériences de la citoyenneté tout en renforçant son associativité.

Il apparaît important ici de signaler que la systématisation de la première phase d'implémentation du programme « Creando Chile en mi Barrio », préparée par le CNCA en juin 2008, prévoyait d'organiser les quartiers ciblés selon une typologie descriptive les regroupant selon certaines caractéristiques historiques spécifiques. Il s'agissait alors d'une catégorisation flexible permettant de faire entrer chaque territoire dans plusieurs cases.

Ces conditions étaient les suivantes :

1. Des quartiers qui sont le résultat de solutions de logement apportées dans le contexte de la dictature militaire et du retour à la démocratie.

2. Des populations historiques dont l'origine est due à l'occupation (« squat ») de terrains au cours de la période 1965-1973.
3. Des quartiers patrimoniaux.
4. Des quartiers de classe moyenne soumis à des processus de décomposition et d'isolement urbain (CNCA. 2009 ; 11-12).

Le travail dans les quartiers sélectionnés est réalisé par des « animateurs culturels » dont la mission est d'identifier à la fois les demandes de biens culturels et artistiques et les expressions artistiques locales. Ces animateurs reçoivent, pour ce faire, une formation en gestion culturelle, production artistique, appréciation artistique, développement de la créativité, animation socioculturelle, et en méthodologie de promotion de la participation, entre autres.

Ce programme réalise également des itinérances artistiques correspondant à des instances d'extension destinées à permettre un accès plus large à des activités artistiques de qualité par le biais de processus de développement culturel communautaire dans chaque quartier. Des instances d'échange sont, de plus, prévues entre les artistes de toutes les disciplines et l'ensemble de communauté, ceci dans le but de générer un public pour les arts.

La mission de l'institution apparaît, dès lors, de « promouvoir un développement culturel harmonique, pluraliste et équitable entre les habitants du pays, à travers l'incitation à la création, la production et la diffusion de la création artistique nationale, ainsi qu'à travers la préservation, la promotion et la diffusion du patrimoine culturel chilien » (CNCA. 2009b; 32). Ceci, tout en adoptant les initiatives publiques permettant de promouvoir une participation active de la citoyenneté dans la réussite de telles fins » et en établissant cinq domaines sur lesquels la politique publique doit se prononcer à court terme avec des mesures et des objectifs spécifiques (CNCA, 2005) :

1. La création artistique et culturelle.
2. La production artistique et les industries culturelles.
3. La participation à la culture : la diffusion, l'accès et la formation d'audiences.
4. Le patrimoine, l'identité et la diversité.
5. L'institution culturelle.

En ce qui concerne la troisième stratégie, à savoir, la participation à la Culture : *la diffusion, l'accès et la formation d'audiences*, la politique culturelle considère les propres citoyens comme l'objectif principal, c'est-à-dire non seulement comme une audience, mais également comme un agent culturel. Un point d'honneur est ainsi mis sur la promotion de la participation culturelle des citoyens et l'accès du plus grand nombre à la culture.

Une telle stratégie met en jeu trois objectifs spécifiques :

- Créer et développer davantage et de meilleures audiences par une plus large diffusion de la culture, ceci, en travaillant notamment sur l'infrastructure, la gestion et la sensibilisation aux arts.
- Augmenter l'accès des groupes les plus défavorisés aux biens de consommation culturelle en générant les conditions initiales nécessaires à une relation permanente entre les membres de ces groupes et l'activité culturelle.
- Promouvoir la participation à des objectifs culturels à partir d'une organisation citoyenne décentralisée.

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » voit donc le jour sur la base de cette ligne stratégique, et aspire, en effet, à « améliorer les conditions du développement artistique culturel des personnes vivant dans des quartiers économiquement vulnérables et géographiquement isolés, en entendant que la culture est un composant essentiel pour un développement social équitable, en tant que processus d'intégration sociale. » (CNCA. 2009b). Cette approche du programme en termes de politiques publiques culturelles reprend ainsi le concept développé par le PNUD envisageant la culture en tant qu'élément constitutif du développement humain, et la définissant comme « la pratique et l'imaginaire du vivre ensemble » (PNUD.2002).

Une telle conception de la culture amène ainsi à intervenir sur l'environnement afin d'accroître les opportunités des populations et leur permettre de vivre de façon créative, conformément à leurs besoins et intérêts. C'est pourquoi il s'agit, dès lors, de renforcer les processus d'établissement d'un lien de confiance et de coopération et d'ainsi accroître de manière significative la cohésion et l'intégration des divers groupes sociaux, et en particulier de ceux en proie à des conditions de vie précaires (CNCA. 2009c).

La culture se projette ainsi comme l'élément capable de régénérer le tissu politique et social des communautés de par son impact sur les dynamiques locales de **coopération / intégration** amène de déboucher sur le développement de processus de construction identitaire individuelle et de collaboration interpersonnelle.

La définition de la politique publique culturelle du CNCA (2004) établit, en effet, le besoin de ne pas uniquement considérer la culture en tant que productrice de valeurs esthétiques et de sens, mais également comme constitutive de l'**identité nationale**, sous entendant par là même que c'est ce type d'identité qui soutient l'intégration du pays face à la globalisation du monde.

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » répond donc à un objectif gouvernemental de participatif dans lequel la culture est érigée au rang de droit en prenant acte du besoin de démocratiser la culture à travers une nouvelle relation entre la société et l'État, ce qui exige une plus grande participation des individus, des groupes et des communautés dans la construction des politiques qu'ils évaluent, défendent et répandent. Le développement des traditions, des mœurs et de la création artistique et culturelle s'en trouve ainsi encouragé (CNCA. 2008d).

L'intervention socioculturelle se structure afin de promouvoir les capacités individuelles. Il s'agit, en particulier, de défendre un contexte d'égalité des chances garantissant la liberté de chacun d'exercer une influence sur les décisions venant affecter leurs vies, mais aussi de renforcer la participation et l'appartenance des communautés et des groupes en tant que sources de sens et d'épanouissement personnel.

La politique publique culturelle définit, en effet, la participation citoyenne comme « la capacité et le désir des personnes, des organisations sociales et de la société civile d'assumer des actions dans les champs de la création artistique, de la production et de la diffusion d'objets culturels et de la préservation et du bon usage du patrimoine » (CNCA. 2005).

La politique publique dans la culture ayant donné lieu à ce programme souligne, en définitive, le besoin de remettre la culture au centre des choses et de la considérer comme

un instrument de développement en établissant que « développer la culture signifie doter d'instruments précis les personnes afin de réaffirmer leurs valeurs, de mieux comprendre le monde dans lequel ils vivent, de l'assumer et de partager ces changements. C'est pourquoi la culture doit être au centre de notre vision du développement » (CNCA. 2005).

Il s'agit donc, à travers ce programme, de contribuer à améliorer la qualité de vie des habitants des quartiers défavorisés et des localités géographiquement isolées à travers l'accès aux biens et services artistiques et culturels, en même temps que de renforcer et mobiliser les capacités artistiques, culturelles et créatrices des habitants de 200 quartiers sur l'ensemble du territoire chilien et ainsi élaborer et mettre en œuvre des plans locaux de développement artistique et culturel après consultation des communautés concernées.

Les objectifs spécifiques du programme sont les suivants :

- a) Créer une équipe d'animateurs / animatrices culturels qualifiés dot la mission est de promouvoir et proposer des processus de développement culturel des quartiers.
- b) Soutenir la production culturelle des quartiers à travers le financement d'activités locales pensées et soutenues par la communauté.
- c) Assurer que chaque quartier sélectionné dispose de la présence d'au moins une programmation artistique itinérante.
- d) Disposer d'artistes reconnus nationalement pour générer un échange avec la communauté basé sur les expériences résultant des activités artistiques et culturelles autour de questions identitaires.

Le programme se développe à travers la structure suivante :

Étapes	Produits	Résultats
Installation (6 mois)	<ul style="list-style-type: none"> • Stratégie d'insertion territoriale • Elaboration d'un cadastre local d'associativité artistique et culturelle • Mise en œuvre du diagnostic participatif • Élaboration participative de modèles de développement artistique et culturel • Gestion et production d'expositions itinérantes • Évaluation. • Systématisation. 	<p>Les groupes se sentent convoqués ; La communauté exprime ses intérêts ; les individus se reconnaissent, apprennent et appliquent les connaissances de la création et de la gestion artistique et culturelle ; l'expérience de la jouissance artistique ; font des contributions essentielles au programme.</p>
Consolidation (12 mois)	<ul style="list-style-type: none"> • Réalisation de plans de développement artistique et culturel (stratégiques) avec accompagnement, conseils et suivi. • Développement et mise en œuvre des projets contenus dans le plan. • Itinérances inter quartiers et interrégionales • Evaluation du processus. 	<p>Associativité du quartier s'approprie du programme ; développe des capacités d'autogestion ; s'exprime artistiquement ; gère ses propres initiatives ; vit des expériences de jouissance artistique et des échanges inter quartiers ; valorise leur quartier et les relations de coopération.</p>
Clôture et soutenabilité (6 mois)	<ul style="list-style-type: none"> • Evaluation des processus d'autonomie et de projection articulés dans le quartier (évaluer les capacités installées). • Evaluation de l'impact du programme. • Stratégie de clôture et socialisation des d'expériences. 	<p>Communauté capable de relancer le processus avec un nouveau programme d'initiatives, autonomie dans la gestion institutionnelle et communautaire, gère des réseaux de fonds économiques ; répertoire des intérêts artistiques et culturels élargis et renforcement de la perception de l'environnement du quartier.</p>

En ce qui concerne les processus de formation ou socio-éducatifs dans le champ de la culture et des arts, il est prévu que la communauté :

- Apprenne à concevoir, autogérer, communiquer et diffuser des projets artistiques et culturels.
- Apprenne à reconnaître les différents codes et expressions artistiques permettant d'élargir leur répertoire d'intérêt artistique et culturel.
- Apprenne à reconnaître, recevoir activement, valoriser et respecter le patrimoine local et leurs propres manifestations culturelles et artistiques, ainsi que le patrimoine et les manifestations du quartier, de la région, et d'autres pays.
- Apprenne à parler et à communiquer en utilisant des langages artistiques.
- Apprenne à apprécier et à profiter d'expériences artistiques / esthétiques / culturelles, en exprimant les idées, les émotions et les sentiments qui y sont associés.

Ces processus sont également liés à d'autres domaines stratégiques tels que le patrimoine culturel, l'accès aux biens et aux services culturels, le renforcement de l'identité locale et du sentiment d'appartenance.

Les leaders culturels de chaque communauté reçoivent une formation dans les domaines suivants : l'autonomisation, l'orientation vers les résultats, la flexibilité / adaptabilité au changement, le leadership, le développement personnel, l'orientation des personnes, la communication, l'innovation, la négociation et le travail d'équipe.

Le regard du leader culturel sur la communauté contribue à la construction et à la reconnaissance des structures de direction collective de chaque communauté. Cette initiative vise à se différencier de la vision classique de leadership mettant l'accent sur une personne en particulier et sur la relation leader-suiveur, laquelle implique que l'opinion de certains acteurs est plus importante et influente que d'autres. Cette perception du leadership individuel et hiérarchique apparaît, en effet, comme un obstacle à la participation au sein d'un processus de co-construction de la réalité à partir d'un dialogue entre parties égales (CNCA. 2009 ; 233).

6.3.3 Qu'est-ce que c'est « Balmaceda 1215 »

En septembre 1992, sous la présidence de Patricio Aylwin et avec Ricardo Lagos comme Ministre de l'Éducation, est inauguré le Centre Culturel Balmaceda, fruit d'un accord entre le ministère de l'Éducation, la municipalité de Santiago et la Corporation « Participa » (BALMACEDA, 2012).

« Balmaceda 1215 » (le premier nom de l'institution) voit ainsi le jour avec pour mission d'offrir à tous les jeunes chiliens des opportunités d'accès à l'activité artistique et culturelle, et notamment à ceux n'ayant pas beaucoup de ressources et faisant preuve d'un réel intérêt pour les arts. Ce centre culturel n'a pas été conçu dans le but de sortir la jeunesse de la marginalisation socio-économique à travers de l'art, et ne crée pas de relation paternaliste avec les artistes. Il s'agit plutôt d'une approche méritocratique aspirant à proposer un travail professionnel avec certains jeunes talentueux démontrant une vocation essentiellement artistique (CAMPOS & PETERS, 2012).

Le centre Balmaceda a été reconnu, dès sa création, comme un espace d'intégration sociale formateur de nouveaux artistes et de nouveaux publics. Ce centre fonctionne à travers un système de candidature à divers fonds du Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA), mais reçoit également des financements du secteur privé.

Balmaceda a développé de nombreux liens avec l'Etat, les institutions et les universités qui lui permettent de proposer des bourses aux étudiants pour que ces derniers puissent continuer leurs études après leur expérience au centre. Ces partenariats ont contribué au prestige et au capital symbolique de cette institution, ce qui ouvre toujours les portes pour des rapports de travail, entre cette institution avec les universités et le système éducatif.

Balmaceda développe ses activités sur trois niveaux : l'enseignement, l'extension et les services (BALMACEDA. 2012).

L'enseignement est destiné à l'offre d'ateliers artistiques gratuits aux jeunes de 14 à 21 ans pour le développement de compétences créatives dans les domaines du théâtre, de la danse, des arts visuels, de la musique, de la littérature et de l'audiovisuel.

L'enseignement artistique ne se termine toutefois pas avec la fin des ateliers. « Balmaceda » a, en effet, ouvert de nouvelles voies en fonction des exigences du contexte social et culturel contemporain. Divers projets ont ainsi vu le jour au sein d'une alliance avec différents acteurs institutionnels et destinée à la formation du public et à une intervention directe au sein du système éducatif formel à travers de nouvelles méthodologies didactiques de sensibilisation aux arts dans les écoles et les lycées (CNCA. 2013 ; 5).

L'extension culturelle se développe, pour sa part, en proposant aux jeunes d'accéder à la création artistique et de profiter de biens culturels à travers le développement d'actions de diffusion et d'extension.

Les services se réfèrent, enfin, à l'offre d'infrastructures et d'équipes techniques d'excellente qualité mis à disposition des compagnies artistiques et des artistes amateurs.

Il apparaît également important de signaler ici que Balmaceda constitue l'une des plus grandes institutions chiliennes dans le domaine artistique et possède des succursales dans les principales régions du pays afin d'offrir une large programmation d'activités culturelles ouvertes à tous les citoyens. C'est pourquoi « Balmaceda Arte Joven » représente actuellement un référent essentiel pour les jeunes, et en particulier pour ceux ayant une vocation pour l'art ou voyant dans ce dernier une voie pour le développement de leur identité et leur épanouissement personnel. Cette institution aspire, par ailleurs, à la décentralisation et la démocratisation des arts (CAMPOS & PETERS. 2012).

6.4 L'échantillon

6.4.1 Les entretiens réalisés

Les médiateurs choisis lors des entretiens sont classés selon deux groupes définis de manière indépendante et auxquels différentes questions, toutes complémentaires à l'objet d'étude, ont été posées dans le cadre des entretiens, ceci d'après l'idée selon laquelle « la médiation culturelle s'exerce soit dans un face à face avec des populations, soit comme organisation de ce face à face » (CAILLET, Elisabeth, 2000; 9). Le premier niveau est ainsi celui des opérations et des programmes d'actions ; le second celui des projets et des dispositifs. Nous analyserons dès lors ces deux niveaux en observant la formulation et la mise en œuvre des programmes culturels.

Le premier groupe comporte des concepteurs producteurs de dispositifs de médiation : responsables d'action culturelle, responsables d'action territoriale, responsables de médiation, responsables de projets, responsables des publics, etc. Ces derniers doivent concevoir la réalisation d'une action de médiation face au public depuis une perspective organisationnelle et logistique. Leur implication dans l'élaboration du contenu de la prestation reste variable.

Le deuxième groupe est, quant à lui, composé d'animateurs chargés, entre autres, de réaliser des activités de médiation face au public, quels qu'en soient le format, le contenu et le mode opératoire. Deux catégories d'intervenants se retrouvent dans ce groupe : - des artistes qui réalisent une prestation artistique à finalité de médiation culturelle : ateliers de pratique musicale, de pratique théâtrale, d'arts plastiques, démonstrations, ateliers chorégraphiques ; - et des non artistes : conférenciers et animateurs d'ateliers pédagogiques (en ce qui nous concerne, ceux travaillant auprès du jeune public).

Le premier groupe comprend des fonctionnaires du CNCA responsables des programmes relatifs à la médiation et à l'accès à la culture, mais aussi des spécialistes de la médiation issus du monde culturel privé, parmi lesquels des universitaires, des sociologues et des journalistes travaillant activement dans la formulation et la mise en œuvre de programmes culturels pour quartiers défavorisés.

Le second groupe se constitue des responsables de la mise en œuvre des politiques publiques directement auprès des habitants des quartiers sélectionnés.

La mission éducative et pédagogique des médiateurs a également été prise en compte dans l'observation directe de leur travail, et notamment des ateliers organisés, en particulier pour approcher ces quartiers où ils évoluent en contact direct avec les participants.

Nous considérons, par ailleurs, qu'il était pertinent, pour mieux comprendre les effets de ces programmes, de réaliser des entretiens avec les habitants des quartiers défavorisés de Santiago participant aux programmes culturels sélectionnés, ce qui inclue les jeunes bénéficiaires des programmes de 16 et 24 ans habitant ces quartiers, les jeunes participants de « Balmaceda Arte Joven », mais aussi les habitants des quartiers sélectionnés pour le programme « Creando Chile en mi Barrio » et les étudiants des lycées du programme « Okupa/Acciona ».

Lycée « Mercedes Marin del Solar » de la commune de Macul¹⁸ dans le secteur « oriente » de Santiago, commune caractérisée par un large éventail de couches socio-économiques. On y trouve, au sud, les secteurs les plus pauvres de la région (bidonvilles, etc.), tandis que le nord, et en particulier les zones limitrophes à la commune de Ñuñoa, se caractérise par des secteurs plus aisés.

Lycée « El Mirador » de la Commune de San Ramón, dans le secteur sud de Santiago, constitue la plus petite commune de la Région et présente une pauvreté structurelle très marquée.

Nous avons donc opté, pour cette recherche, de procéder, dans le cadre d'une enquête qualitative, à des entretiens sur les relations développées entre acteurs concernés et programmes culturels de l'Etat. Ceci impliquait donc d'effectuer des enquêtes de terrain dans des quartiers où le chômage, la délinquance et les drogues constituent des

¹⁸ La commune est composée de différents quartiers, villes et bidonvilles, chacun ayant sa propre identité, et en faisant une communauté variée et diversifiée. La commune est divisée en 22 unités de voisinage constituant ces instances d'assemblage et la participation des habitants du même secteur ou quartier.

problématiques aussi réelles que complexes. Dans les trois programmes, et en considérant « Balmaceda Arte Joven » comme un programme culturel, les entretiens présentent des durées similaires comprises entre une demi-heure pour les moins intéressés et une heure et demi pour les plus loquaces. La sélection des personnes interrogées a été réalisée dans le but de compter sur un large éventail de cas en termes de sexe, d'âge, mais aussi de contexte familial.

Notons, enfin, qu'au cours de ces entretiens c'est bien souvent créé un climat de confiance entre le chercheur et les jeunes interrogés dès lors disposés à raconter leurs expériences et leurs vécus, voire même à exprimer leurs émotions.

6.4.2 Les documents officiels

L'enquête de terrain est aussi constituée d'un recueil d'archives hétérogènes comprenant des informations nationales, locales, administratives et politiques. Il s'agit des histoires des institutions, des quartiers, et de documents des Ministères de la Culture (CNCA) de l'Education (MINEDUC), du Logement (MINVU), entre autres.

6.5 Présentation des quartiers sélectionnés du programme « Creando Chile en mi Barrio »

Il a été demandé, au cours des entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche, aux spécialistes de l'évaluation du programme « Creando Chile en mi Barrio » d'indiquer les quartiers où le programme avait eu, selon eux, le plus de succès afin de mieux connaître ces expériences.

Les quartiers ont ainsi été sélectionnés sur la base de ces réponses, tout en essayant de représenter différents secteurs de la ville de Santiago. C'est pourquoi le premier quartier de « Los Troncos » fait partie des quartiers du sud de la ville de Santiago, et plus précisément ici de la commune de La Cisterna¹⁹, tandis que le quartier de « Villa Esperanza » se trouve dans la commune de Maipú²⁰ au sud-ouest de la capitale.

6.5.1 Quartier « Los Troncos »

Les documents obtenus au Ministère du logement (MINVU) sur l'historique de ce quartier rappelle que le terrain sur lequel il s'est construit était, jusque dans les années 60, une forêt d'eucalyptus. A cette époque, cette forêt était alors utilisée comme espace de loisirs par les communautés des environs, lesquelles y accédaient en sautant par-dessus les petites clôtures qui l'entouraient. La forêt constituait également un moyen de rejoindre la « poblacion Clara Estrella », du fait, notamment, des liens commerciaux, familiaux et amicaux qui pouvaient exister entre ces deux quartiers

Le bidonville né de l'occupation illégale de ces terres au cours des années 60 et 70 a ensuite été supprimé pour finalement être urbanisé en 1985 suite à une demande pressante

¹⁹ De même que les autres communes situées dans la périphérie immédiate du centre de la ville de Santiago. La Cisterna a vu changer sa population au cours des dernières décennies, les maisons anciennes ayant conduit à la construction de nouveaux bâtiments commençant à être habités par de jeunes professionnels et des travailleurs. Un évènement marquant pour cette commune a toutefois eu lieu au cours des années 1971 et 1989 : les espaces libres ont commencé à être occupés par des personnes d'autres secteurs, conduisant à la formation de bidonvilles dans les limites est et ouest de la commune.

²⁰ Il s'agit, actuellement, de l'une des communes les plus peuplées du pays. Selon le recensement de 2012, Maipú avait une population de 525,229 habitants, ce qui en fait la deuxième du pays en termes de densité de population, ceci après Puente Alto et ses 583,471 habitants

de logements sociaux et au souhait du gouvernement de l'époque d'y apporter une réponse digne.

En ce qui concerne le sort de la forêt, il existe différentes versions selon les habitants de la zone. L'une d'entre eux raconte ainsi que cette forêt d'eucalyptus a été plusieurs fois ratiboisée avec le but de vendre le bois obtenu et d'en livrer ensuite les lopins pour la construction de logements. Une autre version indique qu'elle a été brûlée par les habitants des zones environnantes afin de l'occuper à travers un « squat ». Quoiqu'il en soit, l'ancienne forêt a finalement été abattue pour laisser derrière elle de nombreux troncs d'arbre et souches nues, un paysage dont le quartier tire sûrement son nom : « tronco » signifiant, en espagnol, tronc d'arbre.

L'occupation du territoire s'est ensuite progressivement développée de 1963 et l'arrivée du premier groupe d'occupants, à 1972, année marquant l'intensification du processus. Ces occupants viennent alors de bidonvilles du secteur nord de Santiago tels que « José Maria Caro », « La Victoria », « Clara Estrella », « Santa Adriana » et « La Legua ».

L'« occupation » de Los Troncos fait partie d'un travail politique soutenu par les partis de gauche. Le quartier fera, par conséquent, l'objet d'une forte répression sous la dictature militaire de Pinochet, comme lors du raid mené par les forces militaires et ayant conduit à la mort de son président de quartier. C'est dans ce contexte que les habitants de Los Troncos, principalement des femmes, organisent une solide défense de leurs maisons leur permettant de rester jusqu'en 1984, date à laquelle ils sont finalement renvoyés vers les municipalités de San Bernardo et Puente Alto.

C'est en effet en 1984 que la municipalité autorise la construction du quartier tel qu'il existe actuellement, avec au total 23.479 m². Le complexe de logements sera finalement inauguré le 16 décembre 1985, avec 588 maisons construites selon deux types : 480 maisons sociales comptant deux étages pour une superficie de 40,28 m², et 108 appartements de 38,6 m².

En ce qui concerne les installations publiques, le quartier compte avec l'éclairage public et des rues pavées. Les logements sont également reliés à un réseau d'eaux usées et fournies

en eau potable. Les espaces verts ne sont, toutefois, pour leur part, pas délimités en tant que tel, et l'on ne compte ni arbres ni jeux pour enfants, ni autres types d'installations similaires.

6.5.1.1 Récupération du quartier

C'est sous le premier mandat de Michelle Bachelet (2006-2010) qu'est finalement mis en œuvre, dans différentes zones du pays, le programme de récupération de Quartiers intitulé « Quiero mi Barrio » (« J'aime mon quartier »), un programme gouvernement dirigé par le Ministère du Logement du Chili et les municipalités concernées et impliquant, pour les quartiers les plus défavorisés, un travail en collaboration avec leurs habitants afin de les encourager à exercer leurs droits de participation dans les décisions concernant l'amélioration de leurs propres lieux de vie.

Les critères associés à la sélection de « quartiers » sont :

- Dépréciation urbaine : le déficit dans les infrastructures et les installations.
- Vulnérabilité sociale : le degré de détérioration des réseaux sociaux et les lacunes en matière d'accès aux services.
- Faible capacité locale installée : l'absence d'institutions, de ressources humaines et financières et d'organisations sociales capables d'agir ensemble.

Il est possible de trouver, dans le rapport de la Municipalité de La Cisterna, la justification suivante quant à la nomination du Quartier Los Troncos :

"...Une population de 588 logements sociaux construits qui n'ont pas de siège social, portant un conseil de quartier actif et participatif. Communauté respectueuse de leurs espaces publics, mais sans aucun moyen pour les améliorer. Espaces communautaires doté d'un équipement sportif, espaces verts qui nécessitent des améliorations et une infrastructure complémentaire pour les différents groupes d'âge » (MINVU, ord. 2081)

Projet d'amélioration « Multicancha » (terrain multisport) :



Ce projet prévoit la construction de gradins pour les spectateurs situés sur le côté nord, la fermeture du périmètre, l'éclairage, le bétonnage et le traitement des équipements sportifs pour des sports comme le basketball, le volley-ball et le football.

Projet de construction « Place de la Culture »



Ce projet s'étend sur 855 m² et prévoit : l'installation d'un circuit de cinq appareils d'exercice ; la construction d'un amphithéâtre en béton ; la plantation d'arbres Liquidambar et Algarrobo européenne ; l'aménagement d'une pelouse ; l'élagage des arbres et plantes déjà existants ; et l'installation d'un éclairage piétonnier ornemental, de bancs et de poubelles.

Projet d'amélioration « Place Iberoamerica » :



Ce projet d'amélioration prévoit : l'aménagement de 1340 m² construits ; l'amélioration et la récupération des bancs, des poubelles et des terrains de jeux existant ; l'installation de bancs en béton, de poubelles, et de bacs à sable pour les enfants. Il y est également prévu de peindre les murs et d'installer du gazon et de l'éclairage piétonnier ornemental.

6.5.2 Quartier Villa Esperanza I

Un travail caractéristique du programme « Creando Chile en mi Barrio » était la reconstruction de l'histoire du quartier à partir des propres habitants et du matériel écrit existant sur les différents événements éprouvés par ces territoires. L'idée était de générer un document à travers lequel les habitants puissent s'identifier et le transférer aux jeunes et enfants que n'ont pas encore un lien fort avec l'endroit où ils habitent. Malheureusement, le quartier « Villa Esperanza I » n'a pas produit ce récit écrit, donc, nous avons dû utiliser l'information obtenue du MINVU, étant d'information principalement économique.

Ainsi, le programme a apporté à ce quartier 650 millions de pesos chiliens pour des travaux d'amélioration et d'infrastructure urbaines visant la récupération du quartier pour améliorer la qualité de vie des résidents. Les activités culturelles comportaient, quant à elles, des ateliers (folklore, tango), des championnats de football et des activités pour les enfants et les personnes âgées, et étaient destinées à la réappropriation des espaces publics et des secteurs laissés à l'abandon. La ville possède actuellement 996 appartements.

Le travail réalisé dans l'ensemble du quartier se résume à la rénovation des places « Halcones 1 y 2 »; à l'achat de poubelles ; à la réfection des escaliers ; à l'aménagement de l'éclairage dans les couloirs des immeubles ; à la peinture des façades ; à la construction de deux centres informatiques (ordinateurs, imprimantes, meubles, etc.); au remodelage de l'ancien siège social avec de nouvelles pièces, salles de bains et un coin barbecue ; et, enfin, à l'amélioration du terrain multisports (dotée de panneaux solaires pour chauffer l'eau et d'une clôture pour délimiter l'enceinte).



Le jour 17 Septembre 2008, le programme « Creando Chile en mi Barrio » a démarré, à l'occasion de la célébration du jour de l'Indépendance du Chili.

Les objectifs de cette activité artistique marquent le travail culturel à développer dans cet espace, notamment, à travers des activités suivantes:

- La promotion des artistes locaux.
- La formation de public pour la culture et les arts.
- Convoquer aux voisins autour des activités artistiques et culturelles.

CHAPITRE I: LA POLITIQUE CULTURELLE CHILIENNE ET LE DEVELOPPEMENT DE PROGRAMMES CULTURELS DESTINES AUX CITOYENS.

Introduction

La société chilienne a connu, au cours des quarante dernières années, une période de profonds changements politiques, économiques et sociaux, dont la dictature de 1973 à 1989 représente la période la plus complexe. Il s'agit, en effet, d'une période de profondes mutations qui, dans de nombreux secteurs sociaux et institutionnels, perdurent encore de nos jours.

La période dictatoriale représente ainsi un moment historique très éprouvant dont les effets sociaux ont marqué la vie politique et culturelle chilienne à travers l'imposition de structures autoritaires inscrites dans une constitution politique restrictive des droits des citoyens et dans un modèle économique indéniablement néolibéral. Parmi les caractéristiques fondamentales de la dictature apparaît également l'exercice d'un contrôle total de la vie culturelle et de l'administration de l'espace public, une dynamique de contrôle se traduisant par l'exclusion et la désarticulation des espaces sociaux, culturels, politiques et des espaces de communication préexistants (SUBERCASEAUX, Bernardo. 2006).

La société chilienne a ainsi connu une transformation de sa vie culturelle et de ses espaces publics vers de nouveaux modes de consommation individuelle étendus aux centres commerciaux ou « malls » et un rôle accru des médias devenus les principaux producteurs de culture à l'origine « des effets significatifs sur les formes dominantes de sociabilité, en

éloignant les gens de l'expérience directe et de l'échange d'opinions » (GUTIERREZ, Paulina. 1994; 91).

S'amorce ainsi l'exclusion autoritaire des courants culturels considérés exprimée par une rupture avec le patrimoine créatif de la société et les sources qui nourrissaient la culture, et conduisant à une absence de soutien de la part de l'État au développement culturel, à la censure de certaines manifestations culturelles et à l'émergence d'une société sous tutelle et dépourvue de tout pluralisme.

La dictature a ainsi supprimé les expressions culturelles de l'Unité Populaire – également connue comme gouvernement de Salvador Allende – débouchant, par exemple, sur la destruction et le remplacement des fresques murales et des affichages publics, le changement des noms de certaines rues, l'apparition de nouvelles stimulations sonores et de nouvelles chorégraphies scéniques propres aux opérations militaires, ce qui revient à dire que « la perception et la configuration socio-esthétique de la ville, celle des rues et des scènes, ont été modifiées et décontextualisées » (ERRAZURIZ, Luis Hernan, 2006 ; 2).

Plusieurs instruments de politiques publiques ont en effet, comme dans le secteur de l'édition, été éliminés, tandis que d'autres, tels les musées, les bibliothèques et les archives, ont été laissés à l'abandon, phénomène désigné dans sa globalité par le concept de « *apagón (blackout) cultural* » (GARRETÓN, Manuel Antonio. 2008).

Cela ne signifie toutefois pas qu'il n'existait plus d'expressions artistiques pendant cette période, et il est possible de trouver une foisonnante production artistique de résistance œuvrant à la "déterritorialisation"²¹ de cette vérité unique par la modification ou le détournement des énoncés autoritaires au moyen d'un discours idéologiquement opposé aux manifestations culturelles officielles.

²¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1997). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos. Dans la rupture non seulement la question du passé s'est volatilisée, on est devenu imperceptible et une société est définie précisément par cette ligne de fuite, c'est un temps non pulsé, il est pure intentionnalité, où il y a une déterritorialisation absolue. Le territoire sort de sa trajectoire et se détruit. La déterritorialisation implique également le démantèlement de la référence clé des cultures: le territoire, l'espace commun où les pratiques se concrétisent, marquant les limites entre «nous» et les «autres».

La culture chilienne a également créé, au cours de cette période, des liens culturels avec d'autres nations, et motivés par les propres artistes ayant pris une certaine distance avec un gouvernement dépourvu de toute politique systématique de soutien ou de promotion des arts. Ce lien a ainsi été le fruit d'une réaction solidaire des autres pays envers le Chili.

Le retour à la démocratie a, pour sa part, été le produit d'une longue lutte populaire dans laquelle les artistes et les intellectuels ont joué un rôle central en aspirant, à travers un fort mouvement social, à la création d'un pays générateur d'espaces de création et d'expression artistique. L'une des principales priorités des gouvernements de la « Concertación »²² (1990-2010) a, en effet, été de créer des espaces pour que les différentes disciplines artistiques s'étant maintenues en vie grâce au courage des artistes puissent enfin se manifester (NEGRÓN, Bárbara. 2006 ; p. 150).

A cause de ce contrôle social mis en place dans leur pays, les chiliens vivent, actuellement, dans une société fragmentée et pleine de craintes. Les effets de la dictature et de processus démocratiques incomplets ont, en effet, limité les actions des individus. Les politiques gouvernementales ont transformé le public en privé, impulsant de la sorte une montée de l'individualisme et la perte du sentiment d'appartenance commune. Le Chili est ainsi devenu une « démocratie incomplète » (GARRETÓN Manuel Antonio; GARRETÓN, Roberto. 2010) du fait des enclaves autoritaires héritées de la dictature et qui perdurent encore de nos jours dans toute leur ampleur. La démocratie chilienne, analysée à travers les dimensions constitutionnelles, électorales et civiques, présente ainsi une contradiction entre les grands progrès réalisés sous les gouvernements de la « Concertación » et les lacunes manifestes que l'on peut constater concernant ces trois dimensions et s'expliquant par les limites fondatrices de la souveraineté populaire observées à partir de la Constitution, laquelle consacre l'exclusion politique à travers un système binomial venant limiter la démocratie électorale à des restrictions factuelles et normatives. La dimension civique de la démocratie fait, en outre, face à des problèmes de droit civique spécifiques aux minorités : les inégalités socio-économiques, le manque de participation électorale et l'absence d'institutions participatives.

²² La « Concertación » est le nom utilisé pour désigner le groupe politique arrivé au pouvoir au lendemain de la dictature. Il se compose d'une grande variété de partis politiques issus, notamment, du centre et de la gauche chilienne.

L'État chilien soutient ainsi, dans son programme politique l'idée selon laquelle le « commun » ne nous appartient pas, une idée enracinée dans le contrôle des capitaux et l'intensification de la peur de l'autre (une peur à surmonter car elle sépare les communautés et monte les individus les uns contre les autres), deux concepts inhérents à la plupart des sociétés capitalistes. Il s'agissait donc ensuite de passer d'une société résultant de la volonté d'une mise en œuvre consciente des normes juridiques à une communauté basée sur une dynamique de solidarité spontanée (DELMAS, Mireille. 2012 ; 391).

Dans ce contexte, les politiques gouvernementales des années 90 ont, tout d'abord, porté sur l'établissement d'un contexte interne favorable aux arts, notamment à travers la création de nouvelles institutions culturelles destinées à améliorer les mécanismes de financement de la production artistique et culturelle. C'est ainsi que peu à peu, à partir d'une gestion culturelle plus accentuée, les politiques visant à pallier aux besoins de diffuser les arts ont repris le rôle important joué par la culture dans la création d'une image-pays en élevant l'identité, l'imagination, les idéaux et la créativité au rang de concepts fondamentaux.

Les gouvernements démocratiques ont ainsi tenté, à partir des années 90, d'intervenir à nouveau dans le domaine culturel à travers différentes initiatives, lesquelles n'ont, dans la plupart des cas, pas eu les effets escomptés, notamment en raison de l'absence d'un projet clairement défini pour le financement et le contenu des politiques culturelles et d'une focalisation excessive sur les *fonds d'incitation à la création*. Ces éléments révèlent ici dans quelle mesure il s'agit d'une institution culturelle pensée depuis la gestion de ressources et non d'un véritable espace de production de politiques culturelles. Les stratégies néolibérales ont, en effet, configuré un système politique à la manière définie par José Luis Rebellato (1999) d'une « démocratie de basse intensité », à savoir, un système politique où l'État se développe comme un dispositif d'organisation du marché venant conditionner les relations avec les citoyens sans véritable participation de ces derniers.

Dans un tel contexte néolibéral, le phénomène socioculturel le plus important qu'a connu le Chili depuis la fin de la dictature a été la tension entre mercantilisme et traditionalisme moral. Le Chili vit, en effet, dans un projet de sécularisation par l'expansion de la logique

marchande à des espaces de plus en plus exclusifs de la vie publique et privée, les mécanismes du marché apparaissant de nos jours comme ceux jouissant de la plus forte reconnaissance dans le fonctionnement de la société. La majorité des idéologues du marché jouent, d'autre part, un rôle clé dans le domaine de l'éthique en contrôlant les médias, l'éducation (dans le cas des idéologues les plus proches du discours de l'Église), et bien d'autres espaces socialement influents.

Il résulte de cette situation une véritable schizophrénie socio-culturelle : la sécularisation du marché et une régression dans les coutumes, comme l'explique avec pertinence Friedrich von Hayek, lequel décrit une telle mécanique comme un « processus par lequel une minorité impose à la multitude le besoin de faire ce qu'ils n'aiment pas, soit en travaillant plus dur, soit en modifiant leurs habitudes de consommation, entre autres » (VON HAYEK, Friedrich. 2007 ; 32).

Il n'est, dès lors, pas étonnant de constater que, dans un tel contexte, les centres commerciaux et les grands supermarchés s'érigent comme la manifestation architecturale la plus représentative du changement culturel vécu par le Chili. En effet, plus qu'une large gamme de produits, ces derniers offrent des opportunités de socialisation au sein de la culture du marché jusqu'à devenir de véritables véhicules d'apprentissage pour les familles des pratiques propres à de telles cultures en même temps que des lieux de rencontre, comme pouvait l'être jadis la place du village.

En reprenant l'approche de Manuel Castells pour qui il n'y aurait pas d'idéologie de marché basée dans la consommation, sauf pour une petite section de la classe moyenne, il apparaît possible d'élargir notre analyse de la société chilienne actuelle à partir du constat suivant : « la fraction majoritaire sera l'idéologie individualiste proche de l'éthique protestante : l'effort, le travail et surtout l'éducation comme moyens de s'améliorer individuellement et collectivement. C'est-à-dire, le Chili n'est pas une société de consommation, mais d'un développement individualiste » (CASTELLS, Manuel. 2005; 123).

Une logique des pratiques économiques basées sur un phénomène de chosification s'impose donc, laissant tout d'abord la culture de côté pour, ensuite, la transformer en

marchandise en fonction des marchés. La culture devient négociée tel un produit, comprise tel un ensemble d'éléments éphémères et jetables, et finalement soumise à la loi du marché, de la consommation et des orientations des médias de masse. C'est pourquoi « l'accès à la culture » ne fait pas référence à une implication personnelle dans une production culturelle à laquelle tout le monde aurait droit en tant que citoyen, mais principalement et exclusivement à la consommation culturelle.

L'observation du contexte d'évolution urbaine nous conduit ainsi à rejoindre les postulats de Nestor García Canclini (1999) signalant une fragmentation des pratiques de consommation culturelle associée à une faible fréquentation des produits culturels tels que le cinéma, le théâtre et les spectacles, et à une diminution de l'utilisation partagée des espaces publics. La place toujours moindre des traditions locales et des interactions de voisinage apparaît ainsi « compensée » par la relation avec les médias conduisant à un renforcement des foyers familiaux et, donc, au lien avec une culture trans-nationalisée et délocalisée venant dissoudre les références nationales et les styles locaux. Or une telle transformation constitue un thème important à travailler pour l'institution culturelle car elle apparaît comme l'une des observations les plus pertinentes des Enquêtes de Consommation et Pratiques culturelles de 2005 et 2009 réalisées par le CNCA.

La télévision constitue, dans ce processus, l'un des médias de masse venant le plus radicalement désorganiser les limites du champ de la culture, notamment à travers les clivages entre haute culture et culture populaire, entre réalité et fiction, entre espace de loisirs et espace de travail, entre savoir d'experts et expérience profane, entre raison et imagination. C'est ainsi qu'il est possible de constater l'existence d'une profonde déchirure du tissu social au lendemain de la dictature chilienne, accompagnée d'un profond scepticisme quant aux pratiques de participation et, souvent, d'une certaine peur ou réticence à s'unir à l'autre pour obtenir les bénéfices de la communauté.

Au sortir de la dictature, le ministère de l'Éducation apparaît comme l'une des principales institutions ayant participé au développement de la culture à travers la création d'un

département de culture dirigé depuis 1997 par Claudio di Girolamo²³, personnage notoire de la culture chilienne. Di Girolamo envisage la culture en tant que processus destiné à transformer notre environnement avec nos actions, notamment par sa capacité à modifier notre comportement et notre façon de penser. La qualité d'une culture particulière dépendrait, par conséquent, exclusivement de notre capacité à comprendre et à construire notre relation avec le monde proche et lointain, à l'image d'une unité harmonieuse ayant constamment besoin de révisions et d'ajustements.

Plusieurs auteurs évoqués précédemment (Garretton, Squella, Errazuriz, etc.) s'accordent ainsi pour désigner le gouvernement de Ricardo Lagos (2000-2006) comme celui ayant joué le rôle le plus actif dans le domaine de la culture. Le programme culturel de ce gouvernement a, en effet, inclus la récupération d'espaces publics, l'élargissement de l'activité artistique et culturelle, le développement des industries et du patrimoine culturel, la reconnaissance de la diversité et une sensibilisation à cette diversité, ainsi que l'encouragement au pluralisme, entre autres²⁴. Le Conseil National de la Culture et de l'Art s'est, de plus, consolidé au cours de ce mandat jusqu'à devenir un quasi-ministère de la culture doté de certaines caractéristiques spécifiques le plaçant, conceptuellement, dans une posture démocratique d'intégration de l'ensemble des niveaux de la culture.

Malgré les efforts fournis par l'État pour développer une politique explicite pour l'administration culturelle, cette dernière apparaît toutefois encore précaire dans sa réglementation et sa mise en œuvre, et plus particulièrement dans son rapport avec la citoyenneté. Une politique d'accès est bien en cours, mais la politique culturelle en tant que telle reste encore largement centrée sur les artistes et le financement de leurs activités artistiques, ceci au détriment de la production artistique extérieure à ces espaces. L'élargissement de la culture vers la citoyenneté a, notamment, été réalisé par une industrie culturelle financée par le marché, et les pouvoirs publics, bien qu'affirmant que la démocratisation et la décentralisation soient une priorité, n'ont pas fait beaucoup d'efforts pour améliorer l'influence de tels concepts dans ces domaines.

²³ Il a combiné son expertise en matière plastique avec le domaine des arts de la scène comme scénographe et metteur en scène. Il a par exemple travaillé comme architecte, publiciste, professeur de l'École de Cinéma de l'Université Arcis au Chili et conseiller du Festival de théâtre ibéro-américain à Cadix, en Espagne.

²⁴ Extrait du programme de gouvernement de Ricardo Lagos sur le domaine de la culture (2000).

Si l'on se risque à comparer brièvement la réalité chilienne en matière de politique culturelle à celle de la France, plusieurs similarités se dessinent en effet au cours des quinze dernières années à travers des phénomènes tels que : la multiplication par deux et cinq des dépenses publiques en faveur de culture ; la stagnation toutefois de la fréquentation des établissements culturels ; la multiplication des contacts entre les œuvres et le public grâce à des produits culturels industriels. Ces phénomènes simultanés posent, dès lors, problème aux responsables culturels, toutes les politiques culturelles à travers le monde étant, en essence, des politiques d'élargissement de l'accès du public à la culture. La démocratisation et la décentralisation constituent, en effet, les deux mots d'ordre partout où un effort explicite est réalisé par des pouvoirs publics généralement confrontés au même paradoxe : « le progrès de la démocratisation et de la décentralisation est en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché que par les produits subventionnés par la puissance publique »²⁵.

I. Le contexte culturel chilien : du « blackout culturel » au développement d'une politique publique dans le domaine de la culture.

Sous le gouvernement de l'Unité Populaire, entre les années 1970 et 1973, un projet de développement artistique-culturel inspiré de courants idéologiques de gauche a été mis en œuvre. Un tel projet comptait avec le soutien de nombreux artistes et institutions publiques enclins à militer pour sa concrétisation. Avec l'élection de Salvador Allende à la présidence du pays, un gouvernement socialiste prend, en effet, pour la première fois, la tête du Chili en se proposant de reformer le monde des arts en vue d'une plus large démocratisation. Il s'agissait alors d'offrir une plus grande reconnaissance aux arts populaires ainsi qu'au monde ouvrier : l'un des grands projets de l'Unité Populaire consiste, dès lors, à dépasser l'opposition traditionnelle entre un art élitiste s'adressant exclusivement à une bourgeoisie cultivée et un art populaire exclus, en quelque sorte, des espaces traditionnels d'expositions.

²⁵ Article d'Augustin Girard, chef du service des études et recherches au ministère de la Culture, paru dans la revue *Futuribles*, n°17, septembre 1978.

Les principaux modes d'expressions au cours de cette période -la peinture murale, le folklore, le théâtre, la chanson de protestation, mais aussi les organismes dépendants de l'État dans l'audiovisuel, comme « Chile Films », La Maison d'édition « Quimantú » ou encore la discographique « IRT »- ont alors idéologiquement investi les médias de diffusion, non seulement pour revendiquer les créations artistiques nationales et démocratiser l'accès à la culture, mais également, et fondamentalement, pour créer une conscience plus forte et une plus large adhésion aux changements sociaux promus par l'unité populaire (ERRÁZURIZ, Luis Hernán. 2006).

Par ailleurs, depuis la fin des années 60, le milieu artistique chilien s'engage dans une nouvelle dynamique de réflexion politique et sociale : « pour la première fois, les artistes plasticiens ouvrent un espace de débat à partir duquel se génèrent témoignages, idées, incertitudes, et plus que jamais, de grands questionnements autour d'un futur qui sera socialiste » (RICHARD, Nelly. 2013).

La violente chute du régime démocratique d'Allende le 11 septembre 1973 constitue alors la plus profonde discontinuité vécue par le système de l'art du pays. L'État chilien n'avait, en effet, encore jamais favorisé de façon systématique le démantèlement et le fait de sanctionner les institutions et les acteurs apportant leur soutien à l'activité artistique au Chili (ERRÁZURIZ, Luis Hernán. 2006). Le Chili est ainsi brusquement passé d'un espace participatif et d'un État puisant la légitimité dans une culture revendicative venant s'inscrire dans un pluralisme idéologique, à un État destiné à contraindre le domaine public et à exercer une fonction de contrôle et de vigilance du champ culturel. L'exclusion autoritaire des courants culturels considérés comme progressistes s'est alors traduite par l'effondrement du patrimoine créatif de la société chilienne et des sources nutritives de sa culture.

La principale base idéologique de la dictature consistait, en effet, en la « diabolisation » du régime précédent : l'Unité Populaire devint soudain synonyme de communisme. La politique culturelle proposée au cours des premières années du régime militaire se proposait ainsi d'extirper « le cancer marxiste » et l'« infection morale » générés par le gouvernement Allende, pour les remplacer par une nouvelle vision de la société basée sur

le concept de croissance économique et sociale et destinée à redécouvrir le territoire et les traditions les plus pures de l'histoire du Chili.

La dictature chilienne a ainsi prôné l'idée d'une culture nationale, en délimitant les éléments constitutifs de l'être chilien et en proposant une lecture nationaliste génératrice de cohésion en fonction de l'identité nationale et de l'unité géographique et politique en mettant en avant le sauvetage des traditions et des valeurs fondatrices du « devoir être » des chiliens. La désintégration sociale consécutive au développement du système capitaliste s'accompagne alors d'une profonde désarticulation des acteurs sociaux ; la répression, c'est-à-dire le facteur réactif de la dictature, visant, en effet, non seulement à réduire les exigences du secteur populaire, mais également, et surtout, à conduire à une désarticulation idéologique et sociale empêchant l'émergence de tout projet alternatif au modèle hégémonique imposé par l'État.

La dictature militaire se caractérise ainsi, non seulement, par une dimension répressive mais également par une dimension fondatrice (GARRETÓN, 1983) se développant à partir de la réalisation d'un projet historique en tant que moyen de réorganisation de la société. Ce projet doit en effet être envisager comme la configuration d'un modèle à la fois économique, politique et culturel dont le sens premier est la restructuration de l'ordre capitaliste dans l'ensemble du pays et sa réintégration au sein de la scène internationale.

Ce processus d'institutionnalisation dictatoriale comporte deux niveaux : le premier, sur la base de l'imposition de certaines règles du jeu au sein des différentes sphères de la vie sociale, venant consacrer, sur le plan normatif, les changements structurels introduits par les systèmes de relation établis entre les individus et les groupes sociaux dans un espace déterminé ; le second, relatif à la sphère de l'Etat et à sa relation avec la société, se référant principalement à l'institutionnalisation politique, c'est-à-dire au processus par lequel les règles de leadership politique sont établies. Parmi les nombreux facteurs en jeu, la capacité d'avancer dans la dimension fondatrice permet la constitution d'un noyau hégémonique. La dictature militaire a un problème d'hégémonie interne, initialement résolu par la légitimité hiérarchique militaire, mais requérant un nouveau visage devant des tâches allant au-delà de l'exercice de la répression.

Diverses études du contexte latino-américain confirment de telles transformations : « La relation des régimes totalitaires avec les arts a l'habitude d'être de conflit douteux, instrumental et quelque peu schizophrénique : d'une part, le domaine culturel artistique représente une dangereuse menace capable de séduire et de réveiller les consciences, d'autre part, c'est un allié puissant et stratégique ayant le pouvoir de susciter l'adhésion et la cohésion autour d'un projet politique » (ERRAZURIZ, Luis Hernán. 2009; 4).

La conception de culture imposée par la dictature nie l'espace culturel en tant que champ où coexisteraient plusieurs visions plurielles entrant parfois en conflit, car cela transgresserait l'intégrité du corps social et l'esprit du pays. À partir des études sur le thème de la culture au cours de cette période (Richards (2013), Garretón et Aguiló, Errazuriz (2006, 2009), entre autres), il est possible de constater qu'à côté de cette « culture officielle » de nature nationaliste, naît un art contre-culturel, underground et contestataire. Il apparaît ainsi que « le sentiment de crise est dans le domaine de la politique et, par conséquent, le « sens » qui guide la compréhension du comportement des secteurs populaires doit être dans la capacité qu'ils portent de proposer un ordre politique alternatif » (BAÑO et al. 1974 ; 4). Comme le soulignent ces auteurs, la pertinence du politique ne devrait pas seulement être appréhendée en termes de relations de pouvoirs caractéristiques d'un système de domination, mais également comme des projets sociaux auxquels elle est confrontée. Ceci est particulièrement pertinent car, comme nous avons pu l'indiquer dans nos hypothèses de départ, l'action collective des individus n'est pas uniquement l'expression d'un malaise, mais aussi une lutte contre l'État pour la réalisation d'un ordre social alternatif développé dans le cadre de leur propre histoire personnelle.

Il existe donc, en ce sens, toute une matrice guidant la perception et la réception des œuvres et formant une *zone de consensus* (AGUILÓ, Osvaldo. 1983) en fonction de ce que le gouvernement veut présenter comme étant artistique, sans que l'on puisse toutefois parler d'un corps doctrinaire uniformément programmé. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, le régime s'est limité à sa compétence idéologique à travers des mécanismes de censure, la nomination de technocrates pro-dictature dans les salles de classe, la diffusion de la culture traditionnelle par l'affaiblissement des avant-gardes et des créations susceptibles de constituer un espace d'expression contestataire. Ce régime gère, de plus, la culture en fonction du marché, en transformant ce dernier en moteur principal, si

ce n'est unique, de régulation de la production, diffusion et commercialisation. Les objectifs de rentabilité économique priment ainsi sur les orientations idéologiques culturelles. Le devenir des productions artistiques apparaît donc soumis ici à l'économie globale sans que de réels efforts soient réalisés par l'état pour encourager le développement culturel.

Dans une telle situation, l'art chilien appartenant à la scène de l'« avant-garde » (terme regroupant un ensemble de pratiques hétérogènes : la poésie, le cinéma, la littérature, la performance, les interventions urbaines) se voit ainsi réprimé par la dictature, mais aussi négligé par le discours artistique international et sous-estimé n'importe quelle manifestation s'écartant du réseau dominant de pertinence et de reconnaissance (RICHARD, Nelly. 2013; 17).

Ce type d'art stimule dès lors des mouvements contestataires et des idées démocratiques et libertaires se posant en porte à faux à la censure et à la répression dictatoriales. Il s'agit ici de bien étudier un tel processus, non exempt de certaines critiques comme par exemple celle de Nelly Richard, pour qui « l'art militant de la gauche orthodoxe créé sous le régime militaire continuait à croire à une certaine monumentalité de l'histoire dont le sens devait être restitué comme totalité et finalité. Encore subordonné à des métasignifiés transcendants (peuple/ nation /identité), cet art cherchait à rassembler les fragments de symboles détruits pour les réinsérer dans de nouvelles totalisations idéologiques » (RICHARD, Nelly. 2000).

La dictature représente, en effet, une période de déficit culturel, reconnaissable notamment dans le manque d'initiative de l'État en matière de développement culturel. Il n'existe, par ailleurs, aucune politique de promotion de la production culturelle déjà existante, si bien qu'au sortir de 17 ans de gouvernement militaire, l'héritage culturel chilien se voit réduit à son expression la plus minimale : une culture instrumentale et autoritaire. À ceci viennent s'ajouter les budgets insuffisants des années qui vont suivre et une absence totale de législation permettant de promouvoir le développement culturel des citoyens.

En ce qui concerne le modèle d'organisation de la société, la dictature a littéralement inversé le processus de démocratisation chilien. La société chilienne est alors conçue

comme un marché, notamment en dévaluant fortement l'action collective désormais considérée comme dangereuse du fait de sa tendance à politiser la société. L'Etat a cessé d'être l'horizon des demandes et a abandonné son rôle de régulateur et interventionniste, ce projet démocratique ayant été conçu sur la base d'une absence de participation et de représentation sociales.

II. Le retour à la démocratie : Les premiers pas vers la création d'une politique culturelle.

Au sortir de cette période difficile pour le pays, la société chilienne a, comme nous avons déjà pu l'évoquer, été entièrement transformée pour devenir l'une des sociétés les plus néolibérales et conservatrices d'Amérique Latine.

La politique chilienne s'inscrit alors dans un contexte principalement marqué par la constitution créée en 1980, sous la dictature. Cette constitution restreint en effet, de par son esprit même, la possibilité de participation et de représentation des divers groupes sociaux, ce qui explique pourquoi le Chili ne connaît pas, au lendemain de la dictature, et contre toute attente, d'effervescence culturelle. Le processus de transition à la démocratie, négocié entre la classe politique et les forces armées, a pour conséquence la désactivation des énergies contestataires et des idées libertaires et démocratiques. En reprenant l'approche de Manuel Antonio Garretón (1991), il est possible d'évoquer ici une crise de légitimité du Chili post dictature basée sur l'existence d'un conflit que le modèle précédent ne pouvait pas résoudre. Un conflit majeur, qui réside dans l'émergence d'une démocratie de masse impliquant une intégration sociale croissante, et rendant dès lors problématique la relation entre le modèle de développement de l'époque et le projet de démocratisation sociale. Le système apparaît, en effet, incapable de continuer à intégrer les exigences sociales et les secteurs institutionnels sans remettre en question l'ensemble du régime.

Il n'existait pas, en effet, dans les années 90, de cadre institutionnel propre au domaine de la culture capable de permettre de formuler et de mettre en œuvre les politiques culturelles, lesquelles découlaient de l'action ponctuelle de différents ministères, et ceci même si les

objectifs de la politique culturelle avaient été définis dès le gouvernement Aylwin (1990-1994).

Il convient, à ce stade, de souligner les efforts réalisés bien avant la création de l'institution culturelle, à savoir le Conseil National pour la culture et des arts (CNCA) pour le développement de la recherche sur ce sujet dans des espaces académiques tels que l'Université du Chili et dont les résultats ont donné lieu à la formulation, en 2004, de la première politique culturelle, valable pour la période 2005-2010.

Mentionnons, parmi ces chercheurs-auteurs, le sociologue chilien Manuel Antonio Garretón, l'avocat Agustín Squella, conseiller culturel du Président Lagos (2000-2006) ayant impulsé la création de la CNCA, le sociologue et chercheur en communications Guillermo Sunkel, et José Joaquín Brunner, lequel a occupé, au cours de sa carrière, de nombreux postes clés au sein de l'éducation.

Sans omettre, bien entendu, les apports réalisés par la « Commission Ivelic » sous la coordination du professeur et critique d'art Milan Ivelic et rassemblant diverses personnalités issues du domaine culturel tels que Luis Advis (musicien), José Balmes (peintre), Carlos Cerda (écrivain), Luis Valentin Ferrada (député), David Gallagher (économiste), Tatiana Gaviola (cinéaste), Ramon Grifféro (metteur en scène), Mauricio Larrain, Arturo Navarro (sociologue), Guillermo Rifo (musicien), María Antonieta Saa (enseignante / députée), José Manuel Salcedo (publiciste), Gabriel Valdés (avocat / sénateur), José Antonio Viera-Gallo (avocat / député) et Ignacio Walker (avocat / député).

Les conclusions de cette Commission ont donné lieu au rapport intitulé « Chile está en Deuda con la Cultura » (1997) dressant un diagnostic de la situation artistique et culturelle du pays pointant du doigt « le manque d'espaces publics et d'infrastructures, la détérioration du patrimoine culturel et des monuments nationaux, les difficultés de produire et de présenter des spectacles aux publics, l'insuffisance des fonds concurrentiels, le manque d'orchestres stables et d'instruments de musique, la crise de l'industrie cinématographique, le manque d'incitations à la production audiovisuelle et au développement du théâtre et de la danse, les délais excessifs de la loi pour la promotion de

la musique chilienne, pour ne citer que quelques aspects de cette réalité » (MINEDUC. 1997).

Les succès et l'avenir de l'action culturelle à partir de 1990 ont toutefois été mis en évidence par plusieurs auteurs (BAR. 2006 ; DE CEA. 2006 ; DEL VALLE, C., MAYORGA, A., & NITRIHUAL. 2009 ; SQUELLA. 2005) décrivant en détail les facteurs ayant rendu possible de doter le pays d'un nouveau Conseil National des Arts et de la Culture (CNCA), mais cela tout en signalant, par ailleurs, les problèmes de l'État pour évaluer les effets de son action dans ce domaine précis d'intervention. Certaines des politiques culturelles les plus importantes correspondaient à la démocratisation de la culture à partir de deux dimensions : promouvoir les conditions de liberté exprimées dans des initiatives telles que l'élimination de la censure cinématographique et de la loi sur la presse ; et massifier l'accès aux biens culturels à travers la création de centres culturels, la décentralisation des ressources économiques, des événements et des réunions (« Cabildos culturales » et le festival de la Culture), la cartographie culturelle, l'animation culturelle basique au travers d'agents culturels, et des initiatives de citoyenneté culturelles, entre autres

Les nouveaux gouvernements se proposaient ainsi d'approfondir la démocratie à partir d'un processus de décentralisation, la construction d'un espace de citoyenneté démocratique responsable, et, finalement, l'ouverture d'espaces de diversité culturelle et sociale. Soulignons, en effet, ici la manière dont la citoyenneté a, peu à peu, commencé à envisager le concept de culture en tant que facteur crucial de sa liberté politique, une approche s'inscrivant en parfaite opposition avec celle la réduisant au seul concept de Beaux-Arts, lequel prédominait sous le régime militaire chilien. L'art dans toutes ses expressions, et notamment l'art populaire, commencent ainsi à revenir vers la société et à faire évoluer les concepts artistiques imposés par le gouvernement.

Par la suite, du 11 mars 1990 et jusqu'à la mise en place de la nouvelle institution culturelle en 2003, il n'y a pas eu de progression significative dans la mise en œuvre d'une politique permettant un accès équitable aux biens symboliques et au développement collectif de tendances ou de groupes susceptibles de canaliser les différents domaines de connaissance dans le contexte chilien.

C'est en décembre 1998, sur la base de la « Commission Ivelic », que le Président Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) a finalement présenté devant l'Assemblée Nationale un projet de loi visant à la création d'un Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) ayant le rang de ministère, c'est-à-dire un service public autonome et décentralisé doté de la personnalité juridique et d'un budget propre. Le CNCA avait pour objectif de créer la Direction Nationale de la Culture et un fond national pour le développement culturel. Il s'agit alors du projet d'institution culturelle le plus ambitieux de l'histoire chilienne. Le Président Frei signale, en effet, que « ...le Chili requiert une institution culturelle décentralisée et professionnelle disposant de ressources pour la culture. Nous ne pouvons pas permettre que la situation actuelle se perpétue, situation de centralisme et de dispersion des efforts publics ».

La première commission consacrée aux questions culturelles, composée de dix-sept membres (de prestigieux acteurs du domaine de la culture, des arts et du patrimoine, mais aussi des entrepreneurs et des parlementaires issus de diverses tendances politiques) voit ainsi le jour sous le gouvernement d'Eduardo Frei. Elle conclura sur le constat de nombreuses lacunes et problèmes institutionnels, administratifs, législatifs et fiscaux des institutions culturelles, constituant, selon elle, de véritables obstacles au développement culturel et artistique du pays. Le projet du Président Frei a toutefois été critiqué par un secteur du monde culturel le trouvant trop centralisé, ce qui empêchait, à leurs yeux, l'engagement de l'investissement privé. Un autre élément de critique a été le caractère unidimensionnel des actions et des politiques à développer, ce dernier point venant menacer la responsabilité de l'État dans la promotion de l'essor spirituel et intellectuel des citoyens (SQUELLA, A. 2005).

C'est alors que Claudio di Girolamo, directeur du département de la culture du Ministère de l'éducation, s'est prononcé en faveur du concept de « citoyenneté culturelle »²⁶ à travers quatre programmes pour lesquels l'État a concentré une grande partie de son activité : « las

²⁶ Il s'agit ici d'un concept largement diffusé au Chili, mais il n'existe toutefois pas de documents venant appuyer cet élément théorique, comme, par exemple, la première fois que cette notion a été évoquée à l'occasion d'un discours intitulé « *La citoyenneté culturelle, une lettre de Navigation vers l'avenir* », prononcé par Claudio di Girolamo dans le cadre de la « Conférence intergouvernemental sur les politiques culturelles pour le développement » tenue à Stockholm en 1998.

esquinas culturales » ; « la cartografía cultural » ; « los cabildos culturales » ; et le programme de « las culturas originarias ».

Mis en œuvre par le Gouvernement d'Eduardo Frei Ruiz-Tagle en 1999 comme un élément central de sa politique culturelle, le programme des *Cabildos Culturales*²⁷ est connu le plus de succès. Il s'agissait, en effet, de redonner la parole à la citoyenneté et d'instaurer un dialogue commun à propos de la culture et de son importance dans la vie et le développement des individus, notamment en promouvant l'échange d'expériences personnelles. Cette initiative a également permis de contribuer aux processus de développement d'une citoyenneté culturelle commune générés par la communauté et les politiques publiques.

Etaient présentes, dans les différents secteurs où ont eu lieu les « Cabildos », différentes strates sociales avec des artistes professionnels consacrés et émergents permettant la rencontre fructueuse de différents mondes et de différents points de vue et suggestions. Cette instance a également permis de rencontrer, dans des espaces de débats, les délégués nationaux de différentes régions du territoire et d'ainsi découvrir d'autres réalités et expériences.

Quatre « cabildos culturels » ont ainsi été organisés sous le gouvernement Frei afin de réfléchir sur la culture dans le cadre d'un espace participatif afin, notamment, de prendre conscience du rôle joué par la culture dans la qualité de vie chacun, et de promouvoir les multiples dynamiques culturelles au Chili, suscitant une approche responsable et exigeante de la recherche et de la diffusion de l'information culturelle proposée à la communauté. Les Cabildos ont donc constitué un premier pas vers une nouvelle institution culturelle ayant pour objectif de promouvoir des réseaux de participation plus explicites, formels et focalisés.

²⁷ DI GIROLAMO, Claudio (2008). *Ciudadanía cultural; construcción del futuro*. Document non publié. Santiago, Chile. Pour Di Girolamo, le « Cabildo » cherche à promouvoir le système de participation populaire en cherchant à construire et à promouvoir un véritable rôle de la citoyenneté dans l'élaboration des politiques publiques. Il est du devoir de l'État de garantir que chaque sujet faisant partie d'une communauté spécifique puisse apporter, de manière active et libre, sa contribution personnelle à travers l'expression de ces propres propositions et visions du monde.

Il est important d'analyser, au cours de cette période, les « Cabildos Culturels » en tant que programme basé sur des concepts essentiels pour l'activité culturelle post-dictature tels que la citoyenneté culturelle, l'identité fondée sur la diversité créative et le rapport propositionnel de tous les secteurs composant l'univers complexe de la culture. Ces « Cabildos Culturels » apparaissent dès lors comme une tentative d'accueillir et de convoquer l'ensemble des habitants à participer en tant que sujets et acteurs sociaux protagonistes de leur propre histoire et capables de contribuer, par leur créativité et leurs efforts, à un développement culturel s'accomplissant à travers des valeurs telles que la solidarité, la justice et l'équité, exigeant de ces cabildos un travail culturel au plus près des individus concernés.

S'en est ensuite suivi le travail associé à la politique culturelle du gouvernement du Président Ricardo Lagos (2000-2006) annoncée en mai 2000 lors d'une conférence au Musée des Beaux Arts. Parmi les différents objectifs de cette politique culturelle se démarquent : la liberté de création ; le respect de la diversité (une projection de l'identité nationale comme régionales et locales) ; la protection, la conservation et la diffusion du patrimoine culturel ; l'égalité d'accès à l'art, aux biens culturels et à l'usage des technologies ; la décentralisation ; la mise en œuvre de politiques et l'évaluation de leurs résultats ; ainsi que la gestion des ressources, des financements et des infrastructures mises par l'État au service de la culture (CNCA. 2000).

Au cours de cette conférence, le Président Lagos déclarait en effet que : « l'État ne peut pas diriger la culture d'un pays, mais il ne doit pas non plus être absent. Sans État, il y a certes une culture, mais il n'y a pas de développement culturel. C'est pourquoi notre préoccupation de définir une politique culturelle distantes de deux extrêmes inacceptables : le dirigisme culturel de l'État, et l'absence de ce dernier. En résumé : ni dirigisme ni absence de l'État dans le domaine culturel. Mais quoi alors ? Une présence de l'État. Une présence active, car l'État peut beaucoup faire en ce sens, tant au niveau des politiques que des institutions, des ressources, des infrastructures et de la gestion au service de la participation culturelle, la création artistique et la conservation, le développement et la diffusion du patrimoine culturel de la nation »²⁸.

²⁸ Ricardo Lagos. Version écrite du discours prononcé lors de la cérémonie de signature du projet de loi portant sur la création du Conseil national pour la culture. Santiago, 2000

Le projet original de Lagos a toutefois subi quelques modifications, introduits notamment par le Sénat, lequel a finalement décidé d'élargir les objectifs de cette nouvelle institution culturelle. L'objectif principal a dès lors consisté à « soutenir le développement des arts et la diffusion de la culture » et à « contribuer, à conserver, à augmenter et à rendre accessible le patrimoine culturel de la nation », ainsi qu'à « promouvoir leur participation à la vie culturelle du pays ». Le CNCA aspire, de plus, à un développement culturel harmonique et équitable entre les régions, les provinces et les communes du pays.

La Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, formulée par l'Observatoire de la diversité et des droits culturels de l'UNESCO et l'Organisation internationale de la francophonie, situe l'accès et la participation à la vie culturelle et la coopération culturelle au rang de droits inaliénables. Or, afin de respecter ces droits, les Etats comme les acteurs publics sont chargés d'attribuer un maximum de ressources à leur pleine réalisation. La reconnaissance de ces droits fait partie de la mission du Conseil National pour la Culture et les Arts depuis sa création en 2003. La loi N°19.891 indique, en effet, que le CNCA est une institution dont les objectifs sont : le soutien du développement des arts et de la diffusion de la culture ; la conservation, l'amélioration et la mise à disposition du patrimoine culturel de la nation ; ainsi que la promotion de la participation des individus à la vie culturelle du pays²⁹.

Le CNCA s'est dès lors fixé, pour parvenir à ces objectifs, des axes stratégiques de travail visant à soutenir la création artistique et culturelle. Il s'agissait, donc, de promouvoir le développement des industries créatives, d'améliorer et de promouvoir le rôle des acteurs culturels dans la création et la diffusion des arts et de la culture, et d'élargir l'accès à l'offre culturelle artistique dans son ensemble. Divers instruments ont d'ailleurs été mis au point pour les différentes phases du cycle culturel afin de garantir ce dernier point. Le modèle d'analyse soutenant ce point de vue se basait, en effet, sur la compréhension des secteurs créatifs en tant que série de cycles ou étapes apportant de la valeur au service artistique et couvrant le processus créatif depuis la création jusqu'à la mise en contact avec les citoyens.

²⁹ Loi N°19.891 : Loi qui crée le Conseil National de la Culture et les Arts.

Le CNCA a ainsi opté de recourir aux fonds concurrentiels pour soutenir les initiatives propres à chacune de ces étapes : la formation, la création et la médiation. Une quatrième phase, associée à la participation et à la consommation culturelle, a ensuite été proposée par d'autres programmes et instruments institutionnels.

Avant la création du CNCA, les budgets pour la culture au Chili étaient, il convient de le rappeler, insignifiants (0,08% du Produit Intérieur Brut -PIB), et même si le budget a de nos jours augmenté de manière considérable (pour représenter en 2015 0,5% du PIB)³⁰, ces chiffres sont significativement éloignés de la réalité des pays développés, lesquels destinent entre 2 et 3% de leur PIB à la culture. Concernant le Chili, le budget était alors divisé de la manière suivante : 70% pour l'administration et le personnel, et le reste pour le financement d'activités (PNUD. 2002).

Il ne faut pas non plus oublier l'existence d'une centralisation de la production artistique-culturelle. Ainsi, s'il s'agissait de réaliser la carte des salles de cinéma, des galeries, des librairies, des bibliothèques, des musées et des théâtres au niveau national, un grand pourcentage de ces derniers se concentrerait dans les six communes les plus riches de Santiago. Ainsi, comme le montre le Rapport du PNUD de 2002, là « où les biens et services culturels s'échangent dans le marché, les barrières de la disponibilité de ressources constitue un gouffre encore décisif entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas rendre effectives leurs demandes de consommation culturelle ». C'est pourquoi l'Etat réaffirme l'un des objectifs fondamentaux de sa politique culturelle : augmenter l'accessibilité et développer la participation du public à une consommation culturelle de qualité.

Divers programmes du CNCA se basent donc sur de telles exigences qui considèrent le travail dans les secteurs culturellement exclus et souffrant d'un manque réel d'infrastructures culturelles comme une priorité.

³⁰ Observatorio Políticas culturales (OPC). *Rapport sur la situation budgétaire dans la culture 2015*. Santiago, Chile. Sur le site : <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2016/04/Informe-situaci%C3%B3n-presupuestaria-2016.pdf>

a) La diffusion et l'accès : Le CNCA a relevé le défi de faire en sorte que tous les chiliens puissent exercer leur droit à la culture. « Creando Chile en mi Barrio » a ainsi été créé selon cette logique programmatique visant améliorer les conditions et les opportunités favorables au développement artistique et culturel des personnes vivant en situation de vulnérabilité et / ou habitant des localités isolées. Il s'agit, en fin de compte, de redynamiser de la vie culturelle dans 40 districts sélectionnés par le Ministère du logement selon des indicateurs fournis par les services de ce même ministère et concernant la dégradation urbaine, l'éducation, la densité de population et le chômage.

b) L'infrastructure : Démocratiser la culture consiste à assurer l'existence d'espaces adéquats et une circulation optimale des biens culturels, et représente l'objectif spécifique du « programme de centres culturels ». Ce programme se présente, en effet, comme l'une des principales priorités du programme culturel gouvernemental, et prévoit de munir, dès 2010, toutes les agglomérations urbaines de plus de 50.000 habitants (soit 85 sur les 352 que compte l'ensemble du territoire chilien) d'un Centre Culturel de qualité, de restaurer des bâtiments patrimoniaux, d'améliorer l'infrastructure culturelle existante, ou encore de construire de nouveaux espaces afin de permettre de représenter des différentes disciplines artistiques et d'ainsi créer un réseau national de diffusion artistique.

Même si ce nouveau projet culturel vient corriger de nombreuses erreurs et traduit un changement d'attitude de la part de l'État en ce qui concerne ses obligations envers la culture, il est toutefois possible de constater qu'il laisse les citoyens en marge de tout débat, dialogue ou processus délibératif de formulation de la Loi. La décentralisation culturelle marquée par le développement de cultures régionales apparaît davantage ici comme une réponse aux effets de la dictature dans ce domaine. Les régions ne pouvaient, en effet, pas décider des ressources financières, ni produire des systèmes de communication fonctionnels aux intérêts culturels de la région, ni même intégrer au système éducatif certaines valeurs inhérentes à leur histoire et leur identité.

Cette dévalorisation des régions dans le processus de définition des objectifs nationaux est, principalement, due à l'ignorance des réalités culturelles et du potentiel humain existant dans ces territoires. C'est pour cette raison que la création, dans chaque région, d'un espace destiné au débat et à la critique, représentatif des différents domaines d'activités

citoyennes, apparaît comme une priorité pour avancer dans le processus naissant de communication des biens et des services culturels produits en dehors de la région métropolitaine.

Le retard de l'intégration de la variable culturelle en tant qu'instrument au sein du processus de renforcement de l'identité régionale constitue l'un des éléments pouvant aider à mieux comprendre et à expliquer l'échec de la « régionalisation » entendue comme processus d'intégration progressive des communautés à une stratégie de développement claire et cohérente basée sur la prise en compte des intérêts historiques et culturels des individus. Une telle faiblesse a, en effet, favorisé la mise en place des conditions propices à l'émergence d'intentions séparatistes, une pensée qui vient contredire le besoin de construire des alliances de plus en plus complexes afin de faire face aux succès et aux défis d'une économie et d'une culture mondialisées (CNCA. 2008; 105) .

Le gouvernement cherchait, dans le cadre de sa politique de décentralisation, à délocaliser le siège du nouveau service en ouvrant de nouveaux espaces de décisions publiques. L'idée était, en effet, de faire en sorte que les décisions ne soient pas toujours prises dans la métropole. Valparaíso, à la fois distante et proche de Santiago, apparut ainsi réunir les meilleures conditions pour un fonctionnement efficace du Conseil, ce à quoi venait s'ajouter son inscription dans la liste de patrimoine mondial de l'UNESCO.

Le CNCA est dès lors devenu le seul service public fonctionnant en dehors de la capitale. Ainsi, les politiques gouvernementales promues avec des outils et des instruments publics créent les conditions structurelles nécessaires pour faciliter le développement du secteur culturel en question (SQUELLA. Agustín. 2005).

L'administration du CNCA s'est alors organisée sous la forme d'un conseil dirigé par un président du Conseil ayant à la fois le rang de ministre de l'État et de chef supérieur du service. En-dessous du président du conseil viennent ensuite les ministres de l'éducation et des relations extérieures, puis de trois personnalités issues du monde de la culture pouvant présenter un parcours reconnu et remarquable dans différentes activités de création artistique, de patrimoine, d'industries culturelles et de gestion culturelle.

Le Directoire du CNCA se compose ainsi de 11 membres assumant la direction supérieure du Conseil et venant compléter le « Comité Consultatif National » ayant pour fonction de conseiller l'ensemble du Directoire sur des questions portant sur les politiques culturelles dans le cadre du plan annuel de travail et sur la préparation de projets de loi et d'actes administratifs relatifs à la culture. Le directoire a également vocation à travailler sur tous les domaines culturels, et compte pour cela sur plusieurs « Comités Consultatifs Régionaux » et « Conseils Régionaux ».

Il apparaît également opportun de signaler ici que les fonds culturels administrés par le CNCA sont particulièrement importants du fait que la loi assure l'attribution, par l'État, de ressources directement destinées à la promotion et au développement des arts et de la culture. Avant la création du CNCA, il existait, en termes de financement des activités culturelles, plusieurs lois permettant de générer des ressources publiques pour la société civile, parmi lesquelles :

- La loi N ° 18995 de donations à des fins culturelles aux caractéristiques de mécénat (« Ley Valdés », promulguée par le ministère des Finances en 1990).
- Le décret suprême N° 587 pour le Fond national du livre et de la lecture : le Ministère de l'Éducation approuve le règlement du Fond national pour le développement du livre et de la lecture 1993.
- La loi de finances 1992 pour le Fond national pour le développement culturel et des Arts (FONDART), un instrument concurrentiel fonctionnant jusqu'en 1997 par un seul biais d'un concours national. À partir de 1998, deux lignes de financement sont établies : un concours national et un concours régional.

Avec la création du CNCA, le ministre José Weinstein (Le premier ministre du CNCA pendant la période 2004-2006) administre le budget pour la culture (16. 169 millions de pesos correspondant à l'année 2004) et divise par deux le budget que recevrait le Fond d'incitation à la création (FONDART). Cela signifie que les ressources de ce programme s'élèvent alors à près de 9.000 millions de pesos (13 millions de dollars), c'est-à-dire 55% du total assigné à l'entité gouvernementale. Ces ressources destinées à la création seront réparties entre six secteurs principaux, dont le Fonds National de Développement Culturel qui en reçoit la plus grande partie avec 5.157 millions de pesos (7.5 millions de dollars).

En deuxième position vient le Fond National du Livre et de la Lecture avec 1.775 millions. (2.6 millions de dollars) Le Conseil National de la Télévision reçoit, quant à lui, 737 millions (1.1 millions de dollars); le Ministère des Affaires étrangères, un total de 498 millions (750 mille dollars); et finalement, le Fond pour la promotion de la Musique Nationale, créé en octobre 2003, 305 millions de pesos (500 mille dollars) (SQUELLA, Agustín. 2005). Au fil du temps, et à partir d'un mandat présidentiel attribuant un rôle majeur à l'action culturelle, le budget total du CNCA a eu tendance à croître fortement pour passer, au cours des sept dernières années, de 30.399 millions de pesos (45 millions de dollars) en 2007 à 71.741 millions de pesos (107 millions de dollars) en 2013³¹, soit une augmentation de 136%.

Le CNCA comprend actuellement deux grandes lignes de financement : La *Promotion*, destinée à promouvoir la création, la production et la diffusion artistique ; et la *Citoyenneté*, orientée à améliorer l'accès du public à l'art. Une troisième ligne, apparue au cours de ces dernières années de manière significative et dont l'essentiel du travail est de faire le lien entre l'artiste et le public, est la ligne dite de *l'infrastructure culturelle* destinée à construire et améliorer des espaces culturels ouverts au public et à promouvoir l'appréciation et la pratique artistique.

Sur le domaine législatif, le gouvernement Lagos a incité à la création de différentes lois permettant de renforcer certains éléments culturels au niveau des industries culturelles comme au niveau du patrimoine. Parmi ces lois, il est possible de mentionner :

- ***La Loi de donations culturelles*** (Loi N°18.985 de Réforme Fiscale de 1990) cherchant à réunir les apports privés et publics pour le financement de la culture. Cette loi permet, en effet, aux contribuables qui annulent l'impôt de Première catégorie (des entreprises) et à ceux qui paient l'impôt global complémentaire (des personnes naturelles) de déduire de leurs impôts 50% des donations effectuées à des fins culturelles. Les donations peuvent toutefois uniquement être destinées à l'acquisition de biens nécessaires à la réalisation de projets, au frais relatifs à la réalisation d'activités et au fonctionnement général de ces types d'initiatives.

³¹ Source: Loi sur le budget DIPRES

La loi de donations culturelles prévoit, dès lors, un nouveau mode de financement dans lequel l'État et le secteur privé (entreprises ou particuliers) contribuent à soutenir des projets rentrant dans le cadre des avantages fiscaux, parmi lesquels :

- les projets d'infrastructure : habilitation d'immeubles ou de salles pour le fonctionnement des institutions de l'art et de la culture.
- les projets d'administration : une large gamme de financements pour des réunions ou des frais de personnel.
- les projets évènementiels : représentations artistiques, expositions, séminaires, ateliers et cours.
- Les projets de création et de production d'œuvres : arts de la scène (théâtre, danse), arts visuels (peinture, sculpture, dessin, photographie), musique, etc.
- Les projets de mise en place et de fonctionnement d'orchestres de jeunes.
- Les projets de création et de mise en œuvre de bibliothèques.

- ***Loi de Promotion du Livre et de la Lecture*** (Loi N°19.227) : déterminant la création d'un Fond de promotion du livre et de la lecture destiné à financer des projets et des programmes dans ces matières. Les ressources de ce fond, administré par le Conseil National du Livre et de la Lecture, proviennent de la « Loi des Finances de la Nation », des moyens que le gouvernement reçoit pour l'assistance technique ou de la coopération internationale pour l'accomplissement des objectifs fixés par la Loi et, enfin, de donations ou d'héritages.

- ***Loi sur la Propriété Intellectuelle*** (Loi N°17.336) : établissant la protection des droits d'auteur d'œuvres littéraires, artistiques et scientifiques. Les droits d'auteur regroupent les droits patrimoniaux et moraux garantissant le profit, la paternité et l'intégrité de l'œuvre, ceux-ci n'étant pas réellement protégés avant l'entrée en vigueur de cette loi.

Augustin Squella (2005) décrit l'existence d'un mouvement culturel issu des œuvres réalisées par les citoyens les plus actifs et les plus engagés et qui concerne le domaine réservé des arts du patrimoine et de la participation à la vie culturelle du pays, comme

résultat de l'action de créateurs, d'artistes, d'agents culturels et de corporations ainsi que des fondations privées ayant donné du sens et un nouveau souffle à une phrase très répandue dans les années 90 : « la culture est la tâche de tous ».

Le CNCA élabore ainsi un modèle de politiques culturelles en direction du patrimoine, de la promotion et du développement de la création culturelle, de la promotion des industries créatives et de la diversité culturelle, des droits culturels et de l'égalité d'accès à la culture (CNCA. 2012). Il reste cependant toujours un projet politique basé sur l'idée de subventionner des projets mettant les artistes en concurrence. C'est pourquoi le monde de la culture continue de questionner l'État quant à son incapacité à faciliter la production culturelle, qu'il s'agisse de biens tangibles comme une œuvre artistique déterminée, qu'intangibles, comme le débat et la reconnaissance des racines historiques d'un peuple.

Le CNCA identifie d'ailleurs comme un objectif central l'intégration de la société civile. En effet, avant la création de cette institution, Il n'existait pas, en effet, avant la création de cette institution, d'instance destinée à formuler et exécuter des politiques culturelles en faveur de la citoyenneté. Le plus grand défi d'une telle institution consiste, dès lors, à générer un développement culturel harmonieux et équilibré en incorporant la question de la diversité de la composition sociale à la définition des objectifs et à l'élaboration des politiques.

L'existence d'un corpus légal et d'une institution comme le CNCA ne garantit toutefois pas, à elle seule, une pleine intégration de la société civile, ce qui nous amène à considérer qu'un des défis majeurs reste actuellement à mettre en place une institution susceptible de s'ériger en entité active et ouverte capable de répondre aux attentes des identités locales et aux évolutions et de leurs espaces d'interaction.

Le fait de décrire cette première étape de développement institutionnel de la façon la plus exhaustive possible a ici pour but de mieux cerner les principaux objectifs de la première étape du CNCA, lesquels, bien que prenant en considération le travail avec la communauté, visent en premier lieu une organisation à la fois juridique et économique de la relation entre sphère publique et secteur artistique.

Reste à souligner l'importance de la création d'un Conseil plutôt que d'un ministère en tant que signe d'une volonté de porter le défi d'un travail démocratique avec tous les représentants de la société dans le domaine de la culture en offrant la possibilité d'un contact direct avec les différentes expressions culturelles des différentes régions du pays.

Le modèle de politiques culturelles français peut, dans un tel contexte, inspirer le travail qu'il reste au Chili à réaliser, en particulier en ce qui concerne la communication, dans toute sa complexité, entre les processus éducatifs, la communauté éducative et les établissements éducatifs, un aspect qu'il convient d'aborder plus en détail au cours de notre analyse de la deuxième étape du CNCA.

III. La deuxième étape du CNCA : la construction d'une politique culturelle fondée sur le concept de la reconnaissance.

L'analyse du système d'action qui s'est progressivement développé en les politiques culturelles publiques au Chili révèle qu'il se calque sur le modèle des sociétés démocratiques et ses quatre objectifs majeurs : entretenir le patrimoine ; former les professionnels et les praticiens amateurs des arts ; soutenir la production artistique ; et démocratiser la consommation culturelle. Il s'agit d'objectifs à composante sociale et géographique permettant, grâce à de nouvelles modalités et stratégies d'accès aux œuvres, de sensibiliser des publics très divers aux œuvres. Ainsi, pour Pierre Michel Menger, le principe de démocratisation culturelle est unanimiste : il est fondé sur la représentation d'un corps social unifié et sur l'idéal d'un accès plus égalitaire à un ensemble d'œuvres unanimement admirées, à un patrimoine commun de créations de l'esprit (MENGER, Pierre-Michel. 2001 ; 585).

Nestor García Canclini, un éminent analyste des politiques culturelles, conçoit les politiques culturelles comme « l'ensemble d'interventions réalisées par l'État, les institutions civiles et les groupes communautaires organisés pour orienter le développement symbolique, pour satisfaire les nécessités culturelles de la population et

pour obtenir un consentement pour un type d'ordre ou de transformation sociale » (GARCIA CANCLINI, Nestor. 1999a), comprenant ainsi les politiques culturelles de manière intégrale. L'union des interactions entre les différents éléments appartenant à une société forme ainsi le processus culturel propre à un cadre historique donné.

Selon Manuel Antonio Garretón, la politique culturelle basique comprend, entre autres, les aspects suivants: « le débat sur le passé, les projections du pays vers l'avenir et sur les sujets de valeurs; les connexions entre une politique culturelle, éducative, scientifique et technologique ; l'insertion du pays dans le monde, la réflexion, le débat et l'action sur l'information et la communication; le développement, la protection et la projection nationale des cultures des peuples originaires et des identités régionales et locales» (GARRETON, Manuel Antonio. 2003). La tâche de l'État est, dès lors, de générer des domaines, des espaces et des institutions rendant possible le débat, en favorisant, notamment, le développement de la diversité culturelle dans tous les domaines et au sein des multiples identités qui constituent le pays.

De même, nous visualisons le succès d'une culture distribuée au sein de circuits publics, de marchés ou de la communautaire elle-même, avec l'intervention régulatrice d'organismes représentatifs locaux, corporatifs, patronaux, syndicaux et étatiques (BRUNNER, et al. 1989). La mise en place de mécanismes de gestion culturelle devient alors capitale pour créer, organiser, diriger et évaluer les actions destinées à promouvoir et à représenter la communauté ainsi que le produit du travail des artistes dans les multiples disciplines à travers lesquelles leur sensibilité se manifeste.

Il apparaît également opportun de porter une attention toute particulière à la ségrégation que peut éventuellement produire un accès démocratisé, car ce type d'actions reflétant bien souvent, dans les sociétés fortement inégalitaires, les hiérarchies sociales. Certains auteurs signalent ainsi que « les actions politiques visant à assurer une égalité formelle d'accès n'ont fait, la plupart du temps, que redoubler les inégalités » (BUSSON Alain et EVRARD Yves; 1987 ; 38).

Ce changement de perspective donne une place centrale à la communauté et à la participation de tous ceux qui habitent dans un contexte déterminé. Il semble ainsi possible

d'affirmer que « l'économie créative comprend des activités culturelles qui peuvent être importantes dans la création de liens entre les groupes sociaux et dans la production d'une cohésion sociale. Les communautés qui pâtissent de rapports sociaux tendus et de conflits divers peuvent être réconciliées par la participation partagée à des rituels culturels. Des initiatives comme les programmes communautaires artistiques construisent le capital social des individus en augmentant la capacité et la motivation des gens à s'engager dans la vie associative et inculquent des compétences qui peuvent être utilement employées dans des industries créatives locales » (CNUCED. 2010 ; 54).

Lorsque l'Etat met en avant les industries créatives, il revient donc sur : « les activités qui s'appuient sur la créativité et les aptitudes individuelles, les talents, et qui offrent des opportunités de création de richesses et d'emplois grâce à des produits protégés par des droits de propriété intellectuelle » (BOUQUILLION, Philippe. 2012). La mise en œuvre de politiques de solidarité doit donc laisser place à des politiques de « responsabilisation » des États et des individus, car les industries et l'économie créative leur donneraient les moyens de « prendre en main leur destin ».

Un nouvel acteur émerge dès lors d'un tel contexte : le « médiateur culturel », figure associée à la notion d'efficacité dans le domaine culturel et généré à partir de l'influence de la gestion moderne dans le monde de la culture. La mise en place d'une industrie dans laquelle la responsabilité de chacun est valorisée requiert d'un acteur capable d'articuler, de coordonner et d'activer l'interaction des différents domaines et acteurs dans un cadre favorisant le financement mixte. Cet acteur devient alors un « chef de chantier » du paysage culturel du Chili dans lequel la construction d'un réseau est cruciale, et où il existe une quête de rentabilité et d'efficacité des activités culturelles.

Le gouvernement de Michelle Bachelet (2006) a mis en œuvre des politiques culturelles et réalisé des progrès dans le développement de politiques sectorielles et dans la mise en œuvre et le suivi de politiques régionales. Ce même gouvernement a également avancé sur le plan de la décentralisation et mis en place des mécanismes de coordination entre les différents publics. L'accent a ainsi été mis sur le renforcement de la participation des citoyens à la culture, sur l'accès et le développement de la participation, notamment grâce à la création de plusieurs programmes poursuivant ces objectifs.

Dans son rapport de 2000 sur les politiques culturelles représentant l'une des bases théoriques de la politique culturelle chilienne, le sociologue chilien Manuel Antonio Garreton identifie ce type de politiques comme « l'ensemble d'activités et d'initiatives destinées à satisfaire des besoins culturels, à développer le domaine expressif - symbolique et à générer des perspectives partagées de la vie sociale d'une communauté déterminée » (GARRETON, Manuel Antonio. 2001). Ce document attribue, de surcroît, à l'État un rôle crucial dans la promotion de la culture, la canalisation des demandes culturelles, la génération d'opportunités d'accès, la planification culturelle du pays et la préservation et le développement du patrimoine culturel.

Divers spécialistes du domaine culturel au Chili, (Garreton M.A, Subercaseaux B., J. J. Brunner, entre autres) évoquent trois grandes problématiques relatives à la politique culturelle des gouvernements démocratiques : la focalisation sur les fonds d'incitation à la création ; l'absence d'une institution organisatrice et normative orientant l'ensemble de la politique culturelle ; et la séparation entre la politique générale de l'État et les politiques sectorielles telles que l'éducation, la culture, la santé, etc. Les politiques culturelles se réfèrent, en effet, en ce sens, au financement, au développement et à l'accès équitable des citoyens aux champs de la créativité et de la diffusion artistique, du patrimoine culturel et des industries culturelles (les livres, l'audiovisuel, la musique, etc.).

La contribution de l'État chilien à la culture s'est ainsi principalement développée deux manières : la première, directe, par la voie de subventions budgétaires spécifiquement destinées à des projets déterminés ou des institutions (musées, théâtres nationaux, etc.) ; la seconde, plus indirecte, à travers la remise de fonds attribués par des organismes intermédiaires par le biais de concours et d'appels d'offres.

Même s'il est indéniable que de réels progrès ont été réalisés en matière de politiques culturelles, il reste encore à résoudre, et il s'agit ici du cœur de cette thèse, le problème de l'absence de proximité avec les citoyens. En effet, il n'y a pas une vraie considération de la perception et la perception et les aspirations des citoyens n'apparaissent, en effet, pas vraiment pris en compte, ni même leurs croyances et valeurs propres, et il semblerait que

ce soit toujours le point de vue des institutions et de leur hiérarchisent qui continuent encore à primer.

Comme nous avons essayé de le démontrer, la politique culturelle chilienne est née à proprement parler avec le retour de la démocratie au début des années 1990. Il ne s'agissait, avant cette date, que d'efforts isolés dans ce domaine. L'établissement d'une institution culturelle comme le CNCA a ainsi représenté un grand pas vers le développement d'une véritable politique culturelle.

Avant la création du CNCA en 2004, les politiques culturelles n'étaient développées que par une seule institution, le Ministère de l'Éducation, et plus précisément sa Division de la Culture, laquelle avait alors à sa charge tout ce qui relevait de la politique culturelle. En 1990, la loi N°18.956 du Ministère de l'éducation invite en effet ce ministère à créer un secrétariat chargé de promouvoir une culture de paix et d'encourager la recherche scientifique et technologique, la création artistique, le sport et la protection et la préservation du patrimoine culturel.

Le ministère de l'éducation doit donc, parmi ses autres fonctions et responsabilités, s'occuper de la culture, une responsabilité attribuée au département de culture chargé du développement culturel, de la création artistique et de l'augmentation du patrimoine culturel national. Ce département se doit, dès lors, de proposer des règles générales en fonction de ces objectifs, notamment à travers l'élaboration de programmes culturels et la coordination de toutes les activités culturelles développées par les autres organes du ministère.

La division responsable de la culture au sein du ministère de l'éducation stipule alors qu'une institution culturelle « en premier lieu, requiert d'une institution organique ou organisationnelle qui consiste en un ensemble de structures et appareils organisationnels de l'État dans la sphère culturelle. Par ailleurs, il est nécessaire d'avoir une institution normative consistant en un ensemble de normes, de lois et de dispositions en vigueur pour la politique sur le champ culturel » (MINEDUC. 1997). À partir de ces réflexions s'ouvre alors un débat sur le véritable rôle de l'État en culture. C'est ainsi que chef de cette division, Claudio Di Girolamo, déclare : « l'État ne doit pas diriger la culture, mais l'État a

une responsabilité sociale vis-à-vis d'elle. Cette responsabilité consiste à garantir l'équité dans l'accès à la culture. Il s'agit désormais de comprendre le citoyen, non seulement comme un consommateur citoyen, mais comme un auteur de sa propre culture : comme un sujet culturel » (DI GIROLAMO, Claudio 2000).

La division culturelle a ainsi fortement développé le concept de « Citoyenneté Culturelle » déjà évoqué dans cette recherche et essentiel au moment d'asseoir les bases d'une politique culturelle destinée aux individus. La richesse d'un tel concept réside en effet dans l'idée selon laquelle chaque individu participe activement aux relations culturelles tout en étant l'auteur de sa propre identité culturelle : « être citoyen culturel signifie être un sujet actif et participatif (et non pas uniquement passif) dans le développement de la culture que nous voulons pour le pays. Ce concept ne fait pas de distinction de genre, d'âge, de strate socio-économique, ni d'ethnie » (DI GIROLAMO, Claudio 2000).

Un tel concept cherche donc à revendiquer le rôle de l'État d'offrir un cadre juridique et normatif adapté et de créer les institutions nécessaires à l'administration de la citoyenneté culturelle. De cette période de débat naîtront finalement le Centre Culturel « Estación Mapocho » et le Centre « Balmaceda Arte Joven » consacré au développement artistique des jeunes.

Le débat sur l'établissement d'une institution culturelle et la décision finale de créer un Conseil National de la Culture et des Arts doivent ainsi également être resitués dans un plus large contexte englobant une réflexion autour de la distinction entre politique d'État et politique de gouvernement. Il convient, en effet, de souligner ici que la politique d'État se réfère à des objectifs et des principes voués à perdurer dans le temps, et ceci au-delà des politiques d'un gouvernement donné. La politique du gouvernement représente, quant à elle, les objectifs et les mécanismes définis par un gouvernement au cours de son mandat.

Ceci permet de mieux comprendre l'idée du CNCA de créer une institution indépendante de l'idéologie politique d'un gouvernement spécifique, c'est-à-dire sans contrôle étatique des contenus culturels, et donc représentative de tous les clivages présents au sein de la société (SQUELLA, Agustin. 2005).

S'il s'agit de faire de la culture une véritable matrice matérielle de développement et un axe d'action gouvernementale. Il apparaît, en effet, nécessaire, selon le CNCA, d'élargir le concept de politique culturelle pour y inclure les dimensions et les expressions des différentes identités qui cohabitent sur un même territoire national, et d'ainsi développer chacune de leurs spécificités tout en établissant d'incontournables connexions avec la société actuelle et à venir.

L'intervention publique apparaît donc ici cruciale. Le modèle français de politique culturelle se caractérise, par exemple, par une importante intervention publique. Les dimensions législatives et réglementaires mises en œuvre par l'État en ce qui concerne les biens, les activités et les acteurs culturels, consacrent, de plus, ensemble un volume significatif de fonds dans des domaines culturels variés. L'intervention de l'État français en matière culturelle s'efforce également d'être ouverte à tous les styles artistiques et culturels, et pas seulement aux « beaux-arts ». L'État français ne s'inscrit, dès lors, pas dans une démarche dirigiste d'un art ou d'une culture officiels, ni dans une optique de contrôle ou de censure. Les décisions relatives aux groupes artistiques, aux bourses, à l'attribution de subventions publiques, à la protection patrimoniale ou encore au recrutement des professionnels de la culture s'appuient, le plus souvent, sur les conclusions de structures consultatives composées de spécialistes indépendants et reconnus issus des domaines concernés (DUBOIS, Vincent. 2001).

La culture représente ainsi, selon José Joaquín Brunner (2000), la capacité collective de produire du sens, d'affirmer des valeurs, de partager des pratiques, d'innover et de créer un monde sans détruire ni les autres ni l'environnement dans lequel nous vivons. Il est alors du devoir de l'État de garantir que chaque sujet social puisse activement et librement contribuer à la vie culturelle de sa communauté, ceci dans un contexte d'équité et de concordance avec les différentes propositions et visions du monde. Il s'agit de valider l'expression légitime des différences d'une société et de reconnaître le droit politique inaliénable à l'égalité comme base pour la construction de l'identité culturelle sans que les visions officielles ou prédominantes ne noient les discours de la société civile³².

³² Ponencia en Debate País, 2000. Cuadernos de análisis y Debate Culturales. Editorial Cuarto propio/Ministerio de Educación/Universidad de Chile. Santiago. 2001.

Un rapport du PNUD paru en 2002 a été catégorique sur le fait qu'au Chili, les personnes tendent à manifester une perte de signification de leurs existences du fait qu'ils ne parviennent pas à donner un sens à leurs activités quotidiennes et considèrent chaque changement comme la séquence d'évènements particuliers, dépourvus d'une vision d'avenir. Ce rapport déclare, en effet, que « les personnes se sentent coupées du Chili pour de multiples raisons, à la fois matérielles et émotionnelles. Mais ce qui attire particulièrement l'attention, c'est le sentiment de bannissement qui semble lié aux difficultés à trouver un sens aux changements sociaux. Or ceci a des conséquences. Si les gens ne parviennent pas à trouver du sens, alors seul le passé semble avoir une signification, et le présent tend à être vécu comme une perte de sens, tel un temps sans perspective » (PNUD. 2002).

Avant de poursuivre notre analyse du cas chilien et des réponses apportées par le gouvernement à ce type de problématiques, il convient ici de s'attarder quelques instants sur le cas spécifique de la France afin d'observer un modèle plus expérimenté et présentant d'indéniables résultats pouvant être utiles à notre étude ultérieure du modèle chilien.

IV. L'éducation artistique en France : le développement d'un modèle repris au Chili visant à intégrer l'ensemble de la communauté éducative.

Les thèmes de l'art et de son développement dans différents contextes sociaux sont devenus centraux au sein de l'éducation française. Un tel développement est, en effet, présent dans le discours des autorités gouvernementales au sujet de l'élaboration des programmes éducatifs. Il s'agit, dans le cas français, d'un processus enclenché depuis un certain temps rendant le système sensiblement plus structuré et délimité qu'au Chili, l'expérience acquise au fil du temps ayant principalement permis de formuler des réponses claires aux problématiques liées à la mise en œuvre de l'éducation artistique.

Ces réflexions au sujet de l'éducation artistique ont principalement tourné autour de la possibilité de réduire les inégalités au sein du système éducatif, amenant ainsi les programmes scolaires et leurs relations avec leurs contextes spécifiques dans lesquels ils

devraient être appliqués à constituer le fondement même du travail artistique. C'est ainsi que, pour reprendre l'analyse de Pujas et d'Ungaro au sujet de l'éducation artistique, cette tâche consiste fondamentalement à « *accroître le sentiment d'appartenance des individus à une communauté* » (PUJAS & UNGARO, 1999 : 21).

Dans le cas français, le travail artistique et les évaluations et les recherches réalisées sur le sujet révèlent ainsi que la relation à l'art constitue un élément déterminant et stratégique, notamment en ce qui concerne la promotion de la sensibilité, de l'auto-estime et de l'intelligence du citoyen, toutes trois perçues comme gage d'une intégration sociale réussie et d'une pleine adaptation aux évolutions rapides du système économique.

La France développe ainsi, dans un premier temps, une éducation artistique orientée vers une esthétique particulière, à savoir des critères dogmatiques du beau conçus pour l'enfant, dans une transposition axiologique des savoirs artistiques déterminés par l'institution scolaire, sans que l'enfant soit considéré dans sa particularité. Une rupture se produira toutefois d'avec cette conception pour adopter une perspective nouvelle ne cherchant plus, dès lors, à faire de l'art le lieu du beau, mais plutôt le lieu de la création. L'élève ne se verra désormais plus imposer certains goûts et sera libre de créer pour se penser dans le monde et s'y représenter.

Apparaît, dès lors, le caractère pédagogique et éducatif de l'enseignement des arts, celui-ci offrant, précisément, la possibilité aux élèves de *re-présenter*, c'est-à-dire de sortir d'eux-mêmes et de s'affranchir d'une sorte d'isolement dans l'imaginaire pour passer à l'acte et se placer à l'extérieur d'eux-mêmes (ARDOUIN, 1997 ; 58). La relation entre l'art et les autres disciplines scolaires apparaît, de ce point de vue, essentielle, amenant l'enseignant à s'efforcer de mobiliser des outils méthodologiques afin d'établir, chez chaque élève, les bases d'une culture vouée à s'enrichir tout au long de sa scolarité.

Dès décembre 2000, *le Plan de cinq ans pour le développement des Arts et de la Culture à l'école* est ainsi lancé conjointement par le Ministère de l'Éducation Nationale et le Ministère de la Culture et de la Communication, les mêmes institutions qui serviront, en 2007, de modèle au Chili pour le projet « Okupa/Acciona » en 2007. Ce plan complète

l'ancien dispositif d'ateliers artistiques et fixe les grands axes de l'éducation artistique et culturelle en milieu scolaire³³.

La culture devient, avec ce programme, la clef de voûte de l'ensemble des connaissances et des compétences que constitue l'éducation, et il apparaît désormais indispensable de maîtriser de telles connaissances pour réussir sa scolarité, poursuivre la formation et donc planifier son avenir personnel et professionnel.

Les efforts de ce programme concernent principalement certains dispositifs spécifiques tels que³⁴ :

- ***La classe à projet artistique et culturel***. Elle se déroule avec le concours d'artistes et de professionnels de la culture qui interviennent entre 8 et 15 heures par an. Elle permet une diversification au-delà des domaines traditionnels obligatoires (musique et arts plastiques) en s'ouvrant à l'architecture, au cinéma, à l'audiovisuel, à la danse, au design, à la littérature, au patrimoine, à la photo et au théâtre. Elle favorise les initiatives sur le terrain et fait de chaque enseignant un acteur de ce projet dans sa propre classe. Chaque projet artistique et culturel est ici unique en résultant du partenariat entre un enseignant et un professionnel de la culture. Il fait également appel à l'initiative des élèves.
- Il existe également les ***Ateliers artistiques***, dont il convient de souligner deux caractéristiques essentielles : le fait qu'ils soient centrés sur la pratique et ouverts sur l'environnement culturel.
- Le projet considère, par ailleurs, que la rencontre entre les élèves et les artistes et les œuvres est essentielle. Le partenariat entre les ministères en charge de l'éducation et de la culture a ainsi permis la mise en place de services éducatifs au sein d'établissements culturels, de façon à favoriser les visites de musées, la fréquentation de bibliothèques et de lieux de spectacles.
- Reste à souligner l'importance donnée par ce projet à la **formation des enseignants** à travers le développement de plans éducatifs et de formations et la mise à disposition des fonds nécessaires à l'accomplissement de ces derniers.

³³ Sur le site du Ministère de l'Éducation Nationale www.education.gouv.fr

³⁴ Pour connaître la description complète des programmes d'éducation artistique, visiter <http://eduscol.education.fr/D0061/accueil.htm>

L'éducation artistique constitue, en France, un atout majeur dans l'enseignement primaire, et se base sur le principe selon lequel « les jeunes enfants découvrent le monde d'abord par l'exploration motrice et la manipulation, ce qui explique une implication corporelle permanente [...] Il est plus que jamais nécessaire que l'école offre aux petits toutes les occasions de cet exercice fonctionnel des pouvoirs corporels, gestuels, vocaux et sensoriels » (BOUYASSE. 2007).

Les objectifs fixés par l'éducation artistique française se retrouvent dans différents types d'apprentissages : « apprentissages de la main, du regard, de l'écoute, du corps, mais aussi de la voix, du rapport à l'autre, de la communication dans sa complexité et dans la multiplicité de ses formes » (Ibidem : 49). Il faut également souligner que l'objectif n'est pas ici de former des artistes, mais bien des hommes et des femmes dont la vocation est de vivre ensemble sur la base d'une grande diversité. L'idée n'est pas ici de former un artiste créateur, ni un amateur enthousiaste et connaisseur.

Il apparaît, par ailleurs, important pour cette recherche de tirer des enseignements des réflexions, des succès et des difficultés vécues lors de la mise en œuvre de l'éducation artistique en France. Or, les évaluations réalisées révèlent, notamment, la difficulté d'homogénéiser un modèle d'éducation artistique du fait de la nécessité de considérer à la fois la variété des milieux concernés, les différentes trajectoires, la diversité du jeune public et la multiplicité des méthodologies utilisées.

Il convient, d'autre part, de remarquer que ce type d'éducation se base sur l'idée selon laquelle les élèves doivent questionner le monde qui les entoure et essayer d'y apporter leurs propres réponses. Les résultats démontrent, en effet, que l'activité artistique permet de porter un regard différent sur le monde. L'éducation artistique transforme ainsi le développement éducatif en instaurant une relation spéciale avec les objets.

Il est toutefois crucial de mettre ici l'accent sur le rôle indispensable des pédagogues dans ce type de projets, leur travail conditionnant la production de situations d'apprentissage et d'enseignement faisant sens pour les élèves.

Il ne faut pas non plus oublier l'existence de difficultés structurelles liées à l'éducation artistique, et notamment une certaine résistance de la part du système éducatif traditionnel. La participation d'un artiste à un cours peut, par exemple, être perçue comme à une *transgression*. Les enseignants ne sont, en effet, pas toujours consentants pour exercer leur métier en compagnie d'une tierce personne et jugent parfois que « les rencontres avec les créateurs et les rencontres avec les conservateurs transfèrent la charge de l'éducation à des personnes étrangères au milieu enseignant » (PUJAS & UNGARO, 1999 : 16).

La mise en œuvre, en France, d'une telle politique publique culturelle, a finalement priorisé certains objectifs qu'il semble essentiel de prendre en considération pour le développement du travail artistique dans l'éducation, parmi lesquels:

- Clarifier les attentes et les exigences, piloter et réguler ce qui se passe dans les classes et à l'échelle de l'école.
- Assurer, pour l'ensemble des enseignants, une formation initiale dans les disciplines artistiques obligatoires.
- Clarifier les programmes, les contenus et les cadres de l'éducation artistique et culturelle.
- Refonder le pilotage du national vers le local et aspirer à un accès égal et uniforme à l'éducation artistique et culturelle sur l'ensemble du territoire national, notamment en étudiant la répartition des moyens en relation des besoins spécifiques de chaque établissement.

L'éducation artistique en France occupe une véritable place sur l'agenda politique et exerce une influence potentielle sur les contextes locaux. « À l'école, au collège puis au lycée, l'éducation artistique apporte des connaissances indispensables à la formation culturelle des élèves. Elle permet de développer une approche sensible et critique du monde conjuguant plusieurs qualités : la sensibilité aux œuvres et à leurs contextes, l'approche cognitive des langages et le développement de pratiques expressives. Elle contribue à la construction progressive de l'identité sociale, civique et culturelle tout en mobilisant et développant l'initiative et l'autonomie des élèves » (ARDOUIN, 1997 ; 20).

L'analyse des modèles étrangers, comme celui français, permet de mettre en lumière le fait que les autorités reconnaissent explicitement, au moment de développer leurs programmes

éducatifs, qu'il existe des différences entre les établissements, généralement dues à des contextes politiques, économiques et sociaux divers et qu'il convient de prendre en compte lors de la rédaction des programmes scolaires. En se mobilisant autour d'un objectif commun, les enseignants, mais aussi les parents d'élèves, les élus locaux et les différents acteurs locaux concernés, permettent pour la première fois d'insuffler une dynamique locale aux réformes éducatives.

Il apparaît dès lors important, sur la base de ces expériences, de tirer profit des succès rencontrés comme des difficultés rencontrées par l'éducation artistique au sein de l'ensemble de la communauté éducative. Mieux connaître ces expériences permet, en effet, d'apporter plus rapidement des réponses aux différents problèmes rencontrés.

Il s'agit ainsi de se demander pourquoi il est si important de développer la création artistique en milieu scolaire ? De nombreuses raisons s'offrent alors à nous pour justifier le développement d'un tel concept dans le système éducatif chilien.

L'un des objectifs de l'école est actuellement d'évoluer vers un espace plus démocratique pour le développement des arts. L'institution scolaire représente un lieu de formation des jeunes et où ces derniers construisent, en grande partie, leur personnalité. Mais elle est également un lieu de transmission de savoirs, d'apprentissage de techniques et de socialisation. C'est, en effet, en son sein que les jeunes acquièrent les outils qui leurs permettront d'intégrer le monde adulte, et particulièrement le monde professionnel. A ceci vient s'ajouter le fait que les jeunes développent également, durant leur scolarité, des outils subjectifs et symboliques avec lesquels ils observent et intègrent le monde. On parle alors de *potentiel créatif et artistique*.

L'éducation formelle ne peut, dès lors, pas se limiter à être un seul mécanisme de reproduction culturelle, et l'État comme le système d'éducation formelle lui-même doivent pouvoir être capables de soutenir l'évolution culturelle. Le ministère de l'éducation a ainsi pris acte du fait que la culture change, qu'elle est dynamique et que la créativité et l'innovation sont ses principales caractéristiques.

L'éducation artistique semble, en ce sens, apporter aux élèves une certaine discipline et paraît faciliter les relations sociales et la transmission de certaines valeurs telles que la tolérance et le respect d'autrui. Ce type d'éducation est donc essentiel pour vivre dans la société actuelle (DELORS. 1996).

Aborder les arts au sein de l'école requiert donc de prendre en compte les expériences personnelles des élèves. Concernant l'éducation artistique, il est, en effet, possible de constater que les objets exposés « n'acquièrent de sens que si les personnes peuvent les mettre en relation avec leur propre expérience » (PUJAS & UNGARO, 1999 : 35). Pour le pédagogue, ce qui est important c'est, donc, de trouver des situations d'apprentissage ayant un sens pour ses élèves afin que ces derniers en donnent ensuite à leurs propres réalisations.

A ceci s'ajoute le fait que l'éducation artistique permet une « création réfléchie » à partir des sensibilités et des émotions et contribuant à construire notre conscience d'être humain et social rattaché à une culture, conscience nous permettant de fonder notre jugement esthétique, d'asseoir nos goûts et de développer notre capacité à penser, imaginer, créer et produire une œuvre : « il s'agira alors pour l'élève d'avoir à sa disposition un certain nombre d'outils ou de possibilités, afin d'analyser ce qu'il fait, de se replacer dans un contexte culturel et de le réfléchir » (ARDOUIN, 1997 : 27).

Nous pouvons donc remarquer que l'activité créative est comprise comme ayant un grand potentiel formateur. Elle renforce le rôle de l'éducation dans la formation d'un nouveau regard à notre société, un regard de l'imagination, de l'intelligence, de la sensibilité. Cela améliore profondément la vie des étudiants, et plus particulièrement de ceux qui vivent dans la pauvreté.

Plusieurs études³⁵ révèlent en effet de quelle manière ces programmes d'éducation artistique améliorent les capacités des étudiants, notamment dans des disciplines propres au programme scolaire classique telles que les mathématiques, la lecture ou encore la rédaction. Ce type d'enseignement a, de plus, d'importantes répercussions sur la

³⁵ Par exemple, la classique étude de LOWENFELD Victor, BRITAIN W. Lambert (1980), Développement de la capacité créatrice. Serie didáctica, Biblioteca de cultura pedagógica. Buenos Aires (Argentina).

participation, l'esprit critique et la motivation des élèves. Il semble donc possible de concevoir, à ce stade, qu'« une éducation intégrale » basée sur une conception humaniste et l'amélioration de la qualité de l'enseignement ne semblent pas réalisables sans le développement des enseignements artistiques.

C'est pourquoi il faut réhabiliter « la perception et les émotions dans l'apprentissage » à travers l'éducation artistique et le développement d'activités sensorielles en mettant à la disposition des élèves des outils susceptibles d'accroître leur capacité d'action et de leur offrir l'expérience et la stabilité nécessaires au sein d'une société en perpétuelle évolution et non exempte de tensions et d'incertitudes.

Or, si l'éducation artistique doit, en effet, contribuer à renforcer la capacité des étudiants à penser et à apprendre par eux-mêmes, il semble tout aussi important que l'école fasse référence à l'environnement culturel des élèves en appelant aux traditions et aux idiomes et en encourageant le développement local et la réappropriation des espaces et des différentes pratiques culturelles. Il semblerait en effet, sur la base de ce que nous avons pu observer dans le cadre de cette recherche, que le développement culturel du secteur éducatif participe non seulement de la construction d'une identité et d'une identification pour les étudiants, mais également à la mise en relief, et en valeur, des différences au niveau local.

José Joaquín Bruner (2006) remarque ainsi que la culture n'acquiert sa vraie dimension que dans les pays où elle est comprise comme un espace naturel de liberté dans lequel se peuvent se développer l'imagination, la créativité et la participation de chaque citoyen. La politique publique s'oriente, de plus, en faveur de ceux qui ont été marginalisés historiquement dans le milieu éducatif en fomentant une culture de l'égalité et de la participation, avec comme mission d'offrir davantage d'opportunités et d'accroître la liberté et l'esprit critique.

La présente étude cherche ainsi à analyser les caractéristiques de ce type de programmes à partir de l'analyse des avantages et des inconvénients qu'elles représentent pour les cultures locales et les territoires qui les abritent. Cela nous permettra, en effet, d'identifier les principaux obstacles à la création d'un lien entre l'éducation et les localités, mais aussi

de constater le rôle fondamental de l'art dans ce processus. Un tel constat s'accompagne, de surcroît, d'une révision du rôle de l'État, ce dernier ayant essayé, au cours de ces dernières années, d'améliorer la décentralisation administrative par le biais de l'autonomie locale et de nouvelles méthodologies mises en œuvre au sein des établissements éducatifs susceptibles de libérer l'hétérogénéité des conditions, des besoins et des aspirations éducatives et de les adapter correctement. La promotion de la décentralisation du programme éducatif permettra également d'adapter les processus d'enseignement et d'apprentissage et d'ainsi favoriser la pertinence socioculturelle de l'éducation.

Nous sommes donc ici en présence d'une approche mettant l'accent sur l'apprentissage et la participation active des élèves au travers d'outils psychologiques et sociaux leurs étant offerts afin de mieux appréhender un monde en perpétuelle évolution. Il semble, en effet, impossible de s'approprier un patrimoine culturel qui se présente comme une structure rigide, et il semble plus concevable de parvenir à maîtriser des outils cognitifs propices à l'apprentissage, à l'imagination et à la création permanente. La transition démocratique post-dictature essaie, en effet, de réaffirmer certaines valeurs de coexistence et de cohésion largement bafouées au cours de l'expérience autoritaire, telles que l'acceptation de la diversité, l'exercice du débat, l'admission du conflit d'idées, le recours à la médiation.

Or, dans l'organisation de la société moderne, le quartier occupe actuellement une place primordiale en tant que centre névralgique de toute interaction communautaire. S'expriment ainsi, au sein de la communauté, non seulement l'ensemble des opportunités de coexistence des diversités caractéristiques de tous groupes humains, mais également les initiatives et mécanismes structurés afin de donner libre cours à la réalisation des propositions des habitants.

Les quartiers, les mairies et les différentes communautés d'histoires et d'intérêts constitueront toujours, à ce titre, des espaces dépourvus de sens si ceux qui y habitent ne s'emploient pas à transformer ce « vivre » en « vivre ensemble ».

Si la culture est un droit humain et démocratique, elle se doit donc de surmonter les pièges de l'exclusion et de l'élitisme généralement basés sur une approche rétrograde reposant sur une culture académique ou un marché culturel restreints bien qu'extrêmement puissants

ayant main mise sur la communication publique, la publicité et tout ce qui est perçu comme à la mode ou « en vogue ».

C'est pourquoi la marchandisation de la culture représente ici le principal problème du Chili, car même si elle permet de réorganiser le champ de la circulation sociale des biens culturels, elle ne détermine pas sa consommation de manière exclusive. La subjectivité personnelle, et notamment les dimensions liées au rapport entre les individus, définit, elle aussi, le champ de la circulation et de l'appropriation de biens culturels. Une politique qui prétend optimiser la circulation et l'appropriation de biens culturels ne devrait, dès lors, pas se limiter à un simple mécanisme de subvention budgétaire, et exige de produire, comme le signale Pedro Guell un « environnement subjectif favorable » (GUELL, PEDRO. 2012; 82).

L'égalité des chances d'accès n'est donc pas suffisante, et il apparaît également nécessaire de promouvoir l'égalité des résultats en tant que condition pour une réappropriation du patrimoine et la création de nouvelles expressions du patrimoine, ce qui requiert de créer des politiques publiques venant articuler, de façon pérenne, une multiplicité d'efforts et de ressources.

CHAPITRE II: LA MEDIATION EN TANT QUE DISPOSITIF PROMOTEUR DE LA PRATIQUE CULTURELLE DANS LES SECTEURS LES PLUS DEFAVORISES.

Introduction

Ce chapitre a pour objectif principal d'analyser la posture des spécialistes dans le domaine de la médiation au Chili en considérant à la fois ceux évoluant dans la sphère privée et dans celle publique en se focalisant tout particulièrement sur leurs discours respectifs afin d'en étudier, par exemple, l'évaluation des programmes culturels proposés par l'État et les méthodologies proposées pour encourager le processus de développement culturel local, voire les logiques destinées à l'insertion de la communauté dans un tel processus ainsi qu'à un certain rapprochement des pratiques artistiques réelles des individus.

Ces discours nous permettront également de mettre en lumière certains antagonismes entre les représentations de l'État vis-à-vis de la culture et les identités culturelles locales, et décrits dans certaines études consacrées à ce sujet. Dans ce contexte, la médiation apparaît, en effet, dans un tel contexte, une stratégie méthodologique prenant en compte une telle opposition, et tentant, à travers des dispositifs spécifiques, d'établir un lien avec la communauté en permettant de contrôler cet écart. La médiation culturelle développée par les agents de la médiation s'avèrera dès lors œuvrer au renforcement des contextes culturels spécifiques qui s'y génère, un tel constat venant en grande partie structurer l'analyse à venir des entretiens réalisés dans le cadre de cette étude.

Ceci nous amènera, en effet, à nous pencher, dans un premier temps, sur la vision qu'ont les spécialistes du domaine de la médiation de la politique culturelle et de l'émergence d'un marché de l'art et de ses effets sur les acteurs concernés, ainsi que sur les facteurs

sociologiques susceptibles de déterminer ce rapport. Il s'agira ensuite d'appréhender la médiation comme l'élément central de la reconstruction du lien entre gouvernement et citoyenneté en ce qui concerne la culture, en soulignant les outils mobilisés pour sensibiliser les habitants de ces quartiers aux arts.

Nous étudierons, finalement, plus spécifiquement, le travail réalisé par « Balmaceda Arte Joven », la plus importante institution de partenariat public-privé axée sur le développement artistique des jeunes en situation précaire, ceci en nous focalisant sur les méthodologies innovantes créées et utilisées auprès des jeunes dans le but de favoriser le transfert des connaissances artistiques, de les former aux arts en allant parfois jusqu'à modifier leurs trajectoires de vie.

L'exercice consistera ici, sur la base d'une classification proposée par le gouvernement français et comme nous avons déjà pu le voir au cours de la présentation de la méthodologie choisie pour cette étude, à diviser le groupe d'entretiens de médiateurs autour de deux axes principaux : le premier correspondant à ceux chargés l'élaboration des programmes culturels locaux ; le second concernant ceux chargés de leur mise en place. Dans l'optique de parvenir à une analyse plus approfondie de l'ensemble de ce processus, il apparaît ainsi judicieux de s'enquérir de l'avis des spécialistes du domaine de la culture sur la politique culturelle et la médiation en tant que méthodologies de travail pour, ensuite, s'intéresser plus particulièrement aux programmes « Creando Chile en mi Barrio » et « Okupa/Acciona » en recourant aux créateurs même de ces deux programmes ainsi qu'aux spécialistes-chercheurs du domaine culturel. Une telle démarche rendra, dès lors, possible d'identifier le rôle du médiateur et la construction d'une méthodologie participative d'insertion communautaire comme deux éléments fondamentaux de leurs discours.

Ainsi, et comme il a pu être relevé dans le chapitre précédent, les programmes culturels publics axés sur ce type de quartiers et certains éléments du système éducatif tendent en effet à apparaître comme des facteurs déterminants du développement culturel, mais aussi d'une meilleure insertion sociale et reconnaissance de ces secteurs marginaux. C'est d'ailleurs en ce sens que ce chapitre se propose d'étudier également le rôle du médiateur culturel et la possibilité de sensibiliser un public aux arts, ceci tout en soulignant les outils

propres à la médiation capables d'encourager un certain rapprochement entre l'art et les secteurs les plus défavorisés de la population.

À partir des différentes thématiques évoquées au cours des entretiens réalisés auprès des spécialistes des domaines de la culture et de la médiation, il est, en effet, apparu pertinent d'organiser ce chapitre autour de deux axes – ou parties – afin de travailler sur les deux principaux domaines relatifs à l'objet de cette thèse :

Le premier, lié à l'analyse du marché culturel chilien ou, plus spécifiquement encore, à la mise en place de la politique culturelle en tant qu'élément venant légitimer une certaine conception de la production artistique en tant que marché culturel, ceci avec tous les problèmes liés à une telle conception de l'art, à savoir, la reproduction d'une élite et de sa conception spécifique pouvant aller jusqu'à l'exclusion d'une part importante de la société devenant, dès lors, marginale ;

Le second, relatif aux stratégies méthodologiques mobilisées par le gouvernement et les professionnels chargés de la mise en œuvre de telles instances afin de se rapprocher de ces secteurs et de ces habitants dépourvus d'un véritable accès à la pratique artistique. La médiation semble, en effet, jouer ici un rôle déterminant dans la reconstruction du lien entre ces personnes et les instances gouvernementales.

Première partie

La première partie du second chapitre de cette étude propose, dès lors, d'examiner les différentes composantes de la politique culturelle, et notamment ce que les spécialistes du domaine de la culture en la matière identifient comme posant problème, ceci afin de démontrer dans quelle mesure de tels éléments peuvent faire obstacle à un meilleur accès de l'ensemble de la citoyenneté à la culture. Il convient donc, partant de ce postulat, de réfléchir à l'importance de transformer les conditions actuelles de l'institution culturelle afin de garantir la participation de l'ensemble, et pas seulement d'une partie, des citoyens à la culture.

Le discours des spécialistes du domaine de la culture se construit, dès lors, dans un premier temps, autour de l'idée selon laquelle la politique culturelle a encouragé et soutenu l'émergence d'un marché de l'art à travers différents facteurs, parmi lesquels : la concurrence entre les artistes et la paupérisation qui en résulte ; la reproduction de la culture d'élite débouchant sur l'exclusion des secteurs populaires, des régions et des ethnies ; et le manque d'espaces de participation des citoyens à la culture.

Toujours sur la base de l'avis exprimé par les spécialistes du domaine de la culture, il s'agit ; dans un second temps, d'analyser un autre objectif de la politique culturelle basé sur la médiation en tant que méthodologie permettant de se rapprocher des citoyens, et notamment de ceux n'ayant pas de contact régulier avec les arts. Ainsi, si nous avons choisi, dans un premier temps, d'aborder les différents problèmes inhérents à la politique culturelle chilienne, il semble pertinent d'identifier à présent les logiques d'action traversant les expériences artistiques proposées par l'État à travers les programmes mis en œuvre dans les lycées ou dans les quartiers les plus défavorisés.

Les spécialistes du domaine de la culture signalent, en effet, que la rupture du lien social s'étant produit au cours de la dictature constitue la base même de la brèche existant actuellement entre le gouvernement et certains secteurs de la ville. La reconstruction d'un tel lien impliquerait donc un travail sur le système éducatif et sur les différents contextes précaires de la ville à travers une méthodologie de la médiation.

Il s'agit, en effet, de montrer ici de quelle façon les individus, au-delà de développer des stratégies de résistance et même s'ils ne sont pas toujours d'accord avec le regard que ces programmes portent sur les arts, tendent à se rapprocher de tels programmes en cherchant à réaliser une pratique artistique dans un domaine légitimé leur permettant d'être mieux reconnus dans la société.

Un élément central sur lequel nous reviendrons ultérieurement correspond, en effet, à une caractéristique déjà évoquée à propos de l'expérience de la médiation, à savoir, que la plupart des propos recueillis lors des entretiens auprès des spécialistes en la matière se structurent autour de l'expérience de transformation sociale venant façonner l'identité des individus, phénomène qu'il est possible de relier au concept de subjectivation.

Les postulats de recherche proposés pour cette étude tendent, en effet, à s'orienter vers une vision de la médiation en tant que méthodologie mobilisée par le gouvernement dans le but de rapprocher l'expérience culturelle des secteurs populaires de la culture officielle, mais aussi de renforcer cette expérience particulière à travers une action étatique destinée à favoriser les pratiques artistiques locales par sa promotion et sa diffusion.

Il convient, sur ce point, de signaler dans quelle mesure les médiateurs, insérés dans de tels contextes, jouent un rôle engagé politiquement, en l'occurrence celui des héritiers d'un mouvement culturel venant s'opposer à la dictature. Ceci semble d'ailleurs pouvoir expliquer pourquoi ces derniers développent des idées progressistes de transformation de la société à partir d'un travail participatif avec la communauté rejetant toute dynamique hiérarchisante.

Il s'agira, finalement, de s'interroger quant aux stratégies individuelles ou familiales mises en œuvre par les habitants des secteurs les plus défavorisés afin de faire face à la précarité sociale et à l'incertitude quant à leur avenir résultant de leur faible intégration au marché de la culture.

1. L'analyse des spécialistes de la réalité culturelle Chilienne

1. L'art et son devenir politique

L'analyse des différents rapports de pouvoir existants et leur articulation apparaît pouvoir mettre en lumière le sens que les acteurs concernés donnent à l'art, à savoir, l'art en tant qu'action politique.

Une grande majorité des propos enregistrés commencent, en effet, par identifier un contexte politique spécifique à la réalisation des arts. Ainsi, les spécialistes du domaine de la culture proposent l'idée selon laquelle la construction politique de l'art se manifeste essentiellement par la construction d'un lien entre artiste et société, c'est-à-dire, à travers une certaine pratique sociale pour ceux qui produisent et interprètent l'art dans la

communauté. Jaime Vindel, un important chercheur espagnol spécialiste du sujet et professeur à l'Université de Valparaiso au Chili, déclare :

« Nous proposons la possibilité de penser un régime politique de l'art, qui a un rapport avec ce type d'événement dans lequel même si l'origine de l'initiative ou du dispositif symbolique provient de l'idéation de certains artistes, finalement il est dilué dans une pratique sociale et politique au-delà de cette source ».

Parallèlement à ces propos, se détache l'idée, partagée par l'ensemble des spécialistes du domaine de la culture, selon laquelle la production en série restreint la création artistique, contrairement à l'opinion de Walter Benjamin (1939) sur la reproduction de l'art et la possibilité de massifier certains arts grâce à ce processus. Pour ces spécialistes du domaine de la culture, l'État doit, au contraire, promouvoir la création à travers le développement des identités et d'éléments culturels et artistiques existant dans les différents territoires. L'homogénéisation de la création artistique et le cantonnement du financement à certains types de représentations artistiques constituent, en effet, les principaux problèmes du secteur culturel. Les spécialistes du domaine de la culture évoquent ainsi le besoin d'établir une base politique et idéologique pour renouveler la société et la pensée artistique à partir d'éléments propres à ces communautés et non imposés par le gouvernement. Bartolomé Silva, créateur de l'organisation « Circo del Mundo »³⁶, réfléchit à ce processus :

« Je parle des jeunes qui ont créé des institutions et il y a un monde jeune qui sont nés du phénomène de la rue, c'est un phénomène communautaire, des jeunes avec une vision très critique de la société, c'est pourquoi ils ne participent pas au FONDART, cela ne les intéresse pas et je le vois comme une chose légitime, l'État doit penser dans un modèle au-delà de cette forme de financement, qu'un jour te donne de l'argent et le lendemain te dit : maintenant tu dois autofinancer ton projet. Le soutien de L'État est plutôt pour produire, produire et produire, mais il ne donne pas de l'argent pour créer, pour générer des projets, des propositions, par exemple pour nous l'art au Chili doit avoir une construction basée sur les identités régionales ».

Ils expriment ainsi une préoccupation plus profonde, à savoir, les transformations culturelles produites au sein de la société chilienne par la dictature. Leurs préoccupations se centrent, en effet, sur la perte de la pensée politique et de l'idée d'une communauté solidaire, se référant dès lors à un phénomène d'aliénation identitaire par le marché et un éloignement du sujet politique, une situation qui affecta directement le travail de la culture

³⁶ Le « Circo del Mundo » est une organisation non gouvernementale (ONG) dédiée à enseigner, cultiver, promouvoir et professionnaliser le cirque au Chili. Cette institution s'occupe des arts du cirque en tant qu'outil d'intervention dans le domaine psychosocial, éducatif et culturel, pour la transformation sociale vers le développement humain et en collaboration avec la communauté.

au Chili pendant la dictature et se prolongea au cours des années qui suivirent le retour à la démocratie (1990), comme le laisse entendre les propos de Bartolomé Silva :

« Tu peux chercher une vidéo d'un fermier parlant dans les années soixante-dix et soixante-treize, tu écoutes, la façon dont il s'exprime est tout à fait différente à celle d'un fermier actuel ou d'un « poblador »³⁷, c'est horrible, d'abord le fermier actuel a perdu tout langage d'unité de la communauté, il n'a pas un discours en rapport à ses rêves, il n'a pas un langage sur la priorité des citoyens, bref, il n'a pas un langage politique, mais cela existait dans les années soixante-dix et soixante-treize, ¿est-ce que la dictature a changé les gens?, non, ils nous ont mis dans une autre culture, il y a un espace culturel qui n'a pas encore un nom, je ne sais pas bien comment le désigner mais peut-être la culture de l'aliénation ».

Bien que tous ces récits se basent sur des expériences singulières, ils laissent entrevoir plusieurs éléments sociologiques importants, comme par exemple une certaine vulnérabilité caractérisant les individus face à une telle perte d'identité. Cette vulnérabilité culturelle, produite par les changements mentionnés, caractérise ainsi une nouvelle façon de travailler avec les autres, en l'occurrence que la production culturelle axée sur le lien communautaire doit reposer sur des individus capables de réactiver ce type de processus sociaux en se rapprochant de la citoyenneté, c'est-à-dire en maîtrisant parfaitement le fonctionnement de la structure sociale des territoires où les programmes sont sensés intervenir. Les spécialistes du domaine de la culture s'accordent, en ce sens, sur le fait qu'il ne sert à rien de compter sur des spécialistes uniquement capables d'élaborer des projets tout en méconnaissant les mentalités des communautés concernées.

L'État a, en effet, créé de nombreuses contraintes quant à l'accès et à la représentation des différentes expressions culturelles, parce que la structure qui le conforme en tant qu'institution gouvernementale est, notamment, orientée à homogénéiser les différences, et ceci bien que la société chilienne devienne de plus en plus hétérogène et que les cultures originaires (et par exemple, les Mapuches) regagne à nouveau leur place. Simon Palominos, du Département d'Études du CNCA, déclare à ce sujet :

« Je pense, par exemple, que tous les processus guidés par l'État depuis les années quarante présentent un rapport avec l'idée du folklore, mais au Chili on pense beaucoup le folklore à partir de la fête nationale du 18 Septembre, pourtant il s'agit là de privilégier la culture de la zone centrale du pays tout en rendant invisibles les différentes cultures du pays ainsi que les peuple autochtones ».

³⁷ Habitant d'un bidonville.

Ainsi, tout au long de leurs récits, les spécialistes se sont rejoints sur l'idée selon laquelle un contrôle étatique des arts à travers des financements destinés à la culture est nuisible pour le développement des arts et des expressions artistiques populaires en réduisant le champ artistique chilien à celui que l'État reconnaît et détermine comme relevant de l'Art et aux expressions artistiques que ce même État définit comme prioritaires et méritant d'être développées. Les médiateurs du CNCA, qui portent un regard plus critique sur ce point, s'accordent, en effet, sur cette problématique, notamment lorsqu'ils mentionnent que :

« Le caractère homogénéisant de l'État empêche le paradigme du multiculturalisme : il n'y a pas un débat, c'est clair, c'est un risque. C'est finalement l'alchimie symbolique, c'est un truc du côté Bourdieu, parce qu'un jeune n'a pas la possibilité d'obtenir de l'argent ou même s'il peut, il ne peut pas faire de l'art, ce qui se passe, c'est qu'il est cloîtré, l'État reproduit un habitus du champ artistique chilien qui a une relation de dépendance directe avec l'État et cela est très dangereux ».

Il est également important de noter ici que l'avis de certains spécialistes du domaine de la culture reste assez critique quant aux programmes culturels de l'État, lesquels auraient, selon ces mêmes spécialistes, des effets négatifs sur le développement artistique du fait qu'ils abordent les arts à partir d'une perspective didactique dans le but de régénérer le lien social au sein des quartiers les plus défavorisés, mais ceci en omettant la possibilité de profiter de l'art pour ce qu'il est lui-même, ou, pour le dire autrement, de l'« art pour l'art »³⁸. Ainsi, selon les propos des spécialistes, l'art est alors généralement perçu comme un outil susceptible de réduire ou d'éviter des comportements néfastes pour la société (délinquance, violence, toxicomanie, entre autres), c'est-à-dire comme un moyen d'améliorer les conditions de vie en société. Or une telle conception – et instrumentalisation – de l'art peut s'avérer contre-productive pour la reproduction du champ artistique, l'essence même du développement artistique s'y diluant dangereusement. Ainsi, Loreto Cisternas, responsable des statistiques culturelles au sein du département d'études du CNCA, critique cette façon de promouvoir l'art au sein de la communauté :

« Les programmes du CNCA sont liés à cette idée de temps libre, de gestion des loisirs mais elle est extrêmement micropolitique³⁹ car c'est essentiellement pour

³⁸ MORO-ABADÍA, Oscar & GONZÁLEZ MORALES, Manuel. 2015. « Il s'agit de l'affirmation de l'art comme une fin en lui-même et non comme un moyen de parvenir à d'autres fins (scientifiques, morales, politiques ou économiques). Il s'agit d'une notion liée à la modernité et en particulier à la définition de l'artiste moderne.

³⁹ L'interviewé se base sur la théorie de la micropolitique en tant que concept qui intègre la sexualité, la famille, les rapports dans l'école, c'est-à-dire la vie privée dans l'arène de la politique. En ce sens, Guattari signale que « Nous sommes embarqués dans ce processus de division sociale générale de la production

contrôler, pour éviter que les voyous passent toute la journée dans la rue, pour contrôler leurs corps et éviter qu'ils côtoient des toxicomanes dans la rue, mais cela finit toutefois par trahir l'autonomie relative du champ artistique et ses propres règles, lesquelles sont certainement liées à un certain nombre d'autres composants... »

Les stratégies de promotion de l'art instaurées par l'État et orientées à fournir des fonds pour la création artistique à travers la concurrence entre ces mêmes artistes sont ainsi fortement critiquées par l'ensemble des spécialistes. Selon ces derniers, établir un système de promotion artistique basé sur la compétition révèle l'absence d'une réelle politique culturelle, d'une politique culturelle d'État, tout en montrant la méconnaissance de l'État de ce qui se passe réellement dans les différentes régions et territoires du pays. Les employés du CNCA du département de planification Jimena Zuñiga, Alejandra Quiroga et Claudia Saavedra observent en effet que :

« La principale contribution que nous faisons (CNCA), c'est par le biais des fonds, et les artistes qui ne gagnent pas les fonds doivent avoir de l'argent ou se débrouiller, si bien que la production artistique est trop médiatisée par les fonds et les ressources ; il n'existe d'ailleurs pas d'évaluations au niveau national, ni de moyen de mesurer l'artistique, il n'y a pas de données, l'enquête sur les pratiques culturelles apparaît de nos jours obsolète, nous devons pouvoir compter sur des informations fraîches »⁴⁰.

Les spécialistes du CNCA interrogés rendent ainsi compte d'une image assez négative des individus-artistes qui reçoivent l'aide financière de l'État, laissant à entendre une certaine dépendance de ces derniers vis-à-vis de l'État et de ces modes de financement. À leurs yeux, les artistes dépendants ne se caractériseraient pas par leur capacité d'action, mais plutôt par une certaine conformité aux stratégies étatiques de création et de production artistique. Ainsi, pour les gouvernements libéraux, construire le marché, signifierait, dans

sociale de la subjectivité et il n'y a pas de retour. Mais pour cette raison même nous devons interpellier [...] tous ceux dont la profession consiste à s'intéresser au discours de l'autre. Ils se trouvent à un carrefour politique et micropolitique fondamental. Ou bien ils vont faire le jeu de cette reproduction de modèles qui ne permettent pas de créer de sorties pour les processus de singularisation, ou bien au contraire ils vont travailler pour le fonctionnement de ces processus dans la mesure de leurs possibilités et des agencements qu'ils réussiront à faire fonctionner ». Félix Guattari et Suely Rolnik, « Micropolitiques ». Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2007, p. 43-44

⁴⁰ L'étude du INE-CNCA de l'année 2013 intitulé « Cultura y Tiempo Libre » signale qu'il existe, dans le secteur culturel, un accord lié au diagnostic sur la situation actuelle de l'accès à l'information et la génération de la connaissance dans le domaine culturel. L'opinion générale est que l'information n'est pas seulement faible, embryonnaire et insuffisante pour chaque secteur, mais qu'elle est également difficile d'accès et de courte portée quant à sa diffusion. Ainsi, les sources d'information culturelle n'inspirent pas confiance. Cette étude estime finalement que les initiatives mises en œuvre pour améliorer l'accès ou la production de la connaissance dans le domaine culturel s'établissent au niveau macro, ce qui empêche d'apprécier les détails et les spécificités de chaque domaine culturel à l'échelle locale.

le cas de l'art, d'une part inciter, solliciter, encourager la concurrence et donc l'inégalité différentielle, mais aussi généraliser une logique entrepreneuriale et son modèle de subjectivation : l'entrepreneur.

Bien que, sur ce même plan économique, de nombreuses recherches (DURAN, Gonzalo & KREMERMAN, Marco. 2015) présentent, en effet, le Chili comme un pays ayant beaucoup grandi économiquement au cours des dernières années, il n'en demeure pas moins un pays sans développement réel, restant, de fait, l'un des pays les plus inégalitaires économiquement de tout le continent latino-américain. Dans un tel contexte, le thème de la culture ne revêt donc pas la même importance aux yeux de la population que des sujets plus concrets – et pressants - tels que l'éducation, la santé ou encore les problèmes d'infrastructure et de logement. Il existe, en effet, encore beaucoup de bidonvilles au Chili, où cohabitent pauvretés matérielle et immatérielle, cachée, et où le thème de la culture semble encore avoir peu d'importance.

C'est pourquoi il apparaît pertinent ici de reprendre le concept d'économie de la culture, lequel nous permettra de mieux comprendre les décisions de politique culturelle relatives à certains domaines d'expression culturelle, tout en nous invitant à élargir le débat au véritable rôle de la politique culturelle dans le développement de l'art et de la culture auprès de l'ensemble de la population chilienne.

2. Le lien entre le gouvernement et la citoyenneté dans le contexte des monopoles culturels. La reproduction d'un art d'élite

L'ensemble des spécialistes interrogés identifient l'accès à l'art comme l'un des principaux problèmes de la société chilienne actuelle en faisant remarquer que la structure conceptuelle entourant l'œuvre légitime bien souvent des expressions sensiblement éloignées des individus. Ainsi, l'intellectualisation de l'art crée rend encore plus difficile l'accès à l'art, en devenant l'apanage de ceux que Bourdieu (1964) nomme « les héritiers ». Jaime Vindel, spécialiste de la philosophie de l'art, présente ainsi son point de vue sur l'intellectualisation de l'œuvre, laquelle cache, selon lui, la plupart du temps un véritable appauvrissement des idées :

« De nos jours, toute la textualité entourant l'œuvre légitime l'expérience directe de ce qui est la proposition artistique, laquelle, dans de nombreux cas, se révèle, de plus, extrêmement pauvre ».

Il existe, de surcroît, un autre problème identifié par les spécialistes du domaine de la culture : à savoir, qu'à un véritable accès à l'art, comme au développement d'une culture populaire, s'oppose un monopole de la culture dû à une faible structure culturelle dépourvue de toute institution capable de la soutenir, et conduisant fatalement à la définition et au contrôle de la culture par une élite. Or un tel phénomène conduit directement à la perte de l'identité culturelle. C'est ainsi qu'une des spécialistes de ces thèmes, Barbara Negrón, nous explique la manière dont le domaine de la culture se structure au Chili :

« Ce qui se passe, c'est qu'il existe un monopole dans le monde des contenus culturels, comme, par exemple, les cinq labels qui travaillent dans le domaine de la musique et dans le domaine du cinéma au niveau mondial. De même, il existe certaines industries qui sont les plus puissantes (...), toutefois, la culture est particulièrement importante pour un pays, et ne devrait pas se réglementer uniquement dans la sphère économique ; il s'agit-là d'un événement social, ayant une implication culturelle : un pays qui n'a pas la possibilité de se voir, n'a pas la possibilité de mettre en valeur son identité. »

Les programmes étatiques n'apporteraient donc pas de réponse à ce problème structurel résultant de l'appropriation de la culture par une élite, et posant dès lors la question du déficit de représentation de la diversité des pratiques culturelles, la réalité se résumant bien souvent à ne montrer finalement que ce qu'une frange restreinte de la population veut regarder et écouter. Il n'y aurait donc pas, en termes de politique publique, de place pour les expressions culturelles à caractère plus populaire. À ce titre, Bartolomé Silva nous explique, en effet, qu' :

« Il existe une monopolisation de l'art sans aucun doute, lorsque la « concertación » est arrivée au pouvoir, tous les secteurs culturels critiquaient et disaient : « non, nous ne pouvons pas étatiser l'art », mais au fond les producteurs font ça, le programme « Santiago a Mil »⁴¹ porte seulement un œil, c'est-à-dire il n'y a qu'une personne qui dit ce que doivent voir les chiliens et cela est dangereux et je parle du point de vue de la création, de la production et de la mise en place, mais si tu le pense du point de vue social l'abandon est horrible, il y a un vide profond ».

⁴¹ Le festival international de Théâtre « Santiago a Mil » est l'événement artistique le plus important réalisé au Chili. Il se développe annuellement dans le mois de janvier à Santiago.

Il convient également de signaler, à ce stade, que le Chili est un pays imprégné de néolibéralisme où des concepts tels que la réussite financière, le travail et l'entrepreneuriat sont fortement valorisés. Ceci explique, en effet, la prédominance d'une idéologie culturelle fondée sur l'effort, c'est-à-dire, la responsabilité individuelle, dans laquelle l'idée centrale est de former des individus en parfaite cohérence avec le système dominant, et ceci sans se préoccuper réellement du développement de leur esprit critique. L'injonction de ce nouveau cadre normatif, la règle impérative qu'il énonce pour l'ensemble de la population, apparaît ainsi celle de devenir « entrepreneur de soi-même » (FOUCAULT, Michel. 2007, 264), puisque c'est seulement à cette condition que l'individu devient « hautement gouvernable ». L'individu libéral que les politiques sociales et assurancielles doivent contribuer à construire apparaît ainsi hautement gouvernable puisqu'il se gouverne d'abord lui-même, dans la mesure où il se conçoit comme un entrepreneur et qu'il gère sa vie comme on gère une entreprise. Le travailleur devient donc un entrepreneur, et un entrepreneur de lui-même, « étant pour lui-même son propre capital, étant pour lui-même son propre producteur, étant pour lui-même sa source de revenus » (FOUCAULT, Michel. 2004 ; 232). Selon cette vision, l'individu n'est pas au départ de l'action, mais bien le seul responsable de sa réussite comme de son échec.

Or une telle conception des choses a des conséquences sur les interventions mêmes du pouvoir étatique, favorisant en cela la mise en place, en tant que cadre pour l'augmentation du capital humain (compétences et capacités), d'un réseau de sociétés enregistrées par la constante création de marchés audités tant en termes d'investissements qu'en termes d'avantages associés. Le marché de l'art fonctionnera, dès lors, selon cette même logique.

C'est, par conséquent, le champ économique qui sert à juger la validité de l'action gouvernementale, d'après une critique qui n'est plus politique-juridique, mais bien économique et selon laquelle le « laissez-faire » classique se transforme en l'obligation de ne pas laisser intervenir le gouvernement, ceci au nom d'une loi de marché seule capable de véritablement évaluer chacune de ces activités (FOUCAULT, 2007 ; 285-286). Cette nouvelle rationalité politique se propose ainsi de « gouverner avec une sécurité maximale le marché et les processus vitaux de la population en limitant au maximum l'action directe de l'État » (VÁZQUEZ, Francisco. 2005; 80).

Sans être dominés dans un sens strict, les agents libres sont amenés, en vertu de leur constitution, à devenir entrepreneurs d'eux-mêmes, chaque aspect de leur vie - en tant que travailleurs, consommateurs, ou membres d'une famille – venant déterminer la nature même de leurs décisions. C'est pourquoi il semble nécessaire de penser la biopolitique comme déterminée, d'une part, historiquement et politiquement en faisant référence à des moyens spécifiques d'identification et de traitement de la condition vitale des hommes (RABINOW, Paul; ROSE, Nikolas. 2006; 197); et connectée, d'autre part, de différentes façons aux dispositifs de pouvoir dont le rôle reste essentiel dans la politique actuelle d'administration des populations : la discipline, la souveraineté et l'exclusion (FOUCAULT, 2006; 135).

Partant de ce constat, l'activité artistique ne semble possible que pour une élite pour qui l'argent n'est pas un problème, tandis que les personnes les plus démunies n'ont d'autre choix que de travailler et ainsi permettre, *stricto sensu*, de reproduire la force de travail. Il semblerait donc que nous nous trouvions ici en présence d'un phénomène de généralisation du modèle de l'entreprise au sein même du tissu social, et si ces jeunes issus de milieux défavorisés ont toutefois la possibilité d'étudier, le système dans lequel ils évoluent privilégiera généralement des cursus comme l'ingénierie, l'économie ou encore le droit. Andrea Avendaño revient, à ce titre, sur différents aspects d'un tel phénomène :

« C'est le plus effrayant de tout, le discours est : 'mon pote, ce dont tu as besoin, c'est d'un boulot, ne perd pas ton temps avec l'art, tu as besoin d'argent et de bosser pour tes enfants, imagine si ton gosse est malade, tu auras besoin d'argent', c'est comme ça, extrêmement pervers, l'idée de ne pas penser qui prime dans le système, de n'être ni critique ni créatif ».

Quelques études parlent alors d'un hyper-ciblage des politiques publiques de lutte contre la pauvreté⁴², ce qui implique souvent une forte stigmatisation de leurs bénéficiaires. Dans ce contexte, le CNCA constitue la principale institution gouvernementale de promotion des arts auprès des secteurs les plus défavorisés. Or, bien que l'on ne puisse nier qu'un travail sérieux soit entrepris en ce sens, il est possible de relever plusieurs problèmes relatifs au diagnostic de la citoyenneté, laquelle reste généralement ancrée dans une vision réductrice s'il en est de l'art, comme, par exemple, la musique des « Huasos Quincheros »⁴³, des

⁴² LAUTIER, B. (2009), *op. cit.*; Fundación Superación de la Pobreza. (2010), *op. cit.*

⁴³ Le « Huasos Quincheros » est un groupe de musique folklorique chilienne liée fortement à la période de la dictature

traditions qui, bien entendu, existent, mais qui ne cadrent plus avec les profonds changements qu'a connus la réalité chilienne au cours des dernières décades. La critique des spécialistes de la culture repose ainsi sur l'absence d'une véritable politique de participation citoyenne, à l'image de Bartolomé Silva pour qui l'État ne désire pas compter sur des citoyens critiques, ce constat expliquant, selon lui, pourquoi ni les gouvernements de gauche ni ceux de droite n'ont jamais fait de réels efforts pour promouvoir la participation du peuple :

« Changer cette façon de penser s'avère difficile, surtout maintenant que le peuple est habitué, qu'il est déjà subjugué... je parle d'une société chilienne malade, bouleversée, stressée par le travail, déprimée, et d'effets sociaux dérivés tels que la criminalité, la toxicomanie, la violence intrafamiliale ; et tout ce temps dont nous disposons pour reconstruire la société, pour reconstruire les sources communautaires, pour reconstituer l'esprit critique et analytique de la communauté, qui pose de telles questions?, personne, parce qu'il n'y en a pas la volonté ».

Il s'agirait, dès lors, de souligner ici de quelle manière l'Etat réalise, au sein de la société chilienne, un exercice vertical du pouvoir par lequel ses intérêts apparaissent liés à certains objectifs propres au secteur privé laissant bien souvent de côté les secteurs populaires. Il semblerait, en effet, crucial pour la construction d'une politique sociale que l'Etat s'intéresse à ces secteurs et à leurs habitants en essayant de comprendre le type de construction culturelle qu'ils développent et, en d'autres termes, mettre en place des politiques sociales à travers « un ensemble de régulations publiques visant à assurer la protection des individus et à maintenir la cohésion sociale, en intervenant au travers des mesures légales et des mécanismes de redistribution des ressources. (...) »⁴⁴.

Or ; à l'heure actuelle, l'État semble s'être davantage engouffré dans la voie de la bureaucratisation et apparaît n'avoir pas été très efficace en termes de politiques sociales en considérant qu'il s'agit-là, principalement, d'un « ensemble d'actions mises en œuvre progressivement par les pouvoirs publics pour parvenir à transformer les conditions de vie, d'abord des ouvriers puis des salariés, et ainsi éviter les conflits sociaux et la désagrégation des liens sociaux. Ce champ correspond, dans leur ordre d'apparition, aux politiques du travail (conditions de travail et relations collectives entre employeurs et employés), à la protection sociale (aide sociale, politique d'assurances, puis de sécurité sociale, troisième

⁴⁴ Cette définition apparaît en Gallie D, Paugam S. (Dir.) *Welfare Regimes and the Experience of Unemployment in Europe*. Oxford : Oxford University Press ; 2000. (Traduite et adaptée par Dr. J.- F. Bickel, professeur).

âge, santé, famille, indemnités sociales), et aux politiques de formation professionnelle et d'emploi. (...) » (JOIN- LAMBERT Marie. 1994 ; 23) auxquelles nous pouvons ajouter celles relatives au domaine culturel, ces dernières n'ayant toutefois pas produit les effets de protection citoyenne escomptés. La politique culturelle des années 2005-2010 défendait, en revanche, sans toutefois l'exprimer directement, les artistes et les pratiques de l'élite, amenant les spécialistes eux-mêmes à reconnaître qu'ils assistaient « à la montée en force d'une vision de la démocratie dépourvue de sa composante populaire : une démocratie sans le peuple » (MAIR, Peter. 2015).

Le CNCA s'est également constitué à partir d'une idéologie technocratique visant à maintenir le modèle économique imposé par la dictature, laquelle avait besoin d'affaiblir les partis et les mouvements syndicaux et d'éloigner les citoyens des décisions afin que ces dernières soient principalement prises par une minorité, et le cas échéant, les spécialistes du domaine culturel.

La mise en œuvre de la politique culturelle a ainsi mis en tension une déclaration d'intention, représentée par le document « Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010 », et la mise en œuvre concrète d'une politique publique. Une lutte a dès lors eu lieu entre le désir de participation et de transparence et le besoin d'efficacité du projet. Notons également ici qu'une logique à long terme, nécessaire pour le développement culturel, s'est rapidement vue obstruée par une vision à court terme régie par certaines dynamiques propres au système technocratique mettant, dans le cas qui nous intéresse, en péril la réalisation des objectifs déclarés (MUNOZ DEL CAMPO, Norma. 2011).

Une telle technocratie n'apparaît, d'ailleurs, pas remise en question par les artistes, notamment parce que ces derniers cherchent tout d'abord à compter sur une institution culturelle qui les protège. Ceci semble, dès lors, pouvoir expliquer pourquoi le manque de programmes et de projets allant dans le sens de la citoyenneté n'est pas perçu, par ce groupe d'acteurs, comme un problème. Ce projet d'institution apparaît en effet destiné à protéger la production artistique tout en encourageant et en diffusant les différentes pratiques artistiques au niveau national. Toutefois, dans la pratique, le CNCA ne paraît protéger que la production des artistes confirmés, au détriment d'un développement d'un

travail structuré à partir des pratiques culturelles locales. Les diverses conventions de culture ayant lieu chaque année ont pourtant essayé d'apporter une solution à ce problème. Ainsi, dans ce contexte de défis politiques et institutionnels du CNCA, la version 2015 de la Convention a su soulever deux questions essentielles : le droit au développement de la culture en tant que projection ; et les défis d'un nouveau cadre institutionnel pour la culture au Chili, c'est-à-dire, en définitive, la promotion des arts, du patrimoine et de la participation culturelle (CNCA. 2015).

Malgré cela, les spécialistes du domaine culturel ne jugent pas cohérente l'action de l'État en la matière et dénoncent un manque de motivation de la part des personnes concernées qu'ils expliquent par le fait que l'État ne produit que des discours éphémères ne trouvant pas d'écho auprès de la population, et notamment auprès des secteurs les plus défavorisés. A continuation, Bartolomé Silva analyse ainsi la faiblesse de l'action de l'État à la lumière des réseaux de trafics de drogues présents dans ce type de quartiers :

« L'effet social (des trafiquants) est beaucoup plus fort, beaucoup plus rapide, beaucoup plus efficace, à savoir, la construction du trafic de drogue est beaucoup plus efficace que n'importe quel programme social, et certains se demandent pourquoi?, si c'est une mauvaise chose, non, non et non !!!, c'est très efficace, d'abord, le groupe s'occupe de toi, tu fais partie de quelque chose, tu te reconnais dans quelque chose, cela te donne de la force, du pouvoir, des codes établis de confiance, t'offre la sécurité, un certain bien-être économique, te protège, c'est beaucoup plus efficace qu'un programme social ou un programme artistique qui prendra beaucoup plus de temps à chercher la façon de motiver les jeunes ».

De ce point de vue, la politique culturelle pêche par le manque de vision de son projet culturel, car même si l'État considère que les programmes d'industries culturelles permettront que la création soit pérenne en assurant une certaine durabilité aux projets artistiques, une autre part, non négligeable, ne sera jamais couverte par de telles industries. Ainsi, un orchestre au Chili ne peut pas générer d'autofinancement. Le financement des arts semble dès lors destiné à rester un problème, amenant les spécialistes de la question à en conclure que le bon fonctionnement des industries culturelles n'est pas une solution et qu'il manque bel et bien une action plus diversifiée accompagnée de changements structurels au sein des politiques publiques actuelles, lesquels ne sont toujours pas visibles.

Le gouvernement de Sebastián Piñera a ainsi mis en place toute une structure technocratique fondée sur une idéologie spécifiquement économique par laquelle les

solutions spécifiques à ce type de situations ont produit différents problèmes. Selon Barbara Negrón, cette grille de lecture en termes de politique d'assistance de l'État, par laquelle le gouvernement réagit plus qu'il n'agit, peut se résumer de la façon suivante : « il y a un problème, on va créer des fonds ». Negrón signale ainsi, concernant le secteur de la musique, qu'au-delà de l'existence d'un programme ayant pour objectif de modifier la politique de diffusion de la musique chilienne, les programmes sont déjà faits, les ressources déjà attribués, et que le pourcentage de musique chilienne passée sur les ondes n'a, dans les faits, aucunement augmenté. Il s'agirait, en effet, de problématiques structurelles, l'État n'ayant finalement ciblé que la création au sein d'un processus de compétition, d'un processus de recherche de ressources à travers des fonds d'investissements, ces fonds conduisant en fin de compte, si l'on en croit les acteurs interrogés, à une bonne capacité de gestion mais à des lacunes en termes de promotion de la capacité créative.

Concernant l'action de l'institution culturelle et des spécialistes qui y travaillent, Marcela Cuevas évoque ainsi le gouvernement de Piñera (2010-2014) en ces termes :

« ils n'embauchent pas ceux qui sont vraiment les spécialistes du sujet, ne suivent pas les tendances internationales, il n'y a pas de mobilisation des ressources humaines, mais plutôt de jeunes chercheurs qui ne connaissent pas le sujet, qui ne savent pas ce qu'ils étudient, ne génèrent pas de corpus théorique important, parfois par budgets réduits, d'autres par contrats administratifs, le pays perd la possibilité d'avoir des conseillers capables de véritablement contribuer à la question culturelle ».

Il semble ainsi possible de constater ici l'absence de vision des politiques publiques orientées à l'art en tant qu'instrument de construction de la quotidienneté, du communautaire, de l'épanouissement humain et de la citoyenneté. Même pour les artistes, la transformation sociale à travers l'art apparaît une impasse. Evoquant le projet communautaire du « Circo del Mundo », Bartolomé Silva évoque ainsi les difficultés rencontrées :

« Cela m'a pris beaucoup de temps pour que les acteurs du monde de l'art comprennent que travailler avec la société civile ne cesse pas d'être de l'art et exige le même professionnalisme, la même esthétique, la même fonction, les mêmes méthodes et la même façon de produire des méthodologies, mais s'il n'existe pas la volonté de penser ces méthodes et leurs variables, comment dire que l'art est transformateur, qu'il génère des résultats, qu'il appartient à la communauté, produit des changements, fournit des réseaux communautaires, des liens sociaux ou des mouvements sociaux ».

Il existerait donc, pour le dire autrement, des pôles d'émission et des pôles de réception culturelle présentant le plus souvent certaines valeurs comme « naturelles » ou « normales » ; ce ne sont pas des classes dominantes, mais plutôt des groupes de pouvoir qui, à un moment historique donné, orientent les formes de comportement en attribuant à tous ceux se trouvant en marge de ce modèle un caractère marginal ou étranger. On évoque alors un phénomène de marginalisation de la différence. Or, cette manière de concevoir la culture à travers ses contenus idéologiques « ne revient à rien d'autre qu'à saisir, dans un contexte déterminé, en quoi les systèmes de valeurs et les représentations qu'ils véhiculent œuvrent à stimuler des processus de résistance ou d'acceptation du statu quo » (Mattelart & Neveu, 2008 :37).

L'art officiel, principal objectif de ce type de politiques publiques, apparaît dès lors défini par le cercle d'intellectuels ou les groupes de pouvoir liés à ceux chargés de prendre ce type de décisions. L'art hégémonique ne parvient toutefois pas, dans la pratique, à mettre en place un rapport de proximité avec le grand public, cantonnant de la sorte la production et la consommation artistiques à une portion infime d'individus. C'est pourquoi de telles tensions constituent l'un des principaux exemples des configurations de pouvoir caractéristiques de chaque société.

3. Gouvernement et Culture. Les réussites, les échecs et les défis de la politique culturelle à travers le regard des spécialistes du domaine de la culture.

L'une des critiques les plus récurrentes adressée au système politique chilien au cours des vingt dernières années a donc été son incapacité à créer une institution sérieuse chargée du domaine de la culture. Or, sans ce type d'institutions, il n'apparaît pas possible de générer une politique culturelle axée sur les citoyens, laissant ainsi la véritable participation des individus dans une situation précaire, les programmes mis en œuvre par l'État ne prenant pas en compte, dans leur élaboration, l'implication des habitants des territoires concernés.

L'établissement, par le gouvernement, d'une politique culturelle, bien qu'ayant amenée certains changements au sein de la société chilienne, a également produite, du fait, notamment, de la rapidité de sa mise en œuvre, certains écueils structurels très difficiles à

surmonter, parmi lesquels : la focalisation des efforts gouvernementaux sur un travail avec les artistes basé sur la concurrence pour l'obtention de ressources économiques, installant chez les artistes l'idée selon laquelle ce type d'action était la seule voie vers la promotion des arts et de la création artistique ; et l'absence d'une structure de travail au sein du CNCA permettant une organisation tant interne qu'externe de la politique culturelle. En ce sens, le caractère paternaliste de la politique culturelle a anéanti la créativité et l'autogestion dans le secteur artistique.

La temporalité liée aux programmes apparaît donc comme un obstacle au transfert des objectifs des programmes à la communauté. Les deux années destinées, par exemple, à la mise en œuvre du programme du CNCA « Creando Chile en mi Barrio » seraient insuffisantes pour sensibiliser la citoyenneté et ainsi leur permettre de poursuivre leurs apprentissages et la production artistique. Le nombre de travailleurs assignés au développement des programmes poserait également problème, et ceci plus particulièrement au niveau régional. Avec une moyenne de quatre travailleurs⁴⁵, les sièges régionaux du CNCA ne parviennent pas à la mise en œuvre d'un programme, le fait de pouvoir compter avec les ressources humaines nécessaires apparaissant essentielle ici à la réalisation des objectifs déclarés.

Ceci explique pourquoi l'un des éléments clés de l'économie créative sera « la place centrale de l'autoentrepreneur », l'actif créatif type devenant un autoentrepreneur dans le cadre d'une économie largement libéralisée où la flexibilité du travail est sensée devenir la règle. Des rapports officiels, notamment en Europe, proposent en effet le modèle d'un artiste entrepreneur comme archétype du futur travailleur dans l'économie créative à venir. Il s'agit-là d'une condition *sine qua non* conduisant les « idées » à se transformer en biens tangibles ou, tout au moins, en produits commercialisables. *A contrario*, la figure de l'artiste et du créateur ignorant des réalités économiques et commerciales est fréquemment stigmatisée » (BOUQUILLION, Philippe. 2012).

Or, un tel modèle apparaît déficient au Chili car bien que les notions de liberté du travail et d'entrepreneuriat soient séduisantes, les résultats des études (NEGRÓN, Bárbara et al. 2014) menées sur le sujet rend compte d'un registre de travailleurs culturels restant le plus

⁴⁵ Information recueillie au département des ressources humaines du CNCA.

souvent en situation précaire, et d'une activité artistique et culturel nationale, certes en développement, mais toujours empreint d'une forte vulnérabilité sociale et professionnelle, le travail informel continuant de prévaloir. Le travail indépendant, dans un tel contexte, abonde en effet, sans contrat ni sécurité sociale. L'activité artistique doit, dès lors, être associée à d'autres activités non-culturelles, la plupart des artistes devant diversifier leurs activités et leurs revenus pour survivre. Beaucoup de ceux qui travaillent dans le secteur ne sont, en effet, pas payés, et la valorisation de l'activité artistique et culturelle en tant qu'emploi, c'est-à-dire en tant qu'activité rémunéré au même titre que les autres, reste encore une chimère au Chili et l'une des principales causes de paupérisation des artistes, notamment dans les régions périphériques du pays. Il semble toutefois important de d'insister ici sur le dévouement et les efforts déployés par ces travailleurs de l'Art, lesquels ne comptent généralement pas leurs heures de travail extra qu'ils emploient à la réalisation de leurs projets malgré les obstacles qu'ils rencontrent, à savoir la précarité et le travail au noir.

L'idée de renforcer le lien social à travers ce modèle de politique culturelle se base d'ailleurs sur diverses expériences relatives au développement de l'aspect social de l'art, de l'intégration, de la confiance, de la reconnaissance et de la participation, entre autres. Une étude menée en Colombie rend ainsi compte de résultats très intéressants concernant cette thématique : « l'économie créative comprend des activités culturelles qui peuvent s'avérer cruciales pour la création de liens entre les groupes sociaux et pour la génération d'une cohésion sociale. Les communautés qui souffrent de rapports sociaux sous tension et de conflits divers peuvent être réconciliées par la participation partagée à des rituels culturels. Des initiatives comme les programmes communautaires artistiques génèrent du capital social et humain en augmentant la capacité et la motivation des individus à s'impliquer dans la vie associative et inculquent des compétences pouvant être utilement employées dans des industries créatives locales » (CNUCED 2010 ; 54).

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, les gouvernements de la Concertation liés au retour de la démocratie au Chili ont été les premiers à donner une place centrale à la culture sur l'agenda public, mais de telles intentions, louables s'il en est, ont toutefois été, dans la pratique, menées à bien sans que les problèmes économiques et la structure organique des institutions chargées de la mise en œuvre des politiques culturelles ne soient

véritablement évaluées. La politique sociale mise en œuvre par ces gouvernements a ainsi généré des difficultés au sein même de l'organisation institutionnelle, conduisant dès lors à un désordre structurel empêchant le bon fonctionnement de l'action étatique et la régénération du tissu social. Le caractère paternaliste d'une telle politique culturelle a, par ailleurs, limité l'essor de la créativité au sein de la société chilienne, la plupart des artistes voyant dans les fonds attribués par l'État l'unique solution à la réalisation de leur activité artistique. Ainsi, la liberté créative sera bornée par la politique publique et l'autogestion deviendra un concept sans beaucoup d'extension dans le champ artistique chilien.

Les artistes – ou travailleurs du monde artistique – interrogés se rejoignent ainsi sur leur perception des situations avilissantes auxquelles les artistes doivent se soumettre pour pouvoir créer leurs œuvres. Il apparaît, en effet, crucial ici de bien comprendre de quelle façon cette modalité de financement de l'art rend compte d'une certaine manière de contrôler les artistes en limitant la production d'un art politique à caractère plus contestataire. L'orientation néolibérale de la politique chilienne se légitime ainsi à travers la figure d'un artiste s'efforçant à obtenir l'appui de l'État en adaptant sa trajectoire sociale et ses objectifs de création.

Bien que, dans un tel contexte, les objectifs et les activités contemplées par ce type d'interventions territoriales motivent le voisinage à participer, il apparaît qu'une fois l'intervention territoriale terminée (au bout de deux ans) les individus concernés constatent un manque d'activités à réaliser et l'absence d'outils et de ressources économiques, ou encore de capacités nécessaires à la continuation du travail de proximité dans ces quartiers et à la bonne conclusion du programme, ce qui ne manque pas de générer quelques critiques de la part des personnes concernées. Cette politique paternaliste de financement est ainsi perçue comme problématique du fait qu'elle est souvent ressentie comme une manière de « bâillonner » ces communautés, et en particulier les créateurs. Carolina Negrete, syndicaliste au CNCA, déclare à ce sujet :

« J'ai vu dans la « Concertación » certains programmes de participation, mais le problème c'est la génération de beaucoup d'attentes, ce qui est dommage!, parce qu'une fois le programme fini, plus rien, les gens étaient pleins d'attentes mais avec les mains liées, c'est pourquoi les organisations sociales se lèvent et se mobilisent à la recherche d'une participation plus active ».

L'art apparaît donc manipulé par les fonds d'investissement, avec ce sentiment paternaliste ressenti par ces mêmes artistes qui avaient été de grands producteurs de discours politique au cours des années 1980 face à la dictature. Le « FONDART » fonctionne en effet de sorte que pour que les artistes puissent vivre, ils aient à se battre les uns contre les autres pour l'obtention de ressources économiques. La culture issue de l'action étatique n'apparaît donc pas exempte de critique, notamment en lendemain du virage à droite réalisé par l'arrivée au pouvoir du gouvernement de Sebastián Piñera en 2010, lequel amorça notamment un changement de politique culturelle délaissant une politique orientée vers la citoyenneté au profit d'une politique plus favorable aux industries culturelles⁴⁶. Un tel changement semble, en effet, avoir limité la création en se dressant contre tous les secteurs artistiques ne pouvant pas constituer une industrie en tant que telle, tout en conduisant à une indéniable prise de distance des citoyens par rapport à ce type de politique.

L'activité artistique, ses pratiques et ses représentations, se sont ainsi structurées autour d'un art élitiste, toutes les initiatives citoyennes présentant des expressions artistiques issues de la culture d'une certaine élite, ceci en laissant de côté ou en rendant complètement visible la culture populaire. La vision des gouvernements post-dictature du social se sont ainsi vus fortement critiqués, gouvernements de centre-gauche inclus, leur manque d'approche humaniste des choses, la faible amélioration des conditions de vie sociale, et en définitive une politique sociale n'étant parvenue qu'à créer plus de richesses pour ceux ayant le pouvoir ou étant, d'une manière ou d'une autre, liés aux centres de décisions.

À ce sujet, les spécialistes abondent de commentaires concernant l'idée selon laquelle la création ne peut en aucun cas constituer une industrie, un créateur ne pouvant pas s'industrialiser. Aux yeux des personnes interrogés, « la création est rebelle et le créateur crée seul et librement, ce qui ne peut pas s'industrialiser ». Il s'agit donc bien ici d'une

⁴⁶ Cf. CNCA. *Política Cultural 2011-2016*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Noviembre 2011. Santiago. Le CNCA établi, parmi les actions à suivre, y compris la promotion de la création artistique et culturelle, rendre visible et promouvoir les industries culturelles comme le moteur de développement, le renforcement et la mise à jour des normes et la législation relative à l'art et la culture, promouvoir l'installation des biens artistiques et culturels dans la scène internationale, renforcer la reconnaissance du droit d'auteur et générer un lien de la création artistique avec les nouveaux médias et les technologies.

culture élitiste véhiculée par le CNCA et qui a échoué à promouvoir la culture locale et l'identité communautaire en ne parvenant pas à enseigner aux gens à vivre en communauté ou de manière collective et à transmettre une certaine vision du social en termes de partage entre tous. Tamara Cerda, du département d'études du CNCA, déclare ainsi, parlant du milieu de la culture au Chili :

« C'est très élitiste, ils ne sont pas intéressés par la citoyenneté ; même si elles en portent le nom, en fin de compte toutes les actions sont si élitistes qu'elles laissent tout le monde en marge, et ne parviennent pas à comprendre que la culture est quelque chose de plus... ils l'ont ainsi réduite car il s'agit d'un concept de culture extrêmement réducteur, c'est l'art, mais l'art bourgeois. Ils ont, par exemple, amené des ténors au carnaval, très élitiste, et pas seulement en dehors du CNCA, mais aussi au sein du CNCA ».

La participation du gouvernement dans le secteur culturel se concentre, d'autre part, sur le programme de développement culturel au niveau des quartiers « Creando Chile en mi Barrio », ou encore sur le programme « Okupa/Acciona » proposant un espace politique très peu développé de dialogue autour du thème de la politique culturelle citoyenne. Carolina Negrete, qui a travaillé au CNCA au moment de la création de ce type de programmes, porte un regard critique sur le travail culturel de l'État :

« Ils étaient très peu nombreux, les programmes mettant directement l'accent sur la citoyenneté, « Creando Chile en mi Barrio » qui est un programme d'intervention à travers une méthodologie de participation communautaire par le biais d'activités culturelles, de l'autogestion et de la formation, et d'autres programmes de participation surnommés « le pain et le cirque », comme « Chile más cultura », « Los Carnavales Culturales »... on pense qu'avec la création du « Creando Chile » la culture a avancé dans cette voie, mais, malheureusement, ce qu'on a vu correspondait à une politisation de ce programme, repris à des fins politiques ».

Les spécialistes du domaine culturel critiquent, pour la plupart, le gouvernement et les programmes culturels mis en œuvre dans les quartiers populaires. Sous l'égide d'un discours critique relatif aux programmes traditionnels d'assistance sociale, leur critique se fonde notamment sur le manque de participation et la construction d'une politique culturelle enfermée dans une vision classique de la culture. La culture populaire et la créativité de l'autogestion apparaissent ainsi rejetées par le nouveau modèle proposé, un modèle politique qui a, inévitablement, dû négocier les changements dans le cadre restrictif hérité de la dictature.

Les travailleurs du CNCA remarquent ainsi le maintien, par le gouvernement de la « concertation », d'une participation minimale des parties concernées, notamment dans un programme comme « Creando Chile en mi Barrio ». Or, de nos jours, en 2010 une telle situation semble avoir empiré avec l'arrêt de l'ensemble des programmes sociaux. La participation se fait en effet, depuis, à travers le site web du CNCA. Tamara Cerda dénonce cette approche, somme toute limitée, du devoir-être de la participation :

« Pour nous et pour les organisations sociales de base, il ne s'agit pas, culturellement parlant, de participation, c'est un mensonge que de nous faire croire que nous participons parce qu'ils pensent que nous sommes stupides, il s'agit d'une provocation dans le sens où ils nous obligent à participer à quelque-chose que nous savons très éloignée de la participation réelle ».

Dans la pratique, cette nouvelle manière de gouverner, imposée par le gouvernement de droite au pouvoir, a fait disparaître les espaces d'expression citoyenne et les programmes de politiques publiques liés à la citoyenneté, en mettant en place une politique moins empathique, moins proche du public et s'adressant davantage à une certaine élite. Ce gouvernement a, par exemple, décidé de reformuler le programme « Creando Chile en mi Barrio » en le renommant et en changeant le format, amenant les spécialistes du domaine culturel les plus critiques, représentés ici par Carolina Negrete, à remarquer :

« Nous voyons un modèle en cours d'implémentation sur le plan culturel où ont lieu de profondes réformes structurelles dans la culture dont sont exclus le monde culturel et les parties concernées ».

De tels propos laissent ainsi à entendre que la logique d'action de l'État ne génère pas suffisamment de processus de participation réelle, l'État demeurant institutionnellement hiérarchique. L'accès, par exemple, n'est pas participatif, au même titre que la centralisation des décisions au niveau de l'institution culturelle centrale (CNCA) ensuite relayées par les directeurs régionaux ou les conseillers représentant la population, une structure bien éloignée de ce qu'exigerait une véritable participation effective faisant écho aux attentes de la population.

Les spécialistes envisagent donc l'État comme une institution soucieuse de maintenir les éléments autoritaires hérités de la dictature et effrayée par la perspective d'une véritable autonomie individuelle. Bartolomé Silva, lequel a travaillé toute sa vie directement auprès des communautés des quartiers les plus défavorisés partage ici son ressenti concernant l'Etat et son action :

« Quand il y a un phénomène autonome de la communauté, il y a de la résistance de la part de l'État, les flics tirent des gaz lacrymogènes sur des gamins, c'est la merde quoi !!, c'est la vision qu'ils ont, ils n'ont pas la volonté de prendre en compte de tels phénomènes, de s'asseoir et d'organiser des débats et de dialoguer ».

4. La politique culturelle Chilienne à travers le regard de la médiation

L'ensemble des spécialistes semble ici reprendre l'idée d'intérêts divers et divergents entre les différents acteurs sociaux. Les artistes, par exemple, n'ont pas la même approche et n'attendent pas les mêmes choses d'un programme culturel que les femmes au foyer dont les besoins sont tout à fait différents. Or un programme participatif devrait impérativement prendre en compte de telles différences. Daniela Campos, illustrant l'avis des employés du CNCA, reconnaît ainsi qu' :

« Il faut générer des instances de participation, ou tout au moins de consultation, et ainsi envisager les différents besoins des gens ; on mélange les femmes de différents quartiers et les artistes ; ces derniers disent qu'ils veulent participer, mais en fait ils veulent être embauchés, ce qui n'est pas la même chose ; nous devons apprendre à séparer et à distinguer les intérêts ».

La politique culturelle chilienne présente, de plus, différents problèmes, et ceci dès le moment de sa formulation. Les personnes interrogées dans le cadre de cette étude s'accordent, en effet, sur le fait que l'un des éléments les plus déficients d'une telle politique fait référence à l'absence de diagnostics rendant impossible l'obtention, et donc le traitement, des données nécessaires à la formulation d'une politique représentative de la réalité nationale. Ainsi, ceux ayant collaboré à la mise en place de la politique culturelle ont, par exemple, dû utiliser les analyses élaborées par les conseillers en culture employés par le CNCA au niveau de chaque région. Barbara Negrón, ici en tant que journaliste chargée de la rédaction du projet de nouvelle politique culturelle, signale ainsi que l'« enquête de consommation culturelle » de l'année 2004-2005 constitua un élément crucial au moment de sa formulation, l'information résultant d'une telle offrant enfin la possibilité aux instances décisionnelles de comparer sur la base de données chiffrées le domaine culturel chilien et ceux d'autres pays, comme par exemple l'Argentine et le Mexique, pays modèles de la culture latino-américaine :

« Nous collections les informations qui étaient disponibles à ce moment-là, ce qui était peu ; l'enquête de consommation culturelle a alors été l'un des principaux éléments, mais à partir de là, nous nous sommes rendu compte du peu d'informations dont nous disposions, de la persistance de déficits d'informations,

alors nous avons recensé toutes les recherches et les données disponibles ; il n'y avait alors pas beaucoup d'études, si bien que nous avons fait avec ce que nous avons sous la main tout en réalisant des entretiens auprès de nombreux spécialistes ».

En même temps, au Chili, le débat continue sur le problème de l'absence d'une infrastructure culturelle, et ceci même si le CNCA a créé un département destiné à produire des projets et à obtenir des ressources économiques et humaines pour l'établissement de centres culturels dans les communes de plus de 50 mil habitants. Il s'agit ici de la mise en œuvre de différents projets et initiatives cherchant à générer davantage d'espaces pour la culture, comme le signale Domingo Asún, alors conseiller du CNCA pour plusieurs initiatives communautaires :

« Au Chili, tu dois avoir beaucoup de la chance dans les communes des secteurs marginaux pour trouver des maisons de la culture qui, dans la plupart des cas, sont destinées à des personnes âgées ou au monde alternatif, à la psychothérapie ou à certaines activités liées à ce type de discipline, mais il n'existe aucune infrastructure. Je pense que Valparaiso a besoin de dix théâtres, et encore cela serait insuffisant... sans les ressources d'infrastructures, sans la possibilité d'espaces, le théâtre de rue est constamment en train de mourir ».

D'un point de vue plus théorique, les spécialistes chiliens se reportent à la France et à l'Espagne comme aux deux modèles internationaux de refonte de la politique culturelle, notamment pour ce qui est de régénérer un lien avec la citoyenneté. Grâce à de telles informations, à la fois théoriques et pratiques, la promotion de l'art par l'État s'est donc fortement développée à travers l'éducation artistique et de nombreuses activités programmatiques dans différents lycées du pays. La fonction du professeur ou de l'enseignant s'est ainsi vue reliée aux arts comme moyen d'expression et de réalisation de soi-même. Un sens nouveau a, de plus, été donné quartiers où évoluent les jeunes comme autant de nouvelles façons de rétablir un lien social. Andrea Avendaño, directrice du département de pédagogie de l'Université de Viña del Mar, se souvient ici de l'importance de l'art dans les programmes éducatifs, et notamment la place que doit tenir l'éducation artistique au niveau des lycées dans un pays où un tel modèle éducatif n'est pas encore réellement intégré aux cursus :

« L'éducation artistique est vraiment importante, c'est le lien pour sensibiliser les étudiants ; il est donc important de considérer l'artiste et l'enseignant, ou l'enseignant-artiste comme nous l'appelons, en tant qu'agent social, un agent social et culturel qui travaille auprès groupes en milieu scolarisé et œuvre à faire de l'école le lieu d'expression culturelle des savoirs locaux, et ce en se manifestant

visuellement dans un endroit donné et faire comprendre au groupe ce que signifie se manifester ».

Malgré les diverses catégories éducatives proposées pour la formation de professionnels de la culture, les spécialistes de la question évoquent un problème structurel au sein du système culturel, relevant alors de la *médiation*, c'est-à-dire de la création d'un dialogue entre l'œuvre et le public permettant d'améliorer le rapport entre créateur, œuvre et public. Il s'agit ici de considérer les médiateurs comme ceux chargés de coordonner l'action des programmes ; Dès lors, « l'art des médiateurs résulte tout autant des formes artistiques que cultivent, défendent ou médiatisent ces « spécialistes » (étatiques) de la culture artistique, que de l'art ou du savoir-faire dont eux-mêmes disposent pour accomplir leur tâche » (LAMIZET, Bernard. 1999; 99).

Or ce qui nous intéresse ici, c'est la proposition d'une théorie sociale de la communication basée sur le paradigme de la médiation, s'agissant en effet du modèle « qui fonctionne avec des échanges entre les entités, immatérielles et actionnelles, permettant aussi d'étudier les pratiques – la conscience, le comportement et les marchandises – qui entrent dans un processus d'interdépendance » (MARTIN BARBERO, 1988 ; 9). Une action efficace dans le domaine de la médiation culturelle aurait donc pour objectif d'augmenter la demande citoyenne tout en donnant connaissance à ces mêmes citoyens des expressions culturelles soutenues par l'État et auxquelles ils n'avaient jusqu'alors pas accès. Manuel Guerra, directeur du programme « Red Cultura » du CNCA et expert dans le domaine de la médiation, met en lumière certaines difficultés rencontrées par cette institution culturelle à ce sujet :

« Je pense qu'il y a actuellement plus d'offre que de demande, et la tâche du CNCA ou des institutions liées au domaine de la culture est cruciale parce qu'il faut en quelque sorte générer plus de demande, ce qui signifie de poser la question des publics, de la médiation culturelle, de la formation de ces publics et des stratégies visant à les relier à l'offre nationale ; je pense qu'il existe, au Chili, des disciplines artistiques qui sont, je dirais, extrêmement importantes ».

Or, ce contexte culturel actuel décrit par les personnes interrogées génère, selon eux, le besoin de former des professionnels pour contribuer à l'amélioration de l'espace culturel. Des programmes académiques basés sur une nouvelle conception du professionnel des arts ont ainsi été mis en place dans différentes universités en mobilisant des outils permettant d'identifier certains éléments culturels propres aux territoires et de les promouvoir en

créant un lien avec habitants au niveau local. Jose Luis Olivari, expert en formation de médiateurs dans le sujet culturel et directeur d'un programme destiné aux universités, indique en effet qu' :

« Il existe normalement un concept restreint de la gestion culturelle, limité à la rédaction de projets. C'est pourquoi nous avons décidé de compléter ce concept avec l'idée d'un animateur. Celui-ci doit évidemment avoir certaines connaissances et compétences en gestion, mais cela va bien au-delà ; il s'agit d'un activateur de processus sociaux et d'un stimulateur de la communauté sur la base d'un travail communautaire conjoint permettant d'identifier les opinions, les savoirs et les aspirations et les convertir en action culturelle ».

La méthodologie de travail adoptée pour former ce type de professionnels a été développée par certaines écoles abordant le thème de la culture de manière holistique et participative. José Luis Olivari relate, en tant que directeur de l'une de ces écoles, l'un de ces expériences en constatant que les formes d'art classique ne rendent généralement pas compte de la diversité culturelle propre aux secteurs populaires, et souligne qu'il était donc nécessaire de développer des méthodes de travail capable de mieux prendre en compte cet univers populaire caractérisé par d'autres façon de s'exprimer, une extrême complexité et richesse. Ainsi, le directeur de cette école nous précise que :

« La méthodologie fondamentale répond, selon moi, à un modèle de recherche qui combine ce dont je parle, à savoir un certain nombre d'éléments issus de l'art, de la culture orale, de l'oralité, de la communication et de la sociologie ; un mélange emprunté, en quelque sorte, à l'école, dans un format scolaire ».

Le rôle du travailleur de la culture au niveau local à travers la figure du médiateur est constamment remis en question par les spécialistes de cette thématique interrogés dans le cadre de cette recherche, notamment du fait qu'un tel rôle néglige la promotion d'un développement réel de la culture, c'est-à-dire de la culture de quartier, et donc de « produire des choses du peuple, avec le peuple et pour le peuple ». Ces mêmes spécialistes signalent ainsi qu'il est nécessaire de créer la figure d'un agent social capable d'activer la culture dans contexte où celle-ci est sensée s'insérer, et ainsi renforcer les éléments culturels produits par les habitants de ces mêmes quartiers. Andrea Avendaño évoque alors cette différence entre médiateur et agent social en ces termes :

« Je n'aime pas vraiment le mot de médiateur ; je trouve que c'est un peu à la mode cette idée de médiateur culturel, mais elle me semble un peu trop ambiguë, invisible aux deux mondes ; je pense en effet qu'il doit prendre position, la posture d'un activisme plus culturel, et devenir un agent social ».

Les spécialistes du domaine de la culture s'accordent ainsi sur l'idée d'extraire et de renforcer la production culturelle des habitants de ce type de quartiers et dénoncent le contre-productivité de cette idée qui consisterait à imposer une culture, à l'importer en quelque sorte. Il leur semble, en effet ; plus opportun de se rapprocher de ces populations en partant de leurs propres expériences de vie. En ce sens, Patricia Requena déclare :

« L'action culturelle, l'animation ne visent pas seulement à divertir, mais, en fait, aussi à encourager les processus souvent en veille, et je suis persuadée toutes les communautés et tous les groupes ont toujours quelque chose à dire, à faire, et que des compétences peu développées peuvent être renforcées par le biais d'une action spécifique ».

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » travaille ainsi sur cette notion de transformation à travers des animateurs culturels s'occupant, en tant que médiateurs, des espaces communautaires pour réaliser des activités et permettre aux habitants de participer et de se renforcer en tant que communauté. L'objectif est alors de créer un public, non pas replié sur lui-même, mais réceptif et respectueux de la diversité culturelle, et ayant pris conscience de l'importance de bâtir une société basée sur le partage de telles différences culturelles.

5. La communication au sein du CNCA. Une entrave structurelle au succès des programmes mis en œuvre.

L'une des principales difficultés du travail du CNCA est le manque de communication entre ses membres et les programmes mis en œuvre, une situation empêchant notamment de bien connaître l'ensemble du travail accompli par cette institution et la revalorisation d'une identification avec ce travail. Si chacun des membres du CNCA travaille de son côté, il n'est, en effet, pas possible de développer l'institution ni d'en améliorer les programmes. De plus, et toujours selon les spécialistes interrogés, chaque travailleur de la culture doit s'occuper d'au moins un programme, soit plus de 80 programmes supervisés par des équipes insuffisantes eut égard à l'ampleur de la tâche assignée.

Carolina Negrete remarque ainsi qu'une telle situation résulte d'un problème politique de la part des autorités, lesquels veulent tout contrôler, pêchant dès lors, selon ses propres termes, d'« avoir les yeux plus gros que le ventre ». Daniela Campos confirme cette sensation, précisant que c'est pour cette raison que personne au CNCA n'est vraiment au

courant de ce qui se passe dans les autres programmes, allant jusqu'à affirmer qu'« il y a ici (au CNCA) des gens qui pensent que « los mil tambores »⁴⁷ est un programme du CNCA, alors que nous n'avons rien à voir là-dedans ».

Le témoignage de Carolina Negrete apparaît ici pertinent concernant notre argumentation : elle évoque, en effet, l'action du CNCA et de ses membres en soulignant leur incapacité à générer une action solide en tant qu'institution culturelle du fait de certaines divisions internes entravant, entre autres, une supervision adéquate des effets sur la citoyenneté des programmes élaborés.

C'est dans ce même contexte qu'il est possible de percevoir un souci majeur concernant la diffusion des programmes destinés aux secteurs populaires. Les personnes interrogées insistent, en effet, sur le fait que le CNCA n'a pas de véritable stratégie de diffusion de ses programmes, principalement du fait d'un manque de volonté d'établir un budget à ce niveau. Il ressort toutefois des entretiens menés dans le cadre de cette recherche le besoin d'informer les populations-cibles, mais également la citoyenneté en général, concernant les programmes mis en œuvre.

La diffusion et la communication, deux éléments essentiels de la médiation culturelle, ne sont, en effet, pas vraiment développées par le CNCA. Or, pour parvenir à la médiation culturelle, il apparaît crucial de pouvoir compter sur une diffusion appropriée. Les théories de la médiation ratifient en effet le fait que « pour faire l'objet d'une médiation, c'est-à-dire d'une appropriation singulière de leur dimensions collective, les différentes formes d'expression culturelle font l'objet d'une diffusion au sein de l'espace social : elles relèvent, en ce sens, d'une logique d'exposition ou du spectacle, et donc d'une logique de reproduction » (LAMIZET Bernard, 1999 : 436).

À partir de cette problématique, les nouveaux projets du CNCA ont pour objectif la création d'un observatoire culturel⁴⁸ voué à devenir un espace de discussion et de recherche dans le domaine de la culture, pensé en tant que lieu de débat et de définition de

⁴⁷ Carnaval culturel de type communautaire et populaire réalisé chaque année à la ville de Valparaiso.

⁴⁸ Les études réalisés par l'observatoire culturel se trouvent sur le site : <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/>

certaines thématiques, ceci en générant un lien entre académiques, chercheurs et institutions et ainsi promouvoir la recherche sur la culture et proposer des réponses aux différentes problématiques de la réalité chilienne, comme, par exemple, le patrimoine et la question identitaire. Il s'agit, en fin de compte, de réunir les différentes parties concernées en restituant la confiance envers le CNCA et donc en communiquant les actions. Simon Palominos, en charge de ce projet, explique ainsi que :

« La Section de l'Observatoire culturel du département de recherche du CNCA est responsable de l'installation des mécanismes d'analyse et de réflexion sur la base des sources disponibles d'informations relatives aux cultures de notre pays, en offrant des espaces pour comprendre le développement du champ culturel dans différents domaines. Il développe aussi des études visant la connaissance de la culture et soutenant la prise de décision du CNCA sur diverses questions qui affectent la culture de notre pays. »

Le CNCA incarne des changements dans la politique culturelle d'accessibilité, notamment à partir des programmes de fêtes citoyennes actuellement réalisés principalement par le CNCA, sans le soutien des instances municipales. La réalisation de ce genre d'activités, massives et se déroulant en plein air au cœur même des quartiers ne pourrait toutefois pas durer, ce type de travail exigeant beaucoup trop d'efforts et de prises de risque pour être menées à bien sans le concours d'autres institutions. Le gouvernement antérieur à celui de Sebastián Piñera, avait, en effet, rencontré de multiples difficultés relatives au désordre généré par ce type de fait de la forte concentration des participants à ces fêtes citoyennes. Un autre obstacle à l'évolution de ce genre d'activité vers un véritable « festival des arts » reste, également, la prédominance d'une culture d'élite dans un programme supposé d'« accessibilité », les expressions populaires qui prédominaient dans le modèle ancien ayant désormais disparues. Daniela Campos, responsable du programme, évoque les raisons d'une telle transformation :

« Le changement d'orientation entre le carnaval et le festival, c'est que le carnaval est une fête et, en fait, c'est super amusant, ça marche vraiment bien, et la convocation pour y participer a été super bonne ; mais Valparaiso n'est pas fait pour la fête et ne supporte pas cette quantité de gens ; si vous souhaitez organiser une fête avec une telle affluence, et avoir un carnaval comme celui de Rio, la municipalité doit s'impliquer pour compter sur la plate-forme de la ville toute entière prête à participer ; nous manquons donc du soutien. Nous avons réalisé un conseil citoyen, lequel a décidé d'en finir avec cette fête en tant que carnaval ».

Même si certains aspects du programme antérieur étaient à modifier, cette nouvelle façon d'aborder les arts se place clairement, selon les acteurs interrogés, en marge d'une

politique sociale citoyenne. Un véritable travail de médiation aurait, en effet, besoin qu'un lieu pour l'ensemble du public soit créé, « les lieux publics représentant, dans l'espace de la médiation culturelle, des lieux où le peuple, rassemblé, exerce sa dimension culturelle en assistant à la représentation des formes de la médiation » (LAMIZET, Bernard, 1999 : 245).

En analysant certaines déclarations des spécialistes consultés dans le cadre de cette recherche et ayant participé à l'élaboration du nouveau modèle post-2010, il est en effet possible de constater que les principaux bénéfices tirés de la tenue de telles activités ont été essentiellement commerciaux. Si la sécurité est évoquée, il s'agit alors de la sécurité pour le commerce et non pour les personnes, à travers l'intégration des arts dans les espaces commerciaux. Un tel modèle ne permet toutefois de générer des profits qu'à un groupe restreint. Daniela Campos confirme ainsi qu'un tel changement s'est essentiellement dû à des considérations économiques et à la pression de petits groupes d'intérêts, lesquels perdaient, avec la tenue de ces fêtes massives, le contrôle de l'espace public et de la citoyenneté:

« L'idée est de devenir une plateforme qui servira pour le reste des festivals, pour les spectateurs, une plateforme servant à chacun pour occuper un espace dans la ville, que les restaurants puissent s'installer dans la rue et ne pas craindre de se faire voler les tables, la possibilité d'avoir des cafétérias avec des lectures de poésie, etc. ».

L'amélioration de l'accès requiert ainsi d'actions directes, parmi lesquelles la création de réseaux de travail. Plusieurs spécialistes jugent, en effet, impératif de créer des liens entre différentes institutions afin d'améliorer la diffusion de l'information destinée aux artistes, alléguant alors que ces derniers ne savent pas toujours où chercher, et donc obtenir, les financements indispensables à la réalisation de leurs idées artistiques, ne connaissant bien souvent uniquement le FONDART comme mécanisme d'assignation de fonds. Le système de diffusion se limite bien souvent au seul bouche à oreille ce qui paraît inadmissible aux yeux des spécialistes interrogés, lesquels n'hésitent pas à dénoncer l'absence de systèmes communicationnels efficaces. Jocelyn Andurandegüy décrit ainsi ces difficultés :

« Il existe un fort besoin d'information tant de la part des artistes que des citoyens ; l'artiste ne sait rien, il ne s'informe pas sur les offres de boulot. Le CNCA fait un appel d'offres, mais il n'y a beaucoup d'artistes connaissant où s'informer des fonds disponibles, des modalités de financement artistique ; il existe des indicateurs que les gens ne savent pas lire, on connaît très bien ce problème ».

Il s'agit donc bien ici de créer un lien, comme, par exemple, entre la mairie et les travailleurs de la culture qui y sont rattachés, ceci afin de pouvoir compter sur des médiateurs en contact plus étroit avec la communauté. Cette idée de la mairie comme principale connexion avec la citoyenneté est d'ailleurs reprise par cette nouvelle structure de travail du CNCA, ce qui constitue une avancée certaine si l'on considère qu'avant, les médiateurs culturels se rendaient dans ces quartiers sans le moindre soutien institutionnel.

Le développement de la culture locale présente toutefois, lui aussi de sérieuses lacunes. Parler d'accessibilité implique en effet de prendre en la culture locale préexistante. Il apparaît crucial de s'approcher des gens avec ce qui a du sens à leurs yeux, c'est-à-dire leurs propres codes culturels. Respecter la culture locale constitue donc ici l'une des principales leçons tirées de ces programmes citoyens. José Paulsen, directeur du département de citoyenneté du CNCA, évoque, à ce propos, son expérience personnelle en la matière :

« J'étais étonné quand je me suis rendu à Melinca, une île située au sud de Quellon (sud du Chili) : les enfants des pêcheurs vivaient dans une culture extrêmement riche, celles des pêcheurs et des plongeurs chercheurs de coquillages ; pourtant, leurs modèles, leurs codes culturels et ce qui avait du sens à leurs yeux n'était pas la culture du pêcheur ».

C'est pour cette raison que les programmes présentent, le plus souvent, l'enjeu de la tension existant entre l'offre et la demande, l'un des principaux défis en la matière étant, dès lors, de répondre aux attentes générées chez les habitants de ces quartiers par ce type de programme. Même si les responsables des programmes ont pleine conscience de cette problématique, ils signalent qu'il est important de dépasser un tel conflit, le fait de privilégier les attentes artistiques centrées sur la culture populaire conduisant finalement à limiter l'action du programme. L'objectif de ce type de programme apparaît en effet, selon le CNCA, de rapprocher les habitants de ce type de quartiers d'une création artistique différente, et d'ainsi élargir leur vision des arts en même temps que de tisser un lien entre les œuvres proposées et la notion artistique préexistante dans ces quartiers.

Les médiateurs culturels devront, dès lors, savoir prendre en compte ces demandes à partir de diagnostics participatifs dans le but d'y apporter une réponse à partir d'expressions artistiques plus élaborées, davantage liées à l'identité chilienne et reprenant des éléments

de la culture populaire et ayant vocation à habituer les habitants de ces quartiers à envisager l'art de façon plus large. Ainsi, des responsables des programmes du CNCA tels que Jocelyn Andurandegüy, insistent sur le fait qu' :

« Au départ, la demande des quartiers était élémentaire : d'un côté on peut trouver les artistes de quartiers, lesquels proposent une approche plus globale, plus intégrée dans un processus de développement culturel du quartier ; tandis que, de l'autre côté, le commun des habitants présente une demande en fonction de leur connaissance antérieure de l'expérience artistique. Ainsi, par exemple, les premières exigences étaient le groupe de musique « La Noche » ou « La Sonora Palacios »⁴⁹, vous comprenez?, sur la base de l'accès et de la consommation qu'ils avaient à ce moment donné ».

Il ressort également de ces entretiens que des intérêts plus divers se sont manifestés à travers un travail constant de médiation, et ceci pendant une longue période. En reprenant les propos de Jocelyn Andurandegüy, nous constatons ainsi que, concernant :

« La photographie ou la danse moderne, une demande de ce type de leur part était très difficile ; là, le rôle de l'animateur culturel est crucial, de même qu'une collaboration avec les équipes régionale et nationale pour réaliser la médiation de ces intérêts ».

Il apparaît toutefois judicieux de préciser ici que, pour les spécialistes interrogés, travailler avec la communauté dans l'objectif de faire évoluer l'intervention culturelle vers un modèle participatif ne revient en aucun cas à prôner que ce type de programme doive faire tout ce que les gens leur disent. Une telle démarche participative implique, en effet, tout un processus de réflexion quant aux demandes formulées, et ceci dans le but de promouvoir un accès global aux arts, ce qui exige de considérer les attentes des participants tout en renforçant leur lien entre les différentes expressions artistiques mobilisées par le CNCA pour approfondir la question de la citoyenneté. Le diagnostic participatif proposés par ces programmes apparaît, dès lors, perçu favorablement parce qu'il permet de mieux connaître les besoins culturels élémentaires des communautés locales pour ensuite les faire progressivement évoluer. Manuel Guerra, spécialiste en médiation et initiateur du programme d'accès au CNCA, revient sur un tel processus :

« Les quartiers définissent leurs propres exigences pour ce genre de chose, ils ont des exigences dans le domaine des disciplines artistiques à partir du diagnostic participatif effectué au cours de ce processus ; il apparaît, par exemple, dans un diagnostic qu'un quartier possède des compétences en musique populaire ou en danse ; le quartier lui-même nous fait part de ses intérêts à travers le diagnostic.

⁴⁹ Ce sont des groupes musicaux chiliens de style tropical largement écoutés dans les secteurs populaires.

Une fois leur domaine d'intérêt défini, le CNCA mobilise toute une gamme d'offres destinées à répondre à ces demandes. Ainsi, par exemple, si un quartier a besoin de cumbia, le CNCA ne va pas faire se produire « Américo »⁵⁰, mais plutôt le groupe « Conmoción »⁵¹, pour ensuite tenter d'élargir le répertoire et ainsi concilier ses propres exigences à celles exprimées lors du diagnostic ».

Les défis à venir en matière de politique culturelle résident donc, en grande partie, dans la possibilité de parvenir réellement aux objectifs définis. Diverses stratégies se dessinent alors, au niveau institutionnel comme individuel au travers du travail de chaque médiateur intervenant dans les différents territoires dans lesquels le programme fonctionne. L'idée est ici que la population joue un rôle actif dans l'évolution de son approche envers les arts, ceci à travers la transformation de la compréhension de ces codes. Le travail individuel du médiateur apparaît, dès lors, déterminant pour susciter l'intérêt des familles pour l'art. Une telle tâche est, par conséquent, conçue comme un travail de longue haleine qui requiert d'un grand effort et d'une implication réelle de la part de ceux responsables de la mise en œuvre de ces projets, mais également du soutien actif de toutes les institutions concernées et de tous les acteurs institutionnels présents au niveau local. En ce sens, Carolina Negrete, à partir de sa position de leader politique à l'intérieur du CNCA, partage l'idée selon laquelle :

« Pour rapprocher l'art des gens il y a un instrument institutionnel, c'est-à-dire l'exécutif, le législatif, où l'État fait des politiques, des politiques en vrai, un CNCA bien fait, vraiment pensé, qui met la puissance et l'énergie que la culture mérite, qui n'est plus considéré comme le parent pauvre. L'outil qui peut changer la société, le seul moyen de combler le fossé c'est nous, à travers les politiques publiques de la culture, afin que les gens commencent à se réveiller et commencent à voir quels sont leurs droits, le droit à l'éducation ou le droit à la santé, entre autres ».

Dans ce contexte, le système éducatif sera aussi un espace important d'intervention, les lycées situés dans les quartiers, seront le foyer de la politique culturelle, à travers un travail sur les programmes d'études permettant également de décider les éléments artistiques à réaliser par les lycées grâce à des programmes d'intervention artistique développant différentes facettes de l'expérience artistique. Daniela Campos revient d'ailleurs sur ce point :

⁵⁰ Chanteur de Cumbia très populaire au Chili.

⁵¹ C'est un groupe qui mélange la musique typique du nord du pays avec des styles plus dansants comme la cumbia.

« Le ministère de la culture nous a attribué la faculté de dicter le programme d'études de l'art et de la culture dans les écoles, de telle sorte qu'il ne s'agit pas seulement de commenter, mais aussi de décider pour l'art et la culture ».

Au niveau de l'État, des programmes ont ainsi été également développés pour promouvoir l'accès des secteurs les plus défavorisés à certaines expressions artistiques, et dans lesquels ces secteurs n'ont pas de participation active. De cette manière, le travail avec des groupes marginalisés apparaît comme le principal défi de la politique culturelle. L'objectif défini par ce type d'interventions est dès lors d'ouvrir de nouveaux horizons culturels et de nouvelles voies d'accès à ces populations ne faisant pas l'objet de programmes spécifiques ciblés. Le développement culturel étroitement lié à une certaine élite économique a en effet généré ce type de programmes dans le but d'initier ces populations en principe exclues au monde de l'art.

José Paulsen reconnaît, quant à lui, les difficultés que l'institution culturelle, représentée par le CNCA, a pu rencontrer au cours de son travail auprès des secteurs populaires :

« Si tu analyses les consommateurs d'art au Chili, ce ne sont pas vraiment des gens pauvres ou exclus, mais bien des gens ayant un certain niveau d'éducation ; ce sont eux les acteurs du domaine culturel et ses consommateurs, vous comprenez ? Il est donc important de bien penser ce type de politiques afin de générer des demandes, des demandes culturelles ».

Des opinions contraires s'opposent donc quant aux effets de l'action institutionnelle. Certains spécialistes du domaine de la culture apparaissent, en effet, sceptiques quant à la politique culturelle menée par l'État, et notamment l'idée d'un État respectueux des différents processus culturels, c'est-à-dire de la multiculturalité, l'État devant, selon eux, œuvrer à homogénéiser et donc définir une certaine vision de culture soit représentative de l'ensemble des citoyens. Simon Palominos critique d'ailleurs fortement un tel phénomène :

« Il est évident que lorsque l'État dit multicultural, ce n'est pas vrai, parce que l'État ne peut, par définition, pas être multicultural, il homogénéise ... même quand il devient multicultural, il reste un espace d'homogénéisation car il s'agit d'une vision restreinte du phénomène ; il s'agit-là d'un double jeu ».

Il ressort donc des propos des spécialistes du domaine de la culture une certaine méfiance vis-à-vis des effets du travail de l'État du fait qu'ils relèvent le pouvoir des élites tant dans le domaine économique que politique et culturel. Dans un tel contexte, les habitants des quartiers et les organisations de base prennent beaucoup de temps pour s'impliquer dans

ces programmes en cherchant à toujours maintenir une certaine autonomie par rapport aux espaces qu'ils jugent sous le contrôle de certains groupes d'intérêts politiques et économiques. Il s'agit, dès lors, selon Carolina Negrete, de produire de la confiance, et donc de reconstruire le lien social :

« Tout cela se déroule et se construit grâce à la consolidation de la confiance, ce qui n'est pas évident quand cinq familles ont complètement acheté le pays ; car ces familles ont tout acheté, ils ont acheté le monde syndical, le monde des communications, des affaires, de la politique, ils ont tout achetés, y compris 90% des travailleurs de la culture, c'est pour cela que ceux qui en train de se battre ce sont les organisations de base, et dans ce cas précis, les organisations culturelles de base ».

Il existe donc bien un gouffre entre le monde de l'art et la communauté, ce qui s'avère être l'un des principaux problèmes en perpétuant l'idée que les arts se situent à l'intérieur de l'institution, dans les musées, les galeries et dans certaines écoles d'art. Or, aux yeux de la plupart des spécialistes du domaine culturel, l'art et la citoyenneté se basent sur le précepte d'un art émanant des individus mêmes. Pourtant, il s'agit ici du terrain le plus abandonné tant par les politiques nationales que locales. Andrea Avendaño analyse cette situation à travers une critique acerbe du rôle de l'institution culturelle :

« Ce problème moderne de l'art séparé de la communauté, en tant qu'artiste il faut comprendre qu'on ne doit pas attendre les grandes institutions pour créer des œuvres ; je l'explique aux élèves, élèves qui étudient parfois l'art en province sans aucun musée près de chez eux ; il y a bien le CNCA, mais cette institution n'organise qu'une ou deux expositions, et n'est pas encore le grand référent national ».

Les spécialistes du domaine de la culture s'accordent ainsi sur le problème préoccupant de l'infrastructure culturelle au Chili, les espaces d'exposition n'étant pas nombreux et l'État n'ayant pas assigné les ressources nécessaires pour modifier cela. Paradoxalement, les espaces culturels existants n'arrivent pas à convoquer le public. Bartolomé Silva constate, à ce sujet, l'abandon des lieux de culture :

« À Valparaíso, il y a une galerie que je trouve vraiment intéressante, la « Punta Angeles » à Playa Ancha, dans le centre, en face de la mairie à côté du café « Riquet » ; elle est petite, il y a des expositions et toute sorte de choses, colloques, débats, etc. mais chaque fois elle est vide, vide, vide ».

Les difficultés augmentent de plus parce que les stratégies mises en œuvre par les artistes se trouvent éloignées de la citoyenneté, notamment dans les secteurs les plus défavorisés. Les artistes sont actuellement perçus comme des personnes ayant étudié l'art et

entièrement consacrés à ce sujet d'une façon très professionnelle de laquelle le public reste éloigné. C'est pour cette raison que Patricia Requena, chargée de la culture à la mairie de Lo Prado – une commune très populaire et qui accueille le « cirque du monde » – évoque une transformation des individus à travers l'art à travers un travail impliquant ces derniers dans l'objectif de créer des citoyens actifs au sein du milieu de la culture :

« La réception active, aller pour une pièce de théâtre et regarder les réactions du public... je sens que cette relation public- artiste a été laissée de côté ; l'un écoute calmement, et l'autre élabore, crée ; je pense qu'il y a une relation primordiale que nous devrions développer pour motiver les gens et les transformer en acteurs culturels actifs ».

Cette transformation évoquée par les spécialistes du domaine de la culture requiert de penser l'art comme un miroir de la réalité, les artistes et le spectacle devenant dès lors un reflet du réel capable de remédier à ces réalités et à guérir la société dans son ensemble en travaillant sur la quotidienneté et en permettant ainsi une véritable transformation sociale. Bartolomé Silva, de par son expérience au sein du « Circo del Mundo », revient sur les éléments fondamentaux d'une telle transformation, à partir de certaines valeurs et de certains comportements :

« Reconstruire cet individu, cet individu quand il est valorisé et reconstruit, il y gagnera l'aptitude d'ouvrir les yeux à la communauté et tu vois un individu éveillé et cela me touche (Silva se met à pleurer)... je suis très heureux parce que j'ai vécu dans les « poblaciones » ; les gens n'y ont pas les yeux qui brillent, parce qu'on leur a livré une culture opaque et cela m'impressionne parce que au cours du projet j'ai vu des enfants qui ont changé de regard, je me suis dit : ce gamin s'est réveillé, tu comprends?, et quand tu te rends compte qu'un individu s'est réveillé, tu te dis que tu as fait du bon boulot, même si c'est le seul cas... ».

En général, la participation à la culture se réduit, pour les citoyens, à l'observation. Ces derniers ne sont que spectateurs et n'ont pas l'opportunité de produire de l'art, de consolider leurs identités et d'ainsi générer des contextes propices au développement culturel. L'État n'a, en ce sens, jamais vraiment pris à bras le corps cette problématique et n'a pas su concevoir des espaces susceptibles de soutenir les manifestations culturelles d'une part importante des citoyens. Les principales lacunes ou manquements apparaissent dans la politique culturelle où aucun travail sérieux n'a vraiment été réalisé avec le public, et ceci malgré l'émergence du concept de participation dans les années 60 et les expériences autour de la performance. De nos jours, de telles propositions se retrouvent effectivement dans les musées ou dans les magazines, mais il n'existe pas encore de

véritable pratique de la participation. Bartolomé Silva critique ainsi l'attitude de l'État dans son travail avec les habitants des quartiers les plus défavorisés :

« Pour avoir du public, tu peux faire une présentation gratuite et le public vient parce qu'ils ont besoin et envie de voir de l'art. Maintenant l'État, à travers des fonds d'investissement, a développé les arts, alors les gens allant au théâtre sont plus nombreux, bien entendu, mais le citoyen lambda reste un observateur de la création et de l'effet artistique et culturel, il n'est pas protagoniste, ni critique, ni détenteur d'une pensée analytique [...] Le sujet est devenu un simple spectateur de l'art comme il l'est chez lui devant la télévision ».

Les spécialistes du domaine de la culture soutiennent ainsi l'idée de créer une politique citoyenne en tant que protection sociale intégrant tous ceux en marge des pratiques artistiques et culturelles. L'idée de décentraliser l'État chilien, hautement concentré, est l'une des éléments influençant fortement la formulation de ce type de politiques. Beatriz Duque, du programme d'accès des régions à la culture du CNCA, indique :

« Nous voulons produire des programmes qui découlent d'une politique publique qui possède dans son centre la citoyenneté et le droit, le droit des citoyens, tu vois?, parce que la politique au Chili s'est également appuyée sur les politiques publiques du droit, ce qui a généré un système de protection sociale destiné à tous les ministères sous une ligne où les gens sont importants mais en fonction d'une priorité dans les secteurs les plus précaires ».

Le programme d'accès créé en 2005⁵² par le gouvernement en réponse à cette politique, développe un axe de travail orienté vers toutes les régions du pays afin de prendre en compte les spécificités de chacune. Or un tel changement répond aux premières tentatives réelles de déconcentration et de décentralisation des politiques publiques au Chili. Beatriz Duque présente ainsi la nouvelle ligne d'action du CNCA en ces termes :

« La Région Métropolitaine, Valparaíso et Biobío, pour leur nombre d'habitants, les programmes commençant toujours par les régions les plus importantes. Nous travaillons ainsi à partir d'une division en quatre zones : le nord, le centre, le sud et l'austral, mais ensuite ils devaient prendre le rôle de la déconcentration des directions régionales ».

L'objectif de ce type de programmes, dépendant du département de citoyenneté, est de permettre l'accès à l'art à ceux généralement exclus de ce type de pratiques. Il s'agit ici

⁵² Il s'agit d'un programme pour les régions développé par le CNCA pour tenter de développer dans tout le pays les programmes culturels élaborés par le CNCA. Avant cela, tous les programmes de protection sociale au Chili étaient concentrés à Santiago, mais le CNCA structure ses activités selon une division administrative en quatre zones afin d'adapter ensuite son action à chaque région

d'une approche à travers différents domaines de la culture, tels que le patrimoine ou l'éducation, mais également d'une préoccupation toute particulière pour chaque élément spécifique à chaque territoire. Le travail s'effectue alors au niveau l'inclusion culturelle d'un public vulnérable n'ayant pas accès à des produits artistiques de qualité. José Paulsen explique la position du CNCA concernant l'influence de l'éducation sur ce type de problématique :

« On a le regard de l'éducation dans l'identification des organisations, des écoles, des collèges, des écoles ou tout autre établissement mettant l'accent sur la culture ; l'école est la principale source d'infrastructure des activités culturelles pour les secteurs isolés ».

À partir de cette initiative, tous les programmes de politique publique se sont organisés à parti d'un système considérant le travail au niveau national, c'est-à-dire basé sur la participation de toutes les régions. La déconstruction du programme au niveau des régions présente toutefois certaines difficultés liées aux caractéristiques spécifiques de chacun de ces territoires, notamment au sein même du CNCA, comme l'indique Beatriz Duque :

« Il faut se poser la question de l'identité et de ce qu'une région veut regarder ; il s'agit d'un domaine qui est extrêmement complexe, car une chose est ce que la théorie définit comme l'identité, et une autre, ce qu'est vraiment l'identité pour une région spécifique ».

D'autres outils de l'institution culturelle évoqués permettront de mieux appréhender les réalités spécifiques de chaque région. Les spécialistes du domaine de la culture identifient les fonds pour les arts comme un élément permettant de mieux connaître la diversité de l'offre culturelle selon les régions. Le FONDART régional est ainsi devenu, par exemple, l'un des rares instruments du CNCA capable de restituer une certaine image de chaque région en termes de développement institutionnel et culturel.

Selon les propos des spécialistes du domaine de la culture du CNCA, la décentralisation proposée par l'État cherchait en effet, à travers le renforcement de l'activité culturelle au niveau régional, à mieux comprendre les différentes expressions culturelles existantes au Chili afin de dresser un bilan du développement de la politique culturelle d'accès. A ce titre, Beatriz Duque évoque ce qu'implique l'idée de déléguer le contenu au sein d'un tel processus de décentralisation :

« Tu ne peux pas tout contrôler, si bien que déléguer aura des effets positifs et négatifs, car il dépend de la gestion ; déléguer, c'est pour potentialiser

l'administration de la région elle-même dans le domaine culturel, et cela peut être positif et donner de très bons résultats où tu peux visualiser l'ensemble du processus, comment il est arrivé à cette personne spécifique et si cette dernière est satisfaite ».

Le travail régional donne ainsi la possibilité aux habitants de chaque territoire, exclus depuis longtemps de la culture, de participer à la construction de la politique culturelle, une participation donnant, dès lors, aux gens la sensation de s'approprier la politique, et permettant donc de créer un réseau impliquant les mairies de l'ensemble du territoire national, ce qui facilite le travail « local », à savoir, donner sa place à la culture locale, mais aussi situer la politique culturelle dans l'espace communal. Beatriz Duque remarque ainsi qu' :

« Il n'y a pas de meilleur partenaire pour ce programme que les mairies ; mais on parle des mairies, pas du maire, je parle des municipalités avec leurs responsables culturels, lesquels connaissent tout ce qui est relatif à la culture dans la ville ».

Le travail dans les régions se caractérise positivement par une augmentation de la participation, la méthode mise en œuvre se basant sur une « table ronde des artistes », c'est-à-dire une instance de travail à laquelle participent tous ceux jouant un rôle dans le domaine artistique d'une région donnée. Cette méthodologie génère un lien direct entre le gouvernement et la citoyenneté où le niveau de décision passe à la population de chaque région, ce qui représente un premier pas vers la démocratisation de la culture. Des spécialistes du domaine de la culture d'autres départements du CNCA, tels que Jocelyn Andurandegüy, ainsi que de la politique culturelle de chaque région, soulignent le travail réalisé par ces tables rondes régionales :

« Elles sont un exemple d'organisation et ont permis un travail plus démocratique avec la citoyenneté : la participation, la création d'espaces de participation, pouvant également formuler des remarques entre eux, tant sur le travail régional que sur le CNCA ».

La méthode du programme travaille ainsi avec des spécialistes du domaine de la culture nommés conseillers et qui représentent une instance interdisciplinaire destinée à obtenir un consensus d'opinion et constituer un véritable réseau d'échange culturel au niveau local, comme l'explique Beatriz Duque :

« Les conseillers, approuvent ou désapprouvent le programme, les activités, le ciblage ou les communes sélectionnées, mais aussi les budgets, et peuvent intégrer de nouvelles activités. Ils représentent une composante de diffusion artistique qui se traduit par les itinérances artistiques, les festivals, tout ce qui est dans cette ligne.

La formation s'effectue avec différents artistes, des sculpteurs, des gestionnaires culturels, mais aussi à d'autres niveaux, comme par exemple au niveau communautaire ».

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » est d'ailleurs perçu comme étant celui qui a le mieux organisé le travail au niveau des régions, et même si des décisions centralisées contraignantes persistent, la plupart des activités développées dans chaque région proviennent des demandes des habitants eux-mêmes formulées dans le cadre de ces tables rondes dont les débats contribuent au travail local de la politique culturelle.

L'accès à une offre culturelle de qualité pour chacune des régions du pays constitue l'un des principaux objectifs de ce programme. Toutefois, l'accès reste lié à un diagnostic des besoins de chaque territoire. L'objectif premier est de prendre connaissance des expressions artistiques de chaque région à travers cette approche territoriale invitant les habitants à observer leur territoire et en définir les besoins. Beatriz Duque affirme ainsi que le fait le plus significatif d'un tel processus est l'autonomie décisionnelle accordée aux régions, la dépendance menaçant, selon elle, la construction d'une relation de confiance entre les régions et les programmes du CNCA :

« La seule chose qui se décide au niveau central est la distribution des fonds qui vont aux régions, et l'autre chose décidée ici est la méthode de travail ; ces deux choses sont décidées au niveau central. Toute la programmation est, quant à elle, définie par les régions, responsable de leurs budgets, et approuvée par le conseil régional ».

Comme le soulignent les spécialistes du domaine de la culture, la participation des sujets à ce type de programmes, à l'image de « Creando Chile en mi Barrio », se base plutôt sur l'autogestion obtenue à travers des instruments offerts par les programmes du CNCA à la communauté, c'est-à-dire, une autogestion basée dans la reproduction des apprentissages après la finalisation des programmes, et ceci sans médiateurs ni contrôle institutionnel. Pour atteindre un tel objectif, les spécialistes du domaine de la culture s'accordent sur le fait qu'il est nécessaire de travailler directement avec les habitants des quartiers concernés afin de maintenir les activités préexistantes et promouvoir ainsi les habilités des participants de chaque quartier pour la création de nouvelles activités et espaces culturels. José Paulsen, du département de citoyenneté, revient sur les avantages de ce type de programmes :

« Le renforcement des capacités au sein des organisations dans ces collectivités territoriales est essentiel ; ainsi, une fois l'intervention d'un professionnel ou d'un médiateur terminée, les mêmes organisations ont le pouvoir de générer leurs propres projets, leurs propres entreprises et leurs propres actions territoriales ».

Pour parvenir à cela, la participation doit toutefois se transformer en un processus actif, capable d'établir un véritable dialogue entre institutions et citoyenneté. Or les efforts entrepris par l'État en la matière se limitent encore à un niveau consultatif sans forcément d'implication réelle de la population dans ces projets ni de véritable obligation pour l'État de respecter les demandes formulées par les citoyens. Les spécialistes du domaine de la culture du département de planification du CNCA insistent, à ce titre, sur le besoin pour l'État de générer une participation communautaire active :

« On dessine une stratégie pour répondre aux intérêts et parvenir à qu'ils s'engagent ; on parle des bénéficiaires, des associations, du monde privé, du monde public, mais c'est une participation active parce que nous avons étudié certains documents et il ne s'agit pas seulement du point de vue de la fonction publique en tant que productrice, mais aussi de la contribution à la valeur territoriale de chaque apport juridique ; la question qui devient alors centrale est celle du dialogue entre les citoyens et l'administration publique ».

Ce type de stratégie d'intégration utilisée par le CNCA chercherait donc à éviter la déqualification sociale qui affecte une communauté économiquement marginalisée, ceci en renforçant la communauté en tant qu'espace de dialogue entre parts égales.

C'est pourquoi, nous nous proposons à présent d'analyser, à partir du point de vue des spécialistes du domaine de la culture, les méthodologies permettant de générer un lien avec la communauté et d'ainsi maintenir le caractère autonome du travail culturel réalisés avec les secteurs les plus défavorisés.

Conclusion partielle

Cette première partie a, en effet, porté sur l'analyse de la politique culturelle et la médiation en tant que principal outil d'approche de la citoyenneté, et notamment des habitants des secteurs les plus défavorisés, en essayant de relever plusieurs éléments centraux caractéristiques d'un tel outil :

Un premier élément relève ainsi des pratiques culturelles impulsées par la politique culturelle et tendant à l'appropriation de la culture par une certaine élite, la société chilienne n'ayant pas encore la capacité d'intégrer l'ensemble des pratiques culturelles ni de représenter une telle diversité. Il n'existe, en effet, jusqu'à aujourd'hui aucune politique consacrée à la gestion de ce déficit de représentativité si ce n'est quelques programmes isolés dont nous avons eu l'occasion de parler dans le chapitre précédent.

Ce problème de représentativité est le fruit de la permanence, au sein de la politique culturelle chilienne, d'éléments structurels hérités de la dictature, une période qui a non seulement réprimé « la culture populaire », mais l'a également placée en marge de toute production culturelle légitime, comme nous avons pu le voir au sujet des difficultés de l'Etat à transformer un discours homogénéisant, tel qu'il demeure encore actuellement, en un discours participatif respectueux l'hétérogénéité sociale.

La période de dictature a ainsi laissé derrière elle un pays régi par l'idéologie néolibéraliste et son approche économique des phénomènes sociaux, laquelle ne parvient à avancer des solutions partielles à des problématiques complexes et imbriquées entre elles.

Or, même si le gouvernement fonctionne selon une logique principalement économique, il semble impossible d'appliquer un tel modèle d'action publique au domaine culturel. La mise en œuvre d'une politique basée sur la concurrence pour le financement des artistes, ou encore le grand spectacle comme mode prédominant de production culturelle, ne semblent, en effet, nullement adaptés aux nouvelles formes de citoyenneté, beaucoup plus critiques et revendicatrices qu'auparavant.

Une telle analyse révèle également le déficit institutionnel qui existe au Chili dans le domaine de l'infrastructure culturelle, et dans quelle mesure ce déficit affecte la pratique des arts et l'accès aux espaces culturels. L'incapacité de l'État à apporter une solution à ce phénomène constitue un élément spécifique qui affecte les secteurs populaires dans la mesure où une grande partie des aides ou soutiens au développement culturel dépendent de l'action gouvernementale. Ceci explique d'ailleurs l'émergence, au cours des dernières années, de diverses instances d'autogestion dans les secteurs populaires. Les programmes mis en œuvre par l'État considèrent aussi la thématique de l'apprentissage dans le but de

laisser aux participants les capacités et les savoirs indispensables à la gestion de ce type de programmes de promotion culturelle.

Les problèmes de communication entre les différents départements du CNCA compliquent également la mise en place efficace de programmes généralement rédigés par des professionnels de la culture qui travaillent au CNCA. Les études réalisées sur la constitution de cette institution révèlent, en effet, l'absence d'une structure claire entre départements et niveaux conduisant à de sérieux déficits communicationnels entre les différents services de cette institution.

Cette partie a finalement tenté de mettre en évidence l'importance de la médiation dans l'établissement d'un lien entre les arts et la citoyenneté à partir d'une approche essentiellement institutionnelle. Même si, au Chili, la reconnaissance de la médiation au niveau institutionnel paraît toujours rencontrer certaines résistances, cette méthodologie reste encore la principale cause de mobilisation des secteurs les plus défavorisés en ce qui concerne l'offre culturelle de l'État.

C'est pourquoi nous nous proposons, dans le chapitre suivant, de démontrer de quelle façon la médiation parvient à articuler son action à différents niveaux, et ceci à partir de la construction d'un modèle participatif capable de rétablir le lien entre gouvernement et communauté. Les programmes publics et le travail de Balmaceda « Arte Joven » seront ici les principales sources d'informations auxquelles nous nous référerons quant au développement culturel des communes sélectionnées.

Deuxième Partie

Cette seconde partie portera ainsi sur les effets, attendus et inattendus, du travail réalisés par médiateurs auprès des communautés, en se focalisant sur l'expérience acquise par les spécialistes du domaine de la culture de Balmaceda et les acteurs du programme « Okupa / Acciona » ayant développé toute une méthodologie participative, et notamment l'organisation d'ateliers pour les jeunes et l'ensemble de la communauté.

La réalité de chaque lycée et de chaque contexte influent toutefois directement sur la réussite du programme, alors que les problèmes économiques que souffrent la plupart des habitants des contextes moins favorisés, est une situation qui met le sujet culturel en dehors de leurs priorités. Un tel phénomène se reflète dans une faible participation aux programmes de l'État, à laquelle vient s'ajouter l'atomisation des secteurs populaires en différents groupes sans réelle articulation entre eux, raisons pour lesquelles la reconstruction de ce lien requiert d'une intervention directe auprès de ces groupes et de leurs territoires.

La médiation a, tant un tel contexte, fait preuve d'une importante vitalité au cours des dernières années, et revient généralement dans l'action du système éducatif ainsi que dans le travail direct d'institutions telles que le CNCA dans son rapport avec la communauté, et en particulier avec les habitats des zones les plus défavorisées, jusqu'à devenir, dans le cas de la culture, une stratégie centrale de promotion de la pratique artistique.

Un autre aspect à approfondir au cours de ce chapitre apparaît, dès lors, le besoin, pour ce type de travail d'insertion, d'acteurs dotés à la fois d'expérience du terrain et de savoir théorique quant aux disciplines concernées, notamment en ce qui concerne l'existence de fortes différences entre les attentes de chaque participant. La formation des médiateurs apparaît donc essentielle ici pour qu'ils deviennent des acteurs concrets détenteurs d'outils spécifiques et capables de convaincre tout en participant à la création des conditions nécessaires à la génération d'une dynamique sociale respectueuse des cultures préexistantes.

Comme l'a très bien signalé Elisabeth Caillet, « le médiateur n'est pas un diffuseur, c'est-à-dire quelqu'un qui veut à tout prix que l'on achète ce qu'il a à vendre sous le seul prétexte qu'il est chargé de le vendre, sans regarder ce qui est à vendre [...] ; le médiateur est quelqu'un qui s'intéresse (au sens large du terme : être avec, au milieu de, en plein dans) à ce qu'il veut transmettre » (CAILLET, Elisabeth. 1994). Les médiateurs sont, dans le cas chilien, porteurs d'une orientation culturelle revendicatrice de valeurs contraires à celles promues par le néolibéralisme telle que l'effort, l'individu, la compétition ou la vertu du marché. L'un des principaux objectifs des médiateurs est ainsi de laisser derrière eux

une structure politique quant à la possibilité réelle de transformer la société dans son ensemble. Il serait alors possible de défendre l'idée, si ce n'est le vœu, selon laquelle les médiateurs véhiculent un modèle sociétal opposé à celui imposé par la dictature.

Si l'on considère l'importance de promouvoir des pratiques artistiques qui soient proches des secteurs intervenus, comme par exemple le « cirque », il s'agit également d'analyser ici les effets de ce domaine artistique sur les secteurs où il se développe. Il semble ainsi pertinent de souligner ici que le programme « Okupa/Acciona » comporte une ligne d'action orientée aux arts du cirque (en plus de divers domaines comme le théâtre, la danse, les arts plastique, la musique, entrer autres), laquelle serait, si l'on s'en réfère à l'opinion des spécialistes du domaine de la culture, celle générant le plus de demandes de la part du public.

Considérer l'institution Balmaceda apparaît, enfin, essentiel car il s'agit de l'institution responsable de la mise en œuvre du programme « Okupa/Acciona » basé sur le transfert de sa méthodologie de travail au sein des lycées. Cette méthodologie comprend ainsi les peuples originaires, les nouvelles technologies et les nouvelles formes d'expression parmi plusieurs éléments essentiels au développement d'un processus de régénération des liens entre une extrême diversité des contextes et la pluralité des intérêts des sociétés modernes.

1. Méthodologies et concepts développés pour s'insérer dans la communauté. La nécessité de reconstruire le lien social

Les spécialistes du domaine de la culture définissent la période dictatoriale au Chili comme une expérience historique absolument négative à tous niveaux, et notamment sur les plans culturel et social, le lien entre l'État et les citoyens ayant été rompu de façon traumatique, et vont jusqu'à voir dans la régénération de ce lien et dans la réhabilitation de la diversité culturelle deux des principaux défis modernes des gouvernements postérieurs à la dictature. José Luis Olivari évoque en ces termes cette transformation sociale :

« Cette idée du collectif au Chili va prendre du temps à être réhabilitée, parce qu'en 1973 le dialogue social a été interrompu ; à ce moment-là il y avait d'autres moyens de se rencontrer, de discuter, de parler. Nous devons commencer, tout d'abord, par nous écouter et comprendre que le travail de la dame qui fait des gâteaux ou des galettes, c'est aussi de la culture, et qu'elle fait partie de notre histoire. C'est pour

cela que nous avons proposé de travailler avec les gens, pour générer des formats, des espaces et des modes de partage qui ne soient pas segmentés ».

Ce travail culturel évoqué par les spécialistes du domaine de la culture reste encore le résultat d'initiatives privées, ou d'organisations non gouvernementales, et demeure donc limité à des projets de faible portée, bien que non négligeable sur les apprentissages obtenus par ce type d'expériences. José Luis Olivari souligne ainsi, dans les propos recueillis dans le cadre de cette recherche, l'importance de planifier correctement les projets dans ce domaine, de systématiser les apprentissages obtenus mais également d'atteindre d'autres niveaux, comme par exemple la construction d'une politique publique en la matière :

« Nous avons réalisé plusieurs actions, mais il s'agit toujours de petites choses, non généralisable au niveau national ; ce sont des projets isolés ; toutefois l'avantage est que si tu fais à chaque fois la planification, tu acquiers des connaissances et de l'expertise pour dire : ce modèle fonctionne parfaitement et il est possible de le reproduire. Je dirais donc que nous trouvons encore au Chili dans la phase de formation, et que l'on doit voir plus grand et passer au stade suivant ».

Sur le plan politique, l'organisation de la société moderne est revalorisée à travers la commune, laquelle occupe désormais une place centrale dans le discours politique en tant que noyau dur de l'interaction communautaire.

Le quartier, la commune, ou encore les différentes communautés d'histoires et d'intérêts, vivent toujours la même chose. Il s'agit, en effet, de lieux sans véritable sens, que même leurs habitants ne transforment pas en un « vivre en commun ». A travers le « Circo del Mundo », Bartolomé Silva développe ainsi sa vision d'un cirque et des arts comme moteurs de développement communautaire. Fort de son succès, il évoque les bénéfices tirés d'un travail sur les arts du cirque dans ce type de contextes sociaux :

« On traite l'expérience du sens, un peu intuitive et on la transforme, on la travaille en commençant à former des équipes du monde social, comme par exemple un psychologue parce que nous ne comprenions pas pourquoi cet enfant était venu vers nous la tête baissée, déprimé, muet car meurtri par une énorme blessure sociale ; et au bout de deux mois, l'enfant a été en mesure de démontrer ses progrès, sans regarder par terre mais dans les yeux ; est-ce de la magie?, non, alors nous sommes partis à la recherche de certains facteurs de développement, afin d'identifier certains éléments comme l'estime de soi, l'appartenance, le lien, et puis nous avons travaillé avec des techniques de traitement, de la jonglerie, de l'acrobatie ; ce fut la production de ces processus ».

Le témoignage de Patricia Requena, responsable de la culture à la mairie de Lo Prado, fait ainsi référence, sur ce sujet, à certaines initiatives culturelles privées tentant de recréer un lien avec la citoyenneté. A ses yeux, les éléments les plus remarquables sont la construction de matériaux éducatifs pour les professeurs et la production de réflexions postérieures à la tenue d'une pièce de théâtre. Toutefois, même si ces expériences théâtrales véhiculent des idées louables, elles pèchent au niveau de la création d'un lien véritable entre les enfants et le public là où le véritable défi consisterait à définir des thématiques et une mise en scène plus proche de la quotidienneté des spectateurs auxquels ces pièces s'adressent :

« Il y a un super groupe de théâtre avec des acteurs très connus, ils ont déjà organisé des représentations théâtrales pour les élèves à l'école, ils viennent demain avec « La Nuit des Rois » de Shakespeare ; j'ai regardé leur site Internet et j'ai vu qu'ils amènent tous les matériaux éducatifs pour les enseignants, super bon!, mais je me pose la question de la relations avec ses gamins, qui est finalement la chose la plus importante ; je dois me poser la question sur la façon de me connecter avec les gamins qui vont regarder mon travail, comment ils vont écouter, recevoir, ressentir ; si je parle au travers de poèmes, les gamins vont s'ennuyer au bout de 10 minutes ».

Les spécialistes du domaine de la culture s'accordent donc sur le fait que le travail avec la communauté doit être pensé à partir de la construction identitaire de ses membres, laquelle doit permettre un rapport plus direct avec leur réalité locale, en renforçant notamment le rôle de chaque individu dans le groupe où il établit ses rapports sociaux. C'est pourquoi quelques spécialistes du domaine de la culture proches des techniques du clown et du cirque insistent sur comment de tels activités artistiques contribuent à la reconnaissance d'un groupe. À travers ce type d'activités expressives, les jeunes parviennent en effet à se sentir comme appartenant à un groupe en tant qu'individus, et gagnent ainsi en confiance tout en apprenant les vicissitudes de la vie avec joies et ses peines. Bartolomé Silva décrit ainsi l'expérience du « Circo del Mundo » et ses succès auprès des secteurs défavorisés où il a pu travailler :

« L'acceptation de soi, l'acceptation de cette identité pour l'acceptation de la communauté ; je suis Pablo de cette communauté, mais je dois d'abord être Pablo pour ensuite être un membre d'une communauté. La société de marché parle à l'envers : tu es Pablo, tu nais Pablo et tu meurs en tant que Pablo, sans jamais avoir fait vraiment partie de quelque chose ; alors quand on est arrivé aux cours de clownerie et que l'enfant commençait à se reconnaître à travers l'incohérence et le jeu de l'humour, c'est-à-dire : je suis Rodrigo, enrobé, moche, mais je suis moi, et

quand je m'affirme, je peux créer un lien et me réveille alors, je suis une personne communautaire, je fais partie de quelque chose, mais je dois d'abord me reconnaître, et l'art constitue alors un moyen de se reconnaître ; quand tu deviens individu, tu peux faire partie d'une communauté, tu prends un rôle communautaire ».

Au cours des dernières années, et notamment à partir de 2006 et les débuts du gouvernement de Michelle Bachelet, la politique culturelle s'est soucié d'un thème nouveau, et notamment de l'accès des secteurs les plus vulnérables à la culture à travers la mise en place de politiques spécifiques capables de dépasser le monopole de la diversité qui existe actuellement au Chili où un groupe réduit d'acteurs définit ce qui est digne d'être regardé dans le domaine de la culture. Barbara Negrón, journaliste chargée de la rédaction de la politique culturelle entre 2005 et 2010, revient sur cette décision de l'État d'œuvrer en ce sens :

« La politique culturelle consistait, pour certains, à augmenter et améliorer les processus de consommation, tandis que d'autres affirmaient qu'il fallait construire des lignes d'action spécifiques pour les zones connaissant le plus de difficultés d'accès et disposant de moins de ressources. Ces personnes étaient définies comme des personnes handicapées dans le domaine culturel. Une autre manière de concevoir la relation entre citoyens et culture consiste à prendre en compte les facteurs les plus déterminants : la formation, l'infrastructure culturelle et la diffusion ».

Le problème de l'accès résulte également du manque d'opportunités pour développer la production artistique populaire locale. Parvenir à une égalité des chances apparaît ici comme un défi fondamental pour l'État, la création artistiques se produisant partout, dans n'importe quel contexte, et qu'il s'agit dès lors de le promouvoir dans chacun de ces contextes. Bartolomé Silva affirme à ce sujet qu' :

« Il n'y a pas un problème de talent ici, et je pense que c'est ça l'origine de l'erreur, car il est prouvé que le talent est la chose la plus démocratique qui soit, qu'il apparait n'importe où sans se soucier de la classe sociale. Ce qui n'est pas démocratique, ce sont les opportunités. Or, si vous analysez les opportunités offertes aux créateurs au Chili par rapport à d'autres pays, alors nous parlons de schémas structurels, et non d'une mauvaise qualité ».

Bien que, dans les contextes d'intervention, le public soit apparu familiarisé avec ce type de production artistique, cette dernière n'a finalement eu aucun effet sur la subjectivité des participants, la participation aux processus culturels relevant généralement du discours

quand le problème réel se situe au niveau du rôle de médiateur joué par certains aspects artistiques ainsi qu'au niveau des dispositifs qui s'y associent.

Les gouvernements de la Concertation ont, à ce titre, fait preuve de méfiance vis-à-vis du peuple. Selon Domingo Asún, psychologue spécialisé dans le travail communautaire, l'État désire contrôler l'ensemble des activités réalisées avec des individus, en définir les limites, et méprise la production culturelle locale au profit d'une culture élitiste :

« La politique de la « Concertación » a réalisé deux grandes actions au cours de son mandat ; établir une certaine distance entre les mouvements sociaux, et limiter les stratégies participatives de toute part ; il n'y pas de comparaison possible entre ce qui se passe avec les gouvernements en Équateur, Bolivie et Argentine et la façon dont la participation se structure au Chili [...] La réforme pénale rend, par exemple, compte de la méfiance qui existe dans les esprits de la « Concertación », comme, par exemple, l'absence de jury, laquelle renvoie à une méfiance vis-à-vis du peuple et au fantôme du pouvoir populaire qui hante encore la moitié du pays ».

En l'absence de véritables espaces de participation, le système éducatif et les lycées publics constituent, dès lors, deux des derniers espaces d'intervention sociale en incarnant l'opportunité de sensibiliser les jeunes aux arts et à la culture dans des contextes précaires comme le sont encore de nombreuses communes chiliennes.

2. Le système éducatif chilien. La médiation et la possibilité de promouvoir la culture locale.

Dans l'ensemble de la littérature étudiée, les spécialistes du domaine de la médiation s'accordent sur le fait que le système éducatif constitue un espace pertinent pour la promotion des arts et de la culture. Or le gouvernement chilien n'a pas encore créé de lien entre ces deux instances, notamment en ce qui concerne les problèmes structureaux de l'éducation chilienne tant au niveau des infrastructures qu'au niveau de qualité de l'éducation. Les spécialistes de ces thématiques signalent ainsi que cette situation se manifeste, chez les jeunes scolarisés, par la sensation d'évoluer dans un système scolaire fragmenté n'envisagent pas l'apprentissage comme un processus multidimensionnel devant mobiliser différentes méthodologies.

Dans un tel contexte, l'art n'a donc pas encore de place véritable au sein des programmes proposés, raison pour laquelle la politique culturelle définit comme l'un de ses principaux objectifs de réhabiliter l'art dans les programmes éducatifs afin d'améliorer les méthodologies d'apprentissage et de dépasser la stigmatisation des jeunes issus des quartiers les plus défavorisés. La responsable du programme « Okupa/Acciona », explique ainsi son opinion sur le sujet :

« Je pense que l'éducation formelle, l'éducation municipale et l'éducation en général n'ont pas introduit l'art comme un mécanisme, comme un outil capable de contribuer à assurer la génération de nouveaux apprentissages. J'ai l'impression qu'à travers les ateliers d'art et de culture d' « Okupa/Acciona », nous leur offrons la possibilité de créer une nouvelle dynamique dans leurs esprits dans un mouvement qui transmet le cognitif à d'autres parties du corps et permet de doter l'apprentissage d'une signification encore plus profonde ».

Le système éducatif est donc pensé par les spécialistes du domaine de la culture comme un espace clé pour la promotion des arts, ceci à travers des méthodologies éducatives capables de reconstruire le lien entre art et communauté, s'agissant ici de la communauté éducative dans son ensemble, c'est-à-dire, de toutes les personnes concernées : professeurs, élèves et cercle familial, l'objectif étant de créer des références pour ceux qui s'initient aux arts et à la culture.

Le médiateur a dès lors pour vocation d'aider les jeunes à construire leurs propres approches de l'art, en considérant que le contexte de l'œuvre est le même que celui dans lequel vivent les visiteurs, lequel est également, en partie tout au moins, le leur. Le médiateur agit donc de deux manières : « d'abord en tant que messenger suscitant de nouveaux messages, c'est-à-dire en étendant les réseaux des fidèles d'un message dont on ne sait jamais exactement ce qu'il est ; mais également comme transformateur du monde et des contextes dans lesquels ce message prend sens, afin que le message puisse signifier quelque chose. Il transforme ainsi suffisamment le message pour que ce dernier puisse se loger dans notre univers de signification qui ne peut pas accepter et donner sens à n'importe quoi » (CAILLET, Elisabeth. 1994).

La matière par le biais de laquelle s'opère la médiation est ici le corps même du médiateur, lequel réalise par son propre engagement, par sa présence même, un retour au sensible où la médiation fonde la dimension à la fois singulière et collective de notre appartenance.

Pour reprendre les propos de Bernard Lamizet, « il s'agit de fonder, dans toute sa complexité et dans toute la pluralité de ses significations, la citoyenneté même qui constitue le lien social dans sa dimension politique et anthropologique. Dans ces conditions, l'impératif de la médiation est à la fois impératif culturel, en ce qu'il assure la pérennité des formes et des langages de la représentation, et un impératif politique, en ce qu'il nous assure l'existence d'un langage et d'un système de significations et de représentations » (LAMIZET, Bernard.1999 ;10).

Le travail du médiateur rencontre, dès lors, plusieurs difficultés, notamment concernant la façon de mettre en œuvre les pratiques culturelles. C'est pourquoi la formation des médiateurs s'avère cruciale. Bartolomé Silva décrit en particulier la formation du médiateur à l'université à ce nouveau modèle sensé travailler l'art du sensible à partir à la fois de la perception, des sciences et de la rigueur systématique. Il s'agit en fin de compte de voir comment donner à ces jeunes un but dans la vie et dans leur quotidien à travers le concept de l'art transformateur :

« Je donne à présent des cours à l'université parce que je pense qu'une solution est l'éducation ; je pense que le cœur du problème est l'éducation, un bon enseignant offre discipline, rigueur et transmet l'idée selon laquelle l'art est un message de changement social. On doit être un constructeur social et que tout le monde te perçoive comme un constructeur social, dans une salle de cours, comme dans un quartier défavorisé ou dans un bidonville, avec la même qualité ».

D'un autre côté, une analyse de la politique d'accès du CNCA révèle que cette dernière se concentre sur la construction d'un espace réunissant médiation, formation et réutilisation de l'espace public, avec comme objectif de promouvoir l'art afin de mieux intégrer socialement la population qui y participe et de parvenir à un véritable développement de la vie culturelle locale. L'idée commune à tous ces programmes consiste en effet à faciliter l'accès du public en situation de vulnérabilité sociale et/ou économique à des projets de promotion et de diffusion artistique et culturelle de qualité. Daniela Campos, chargée du programme des festivals de la culture au CNCA, s'exprime à ce sujet :

« Je travaille principalement sur l'accessibilité : voir comment nous générons une plateforme ou une instance permettant l'accès du public à la vie culturelle du pays en suivant un objectif stratégique de politique culturelle, à savoir les plateformes d'accès, la médiation, la formation des publics, et l'obtention d'un meilleur accès ; ceci d'après l'idée selon laquelle une amélioration de l'accessibilité pour la population rendra possible un plus grand développement, et une meilleure intégration à la vie culturelle, et donc sociale ».

De tels propos laissent à penser que les objectifs de la politique culturelle d'accès relèvent principalement de la formation. Ainsi, dans un tel contexte, la médiation et le rôle joué par chaque mairie apparaissent essentiels. Les programmes culturels ont, en effet, besoin de créer d'un réseau reliant l'ensemble des acteurs concernés issus des quartiers où opèrent ce type de programmes.

En ce sens, la notion de reconnaissance est fortement soutenue par les spécialistes de ces questions, notamment en ce qui concerne le lien entre les arts et la communauté. L'éducation artistique favorise ainsi, selon eux, le développement d'expressions culturelles qu'il est nécessaire de reconnaître comme légitimes. Ainsi, dans une même école, les jeunes peuvent apprendre à ressentir et envisager leur espace comme un espace légitime et naturel, qu'il s'agisse de l'école ou du lycée. Ces élèves se sentiront, dès lors, légitimés où qu'ils soient, contrairement au modèle actuel où les jeunes apprennent à être délégitimés, en résistant et en luttant contre un système essentiellement répressif.

Il est également possible de souligner ici l'importance du cirque comme l'une des pratiques artistiques les plus pratiquées dans ce type de contexte socio-économique, y jouant un rôle non négligeable pour la promotion de l'art. Le cirque représente, en effet, une référence culturelle pour les habitants de ces quartiers, ce type de représentation s'étant historiquement développé au Chili dans ce type de quartiers. C'est pourquoi une telle activité permet une identification immédiate et donc de travailler au plus proche des gens. Bartolomé Silva évoque ainsi le rapport culturel entre la connaissance naturelle et le lien produit par une logique identitaire riche en signification attachée à une pratique artistique qui nous est familière :

« Nous arrivons dans une communauté et on leur dit qu'on va faire un atelier de théâtre, ou peut-être un atelier de danse, les habitants disent qu'ils ne connaissent pas... un atelier de musique, ah... je ne connais pas cette musique ; mais tu parles d'un atelier de cirque et tout le monde va dire : wow! C'est très cool !!! Pourquoi?... Parce que le cirque est porteur d'une tradition populaire, le cirque, c'est l'art du peuple, c'est une référence culturelle dans une communauté pauvre, isolée, en plus des populations les plus pauvres d'Amérique Latine, il s'agit donc avant tout d'un art identitaire ; l'individu, qu'il soit jeune ou vieux, se dit : « je sais ce dont ils parlent ». »

Ainsi, comme nous pouvons le voir au travers de tels propos, ce qui relie le cirque aux gens découle d'« une logique qui articule, sous la forme du cirque, les contradictions, les incongruités et les échecs de la vie de tous les jours, comme la valorisation de la famille et les difficultés pour la maintenir à flot, la reconnaissance de l'autorité et la méfiance à l'égard de la police, les espoirs mis dans la ville et l'inégale répartition de ses services, etc. » (MAGNANI. 1980). Le cirque cristallise ainsi une logique qui régit la vie, une logique des contrastes.

Ainsi, si nous comparons la littérature analysée aux propos recueillis dans le cadre de cette recherche, les spécialistes du domaine de la culture valorisent, d'une certaine manière, le fait que « la rue n'est sans doute pas pour rien un lieu de mise à l'épreuve du commun et de la publicité des normes (le convenable, le tolérable). [...] dans la rue, les œuvres prennent par surprise, on est seul face à soi-même, non convoqué ni préparé » (MARTIN BARBERO. Jesús. 2002 ; 108).

L'analyse des spécialistes du domaine de la culture œuvrant au développement de l'expérience du cirque souligne ainsi l'importance de la reconnaissance que l'on peut tirer de la pratique de cet art, une reconnaissance, selon eux, à la fois de soi-même et sociale par, d'un côté, l'obtention d'éléments artistiques qui permettent d'acquérir des habilités spécifiques amplement valorisées et, de l'autre, la génération d'une dynamique sociale par la pratique d'un art dans un contexte déterminé et la possibilité de transfert des compétences acquises qu'un tel apprentissage implique. Patricia Requena raconte, en effet, :

« J'ai observé le processus, et pour vous dire la vérité, ce qui m'étonne, ce n'est pas seulement le cirque ou l'apprentissage de techniques, mais l'ensemble du processus et le fait de produire une *reconnaissance* des capacités. Il y a certes la question sociale, la citoyenneté, devenir citoyens, commencer à devenir une personne ayant des droits, mais il y a aussi la question du développement personnel. Concernant ce dernier aspect, le point de départ est hyper bas, l'estime de soi est à moins 2, la capacité de créer des liens avec les autres encore plus basse, et ils atteignent plus de 20 ; l'art du cirque a découvert comment transférer à l'individu la tâche de se développer avec très peu d'outils ».

Les programmes artistiques publics destinés aux enfants et aux jeunes dans le cadre du système scolaire sont, pour leur part, bien valorisés par les spécialistes du domaine de la culture, lesquels reconnaissent qu'il s'agit là du contexte le plus favorable à la génération

d'un sentiment de proximité vis-à-vis des arts et de la pratique artistique. Ils insistent, par ailleurs, sur le fait qu'un tel sentiment s'installe alors de façon durable chez ces enfants et ces jeunes, comme le laisse entendre Jose Luis Olivari lorsqu'il évoque la centralité de ce type de programmes éducatifs et les éléments clés de l'éducation artistique :

« Nous sommes déterminés à être dirigés à former le public à travers l'éducation ; vous ne pouvez pas former si vous ne commencez pas par les plus jeunes enfants, pour les éduquer au théâtre, ce qui signifie générer des compagnies de théâtre. Nous allons créer, nous travaillons avec des entreprises proposant des produits culturels de bonne qualité et qui portent un projet politique ; nous ne faisons pas, comme dans le cas de la télé, ce que les gens nous demandent ; les gens peuvent demander beaucoup de choses mais nous, nous avons l'obligation de proposer une culture artistique ».

Or, la formation de la pensée critique n'est pas un aspect pleinement développé par le système éducatif, bien qu'il semble important de le développer, en particulier dans ces contextes où les individus n'ont pas toujours accès aux arts ni la possibilité de se poser des questions et de créer leurs propres goûts. Les spécialistes du domaine de la culture analysent ce processus comme un phénomène inconfortable tant pour l'État que pour les groupes de pouvoir, c'est pourquoi il est refoulé au profit de programmes très peu participatifs tendant à reproduire les intérêts des pouvoirs en place :

« Elle (la pensée critique) ressemble beaucoup à la faucille et au marteau mais c'est une idée fautive : la pensée critique n'est pas traitée comme un idéal, et est limitée aux partis politiques idéologiquement de gauche, ce qui n'est pas acceptable, une prise de conscience de type analytique est nécessaire ».

Plusieurs spécialistes du domaine de la culture se reportent ainsi aux programmes existant sous les gouvernements de Eduardo Frei et de Ricardo Lagos pour promouvoir l'art dans les écoles et les lycées, ceci avant la création de véritables institutions culturelles publiques. Ces initiatives constituent en effets, à leurs yeux, les premières tentatives de développement de l'art à l'intérieur du système éducatif, comme s'en souvient Patricia Requena :

« Avant, il y avait un programme qui se déroulait à l'école, je ne sais pas si vous connaissez l'ACLES⁵³, qui consistait précisément à travailler sur la culture de la jeunesse, de l'école et dans le domaine des arts. Cette initiative a malheureusement échoué après seulement quatre ans de fonctionnement, de 1996 à 2000. Ce

⁵³ Les ateliers ACLES sont des activités extra scolaires qui visent à développer l'artistique, le physique ou l'esprit. Ils seront le premier essai de travailler les arts dans le système éducatif. Les ateliers sont élaborés par les propres enseignants des lycées.

programme était beau parce que l'idée était vraiment de donner sa place à l'école à la culture de la jeunesse. Le débat portait alors sur le fait de savoir si l'espace de l'école était un endroit important pour tous ces gamins qui y transitent, parce que tu les privés de leur culture à l'école, cela revient à leur confisquer leur identité ».

Après de telles expériences menées au cours de cette brève période apparemment mue par de bonnes intentions mais où n'existait pas encore de politique d'Etat concernant la culture, se crée, en 2004, une institution culturelle en tant que telle, à savoir, le Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA). Domingo Asún, conseiller du CNCA et spécialiste du domaine culturel, analyse cette évolution du monde culturel :

« Une institution qui a une certaine logique et des façons particulières de gérer certaines ressources, etc., mais ce n'est pas vraiment un ministère ; elle reprend une certaine tradition du passé et est toujours en arrière-plan ; c'est la politique publique dans son expression la plus précaire, importante, certainement mais toujours pauvre par rapport à l'idée d'un ministère ; une chose, c'est le ministère de la santé, le ministère du logement, et une autre, bien différente, celle de destiner de l'argent, des fonds, à une institution qui va finalement rester cloîtrée dans la logique de fonds concurrentiels et de financement à la création sans construire de relation avec la citoyenneté en prenant compte de toute la complexité d'un tel processus ».

Les témoignages des spécialistes du domaine de la culture s'accordent ainsi sur le fait que la mise en œuvre de cette institution suppose la transformation du concept artistique et de développement des arts en un objectif de refonte d'une certaine représentation du monde actuel, avec une idée plus représentative de l'activité quotidienne des gens et du rapport qu'ils établissent entre eux et le monde. Or, l'éducation artistique et les programmes destinés à la citoyenneté constituent la base de tels changements. La spécialiste en art local, Andrea Avendaño, décrit ainsi la façon dont les professeurs de l'université de Viña del Mar ont abordé le thème de l'art pour travailler avec les jeunes, à partir, notamment, d'images qui leurs sont proches, à la différence de l'art classique souvent moins stimulants pour leurs styles de vie :

« J'ai amené beaucoup de photos d'art contemporain en classe, des photos qui n'avaient rien à voir avec une peinture ou une image parfaite style XIXème siècle, et ils se sentaient super proches de l'art contemporain de la bande-dessinée, des installations, des jeux, pour eux ce n'était pas difficile d'arriver à cela [...] l'idée s'est lentement affranchie des concepts, de ce qui est beau ou moche, c'est un débat du passé, qu'il est plus facile de changer avec les jeunes parce qu'ils sont plus amènes de briser les stéréotypes ».

Il existe donc bien un travail de promotion artistique au sein même du système éducatif chilien auquel viennent s'ajouter des programmes de promotion dans les quartiers s'adressant à l'ensemble des habitants de la communauté et pas seulement aux lycéens.

3. « Creando Chile en mi Barrio » (CCB). Les objectifs associés à sa création et l'importance de sa méthodologie dans la reconstruction du lien avec la citoyenneté.

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » (CCB) répond à la mission du CNCA de favoriser le développement harmonieux d'une citoyenneté plurielle à travers la promotion et la diffusion de la création artistique et la préservation et promotion du patrimoine culturel chilien. La mise en œuvre du programme, dont l'objectif principal était de contribuer à l'amélioration de la qualité de vie des habitants des quartiers les plus défavorisés et des zones les plus isolées géographiquement par le biais de l'accès aux biens et aux services artistiques et culturels, s'est faite sur la base d'un projet pilote.

Les spécialistes du domaine de la culture qui travaillent sur ce programme expliquent, dès lors, que la mise en œuvre du CCB a commencé en 2007, mais que son contenu ait été formulé un an plus tôt, en 2006, en réponse à un règlement de la politique culturelle entrée en vigueur en 2005. On y retrouve ainsi un élément de la mission institutionnelle du CNCA (2004) relative à la participation des citoyens au développement culturel dans le but d'améliorer l'accès des groupes les plus vulnérables à la culture à travers une participation active des citoyens.

Diverses recherches, et notamment l'enquête de consommation et pratiques culturelles, montrent, en effet, l'existence un large fossé à combler concernant l'accessibilité aux arts. Dans ce contexte d'inégalités socio-économiques structurelles au sein de la population, le CNCA, reprenant ici le modèle d'intervention du programme du Ministère du Logement, parvient à différents quartiers sélectionnés à partir d'un critère basé sur une carence, ou retard, en termes de développement culturel. Beatriz Duque, responsable du département régional du CNCA, signale en effet, qu'au niveau culturel, l'institution s'est ainsi rendue compte qu' :

« Une nouvelle brèche liée au développement culturel au niveau individuel et collectif, traverse également, par exemple, les inégalités sociales. Ainsi les secteurs de meilleures conditions socio-économiques présentent une meilleure connectivité à travers l'école, la famille et les réseaux personnels, et peuvent accéder à cette partie du développement humain relative à l'art et à la culture, tandis que ceux ne jouissant pas de telles conditions, et dont les conditions socio-économiques limitent les trajectoires de vie, sont plus concentrés à revendiquer d'autres types de besoins ».

Beatriz Duque signale également que le programme a commencé par une sélection de quelques communes à Santiago seulement. Puis cette sélection s'est élargie, notamment grâce au succès rencontré par ce programme auprès des habitants de ces quartiers. Il apparaît, par ailleurs, important de considérer ici le fait que les quartiers ne sont pas uniquement définis sur la base de caractéristiques socioculturelles au niveau national, mais aussi, et principalement, sur la base de caractéristiques en termes de capital social, d'identité et de sentiment d'appartenance, entre autres.

Les spécialistes du domaine de la culture signalent, malgré tout, qu'il existe d'importants obstacles à la réalisation de ce type de promotion culturelle dans ce genre de quartiers, notamment du fait de la précarité économique de leurs habitants ne faisant pas de la culture un thème prioritaire. Jocelyn Andurandegüy, responsable de ce programme, évoque ce processus :

« Dans les régions les plus éloignées de la capitale on a commencé avec un ou deux quartiers par région. Au début, on a essayé de faire un effort commun entre les deux programmes, « Quiero mi Barrio » et celui de la culture du CNCA, le CCB. En un sens, le « Quiero mi Barrio » proposait une méthodologie pour le thème de l'infrastructure matérielle du quartier et d'autres questions sociales : les habitants définissaient ce qu'il était nécessaire d'améliorer dans leurs quartiers en termes d'infrastructures. Puis il y a eu une composante sociale qu'ils voulaient lier au programme de culture, mais la réalité, c'était que le besoin de logements était si grand que la composante culturelle a été reléguée en queue de liste des priorités ».

L'un des éléments essentiels du programme « Creando Chile en mi Barrio » est qu'il permet aux habitants des quartiers de participer à la définition d'activités liées au programme et à leur mise en œuvre, leur permettant ainsi de faire entendre leur voix dans le domaine de la culture, de générer des débats et donc de rendre possible l'expression des attentes des participants. Le CNCA aspire, de cette manière, à la réalisation d'une citoyenneté effective en leur attribuant un rôle actif dans les processus de prise de

décisions politiques affectant leur quotidien. Jocelyn Andurandegüy remarque également que :

« Nous pouvons exercer la citoyenneté dans différents domaines de la sphère sociale ; les habitants des quartiers exercent une citoyenneté civique, une citoyenneté politique, même aujourd'hui, en tant que consommateurs, notre idée est que des programmes comme « Creando Chile » sont capables de promouvoir une citoyenneté culturelle, c'est-à-dire une capacité critique et une participation effective, un dialogue avec l'autorité, dans le sens d'être en mesure de dire ce qu'ils veulent ».

Même si l'ensemble des spécialistes consultés se rejoignent pour évaluer favorablement un tel programme, les objectifs liés au respect des attentes des habitants de chaque quartier pose, pour sa part, quelques problèmes, l'adéquation entre désirs des participants et objectifs de politique culturelle n'étant pas une chose aisée à atteindre. Le concept à développer par l'État de la citoyenneté culturelle s'est ainsi davantage formé chez le public dans les expressions artistiques que la politique culturelle aspire à favoriser. Jocelyn Andurandegüy revient, à travers son analyse du programme, sur ces difficultés rencontrées au cours d'un tel processus :

« Alors dans le processus de planification, les animateurs ont tout d'abord eu du mal à négocier avec les intérêts des quartiers, parce que les gens ont beaucoup demandé de culture populaire, à partir de ce qu'ils connaissaient, ce qui n'était pas un jugement de valeur si c'est bon ou mauvais, mais le programme voulait promouvoir un peu plus, tu vois? Dans certains quartiers, les habitants faisaient preuve de réticence vis-à-vis du programme, se posait la question de savoir où se trouvait la limite d'une telle participation ? Il s'agit en effet d'un programme participatif, mais qui fait aussi partie d'un processus éducatif, de formation du public, de citoyenneté culturelle ».

D'après certains spécialistes du domaine de la culture, le programme comportait, dans sa formulation même, certaines lacunes venant du fait qu'il se basait sur les définitions du programme « Quiero mi Barrio » du MINVU⁵⁴, lequel utilisait, en effet, certains critères pour établir, par exemple, quel quartier était vulnérable. Or les critères choisis pour l'élaboration de telles définitions n'étaient, selon eux, pas représentatifs des réalités locales. Jocelyn Andurandegüy remarque ainsi que :

« Les critères de focalisation de « Quiero mi Barrio » n'étaient pas pertinents pour un programme culturel ; il y avait une division entre quartiers vulnérables et

⁵⁴ Ministère du logement, de l'égalité des territoires et de la ruralité en France

quartiers critiques. Ces derniers étaient ceux qui présentaient des conditions dangereuses, le programme mettant dès lors l'accent sur l'habitabilité, l'infrastructure, tandis que le quartier dit vulnérable avait de meilleures conditions, les critères déterminants ont, jusqu'ici, toujours été l'infrastructure communautaire et la question de l'habitat, lesquels n'étaient pas pertinents pour catégoriser les quartiers en fonction de leurs besoins culturels ; ceci a amené le CNCA à créer ses propres critères ».

Ceci explique en grande partie la confusion conceptuelle qui existait au sein des habitants au moment de séparer les programmes « Quiero mi Barrio » et « Creando Chile en mi Barrio » (CCB), une situation génératrice de nombreux problèmes de par le transfert des difficultés de gestion qui affectaient le premier programme au second, ceci en suscitant une profonde méfiance de la population envers ce type d'action publique. Jocelyn Andurandegüy évoque, à continuation, l'un de ces principaux problèmes :

« Toutes les institutions du quartier se demandaient si « Quiero mi Barrio » était la même chose que "Creando Chile en mi Barrio », tu vois? Il fallait alors faire la distinction, notamment pour des éléments techniques sur la pertinence du ciblage, mais aussi pour les problèmes de gestion rencontrés par le programme « Quiero mi Barrio » ; la communauté était méfiance à l'égard de tels processus ».

Une étude de satisfaction des utilisateurs auprès d'un ensemble de 80 quartiers où le programme CCB était déjà identifié comme faisant partie du CNCA a finalement été réalisée entre 2010 et 2011. Toujours dans cadre de ce programme, le CNCA propose actuellement une méthodologie tendant à identifier les ressources locales afin de les mettre en valeur au sein de la communauté et ainsi susciter l'adhésion. C'est ainsi, par exemple, que l'État cherche, à travers la médiation, à promouvoir l'auto-développement des organisations et des individus, des leaders culturels et du public dans leurs contextes territoriaux respectifs.

4. Les principaux éléments méthodologiques des programmes formulés par l'Etat pour les quartiers défavorisés

L'objectif de la méthodologie du « Creando Chile en mi Barrio » est de s'insérer à travers les municipalités et les institutions communales, ce qui implique d'atteindre le territoire, et notamment son public, à partir du potentiel de chacune de ses organisations. La mise en œuvre de ce modèle de travail se réalise principalement en vue de créer un lien solide entre les quartiers et l'institution culturelle. Avant de collaborer avec la municipalité, le CNCA

n'était, en effet, pas parvenu à réaliser un travail de qualité sur le terrain car les professionnels ne comptaient pas sur le soutien institutionnel local pour leur travail auprès de la communauté. José Paulsen, responsable du département de citoyenneté du CNCA, évoque les bénéfices du travail communautaire :

« Ce changement se produit parce que le modèle indépendant du CNCA, lequel reposait sur des animateurs dans les territoires, et particulièrement dans les quartiers, souffrait une sorte d'« orphelinage » de ces professionnels, lié également à la précarité de leurs contrats et aux diverses situations qui laissaient l'animateur seul sur le terrain ».

Concernant la formation des médiateurs culturels sélectionnés pour intégrer le programme, les spécialistes du domaine de la culture indiquent qu'ils proviennent, pour la plupart, de cursus en sciences sociales laissant imaginer une sensibilité particulière pour les thématiques culturelles, et expliquant, dans une certaine mesure, leur capacité à identifier rapidement les principales caractéristiques culturelles des quartiers où ils interviennent. Manuel Guerra, spécialiste en médiation culturelle, remarque ainsi que :

« Les animateurs du « CCB » proviennent notamment du monde des arts ; il y a aussi des spécialistes en sciences sociales, des sociologues, des anthropologues, des travailleurs sociaux, des journalistes et des administrateurs culturels. Ils ont donc une certaine sensibilité quant à ce type de thématiques. Au niveau national, ils ont également la tâche de détecter, au cours de leurs premiers mois de fonction, ce que nous appelons les leaders culturels, des personnes qui ont une expérience du travail culturel dans les quartiers »

Le programme « Okupa/Acciona » s'appuie, en même temps, sur une nouvelle façon de travailler dans les lycées, à partir des modifications apportées aux emplois du temps et de la prolongation des journées scolaires, prolongation ayant pour but de s'assurer que les jeunes utilisent leur temps passé au lycée de manière pertinente et enrichissante tout en les empêchant d'errer dans la rue et ainsi tomber dans la délinquance et la toxicomanie, entre autres, du fait de leur vulnérabilité sociale. Claudia Sepúlveda, responsable de programme au CNCA, se souvient de ce processus quand :

« Le gouvernement a décidé de prolonger le temps que les jeunes passent au lycée ; toutefois cela n'a pas suffi à résoudre le problème de fond dont nous parlons : « l'amélioration de la qualité de vie des jeunes ». Alors, les élèves demandaient un espace de représentation et rester à l'école, un espace plus artistique et culturel. Ils disaient : nous voulons exprimer notre culture et la culture scolaire ne nous représente pas. Le phénomène que j'observe est ainsi un choc entre deux cultures et ce qu'elles essaient de faire, c'est-à-dire que nous voulons de l'art et de la culture dans les lycées ».

Même si, nous parlons d'un programme étatique dont l'objectif est de parvenir aux plus de jeunes possibles au niveau national, il s'agit encore d'un privilège pour les lycées qui présentent un intérêt particulier pour les arts, ce qui conduit à établir une différence « a priori » entre les lycées. Il existe, en effet, des lycées d'élite, et cela même dans le cas des lycées publics dans les quartiers les plus défavorisés, et même, toujours dans ces mêmes quartiers, des lycées plus sensibles aux arts et jouissant de meilleures infrastructures, lesquels se révèlent généralement les plus intéressés par ce programme. Claudia Sepúlveda revient sur ces différences structurelles au sein même du programme :

« Il s'agit essentiellement d'écoles privilégiées ; il existe une logique territoriale de la région fondée sur l'idée qu'ils ont, au sein de leur intérêt pédagogique institutionnel, l'art et la culture, car nous ne pouvons pas forcer les établissements scolaires à se joindre à nous ; il doit au moins y avoir le désir que l'art et la culture soient présents dans leurs établissements ».

Il apparaît, à ce stade, opportun de rappeler que le premier nom donné à ce programme était celui d'« Okupa », ce programme ayant en effet une méthodologie basée sur la participation et que peu efficiente selon la majorité des spécialistes interrogés, notamment du fait d'un manque de ressources humaines et économiques. Depuis 2010, la continuation de ce programme, désormais nommé « Acciona », affiche des objectifs plus large, comme l'indique la responsable de ce programme :

« Le premier nom du programme vient du verbe Occuper, c'est-à-dire, « occuper l'espace avec l'art et la culture », car cela s'est effectivement produit dans certains squats, à partir de quoi a commencé à apparaître ce type de propositions : ateliers d'art et de culture dans les écoles et les lycées. Le CNCA propose les lignes directrices pour l'utilisation de l'art dans le système éducatif, et a défini en 2007 un échantillon de plusieurs écoles et lycées pour commencer à fonctionner, dans un premier temps, dans les régions Métropolitaine, de Valparaíso, du Maule et de Los Lagos ».

Le programme « Okupa/Acciona » présente un objectif qui envisage l'éducation artistique comme capable d'influer sur les processus d'apprentissage et d'enseignement, notamment en impliquant les enseignants dans le développement de tout ce que représente un cursus scolaire, ce qui aurait une influence positive sur les élèves. Tout un travail de promotion est alors nécessaire pour faire de l'art et la culture les moteurs d'un tel développement et d'une telle transformation sociale. La possibilité de transférer ces connaissances au-delà du système éducatif est un aspect inespéré de ce programme qui contribuerait en tout cas à un véritable enrichissement des quartiers concernés.

Le programme procède ainsi à partir de l'organisation d'ateliers d'art et de culture dans les lycées, avec un atelier dirigé par un professeur titulaire et organisé selon une répartition des heures d'enseignement. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, le but est ici de développer et de renforcer les objectifs transversaux et fondamentaux du système éducatif, c'est-à-dire de développer l'estime personnelle, le leadership, la capacité de travailler en équipe, le respect de soi-même et des autres et l'autonomie.

Ce type de développement des arts constitue les premiers pas d'un modèle participatif mis en place dans les lycées et basé sur la promotion des expressions artistiques. Le lien entre art et éducation apparaît ainsi à la base de ce type de programmes étatiques, et ceci particulièrement au niveau des quartiers les plus défavorisés, ces quartiers apparaissant comme ayant le plus besoin de promouvoir certains codes et ainsi sensibiliser la population aux diverses expressions artistiques. Claudia Sepúlveda explique, par ailleurs, le système de sélection des artistes dans le cadre du programme Acciona :

« Nous avons réalisé un processus de sélection des enseignants à travers un appel d'offres public au niveau national. Nous avons ensuite généré des instruments pour sélectionner et filtrer les artistes pour les ateliers ; un formulaire de candidature, un curriculum et un formulaire d'évaluation méthodologique pour chaque professionnel afin de savoir s'ils avaient les compétences dont nous parlons ; la sélection se faisait sur la base de cet outil ».

Les objectifs du programme « Okupa/Acciona », déjà évoqués, aspirent ainsi à réaliser un travail allant bien au-delà du seul domaine artistique. L'art devient, dès lors, un moyen, au sein du système éducatif et du curriculum formel, de donner à ces jeunes la possibilité de transformer leur environnement en les formant intégralement en tant qu'individus uniques faisant partie d'un système social dans lequel ils peuvent jouer un rôle actif et proactif. L'art et la culture sont ainsi perçus à la fois comme producteurs de ce type d'apprentissages et comme générateurs d'une reconnaissance sociale pour les bénéficiaires directs et indirects de ces programmes. Claudia Sepúlveda évoque ainsi les objectifs réels du CNCA :

« L'art est pour nous un moyen ; nous ne nous efforçons pas de générer des artisans du cuivre, ou des danseurs et des danseuses ni des acteurs de théâtre ou quelque chose comme ça ; nous nous intéressons à l'art comme moyen de contribuer aux objectifs fondamentaux du système éducatif. C'est extrêmement important, car il s'agit d'un principe déjà installé ».

La méthodologie du programme se base également sur l'idée d'une collaboration avec l'ensemble des organisations fonctionnant dans ces quartiers afin de leur donner une meilleure visibilité en en intégrant les agents sociaux pour ainsi parvenir à un diagnostic réel de chaque quartier et en identifier les besoins et les ressources culturelles. Le travail auprès des habitants de ces quartiers se déroule, dès lors, à travers la conformation d'un comité constitué de représentants de l'ensemble des principaux acteurs locaux, processus qu'évoque, à continuation, Jocelyn Andurandegüy :

« Ce comité serait composé de représentants des associations de quartier, des associations sportives, des groupes culturels, des artistes, des gestionnaires ; nous avons donc convoqué toutes les organisations du quartier qui voulaient à travers cet espace de gestion générer un développement culturel ».

L'animateur culturel devient alors, ici, l'acteur chargé de mobiliser l'ensemble de la communauté, en premier lieu à partir de l'établissement d'un diagnostic local, puis par le transfert de méthodologies telles que la réalisation d'enquêtes ou encore l'organisation d'espaces de dialogue et de réflexion avec les habitants, ou encore de techniques permettant de mieux connaître les intérêts artistiques et culturels du quartier, son potentiel et les fossés existants au niveau culturel. Le programme cherche ainsi à développer les ressources déjà existantes, le plus souvent issues de l'histoire même du quartier. Il existe également un volet consacré à l'itinérance des artistes, c'est-à-dire à la possibilité de faire en sorte que des artistes reconnus se produisent dans ces quartiers. Le programme prévoit finalement tout un processus de formation du public dans le but de lui transférer les codes artistiques associés à des œuvres relevant parfois de ce que l'on appelle la haute culture :

« Le programme commence avec deux composantes ; il y aura une méthodologie définie à partir de ces deux composantes : les planifications et les expositions itinérantes. Ces planifications contiennent tous les processus participatifs, la commission culturelle et le rôle de l'animateur culturel. L'itinérance concerne ; quant à elle, le thème de l'accessibilité à travers la formation du public ».

L'itinérance d'artistes signifie la participation d'artistes consacrés à travers des ateliers organisés avec les habitants des quartiers, encore une fois dans le but de les sensibiliser aux différentes formes d'arts. L'un des objectifs de cette méthodologie est ainsi de transférer les connaissances de l'artiste aux différents acteurs des quartiers afin de finalement reconfigurer le champ culturel des quartiers et des acteurs qui y participent.

Même si la durée de deux ans du programme est parfois perçue comme insuffisante par certains, la plupart des spécialistes du domaine de la culture indiquent que la structure, définie par le CNCA à travers l'établissement d'un diagnostic local, est ce qui permet d'obtenir des résultats satisfaisant. Les résultats préliminaires obtenus par le CNCA montrent ainsi que les activités développées par ces programmes auront tendance à être plus représentatives des réalités locales et que les personnes concernées auront davantage l'impression que l'on répond à leurs besoins, comme l'explique José Paulsen au sujet de la planification temporelle du programme :

« Dans la chronologie, nous disposons de 6 mois, d'entre 3 à 6 mois, de diagnostic pour comprendre comment fonctionne le territoire. Nous identifions le responsable régional, nous formons le leader, lequel donne fondamentalement connaissance de l'intervention pour tenter de voir le potentiel de la région ; l'important c'est que ce domaine de l'art et de la culture qui va être apporté soit significatif grâce au diagnostic réalisé en amont ».

Il apparaît en effet assez fréquent que les artistes reconnus exercent une certaine influence sur les différentes écoles artistiques notamment par leurs œuvres, lesquelles restent toutefois souvent très éloignées de la culture populaire primant dans ce type de quartiers. Le diagnostic permettra ainsi de se rapprocher des attentes des participants, et donc de mieux formuler un programme pertinent pour les quartiers. José Paulsen remarque, à ce titre, qu'« il manque également que l'artiste comprenne la diversité du pays, c'est pourquoi nous essayons de proposer un produit culturel artistique utile à ces territoires ».

5. Les objectifs du programme « Creando Chile en mi barrio » dans le contexte du développement culturel local.

En tant que créateur du programme, le CNCA définit comme objectif la promotion du développement culturel dans les quartiers et les localités les plus vulnérables et isolés géographiquement, à partir de plans de développement culturel et la création d'espaces d'accès à un plus large répertoire artistique et culturel par l'organisation d'expositions artistiques itinérantes là où le quartier compte déjà avec la possibilité de se connecter avec des artistes et des groupes artistiques reconnus au niveau national. Jocelyn Andurandegüy décrit ce processus par lequel un tel programme utilise le capital culturel local préexistant :

« Les niveaux d'accès et de promotion du public, orientés vers la culture populaire, et ceux liés à une gamme de l'offre, c'est-à-dire aux conditions économiques, les conditions territoriales ne sont pas limitatives, afin qu'ils puissent accéder, communiquer et aussi participer à des expositions collectives et des processus créatifs de meilleure qualité avec les artistes ou avec des propositions artistiques de meilleure qualité et plus diverses, afin d'élargir leur répertoire ».

Le diagnostic est donc réalisé par le médiateur, aussi appelé « animateur culturel », lequel a pour mission de prendre en compte l'avis des gens et ainsi concrétiser les attentes des gens lors des planifications participatives. Comme nous avons déjà pu le constater, la responsable du programme relate, en effet, que :

« Le programme vise à promouvoir le développement culturel dans les quartiers en situation de vulnérabilité socioéconomiques et territoriale à travers deux processus clés : les planifications participatives qui permettent les plans de développement ; et les itinérances orientées à élargir l'accès à des expressions artistiques de meilleure qualité. Ce processus se réalise à travers un médiateur ou facilitateur sur le terrain, nommé animateur culturel. L'animateur culturel émerge comme une figure porteuse d'une méthodologie de l'éducation populaire ».

Si l'on considère ses objectifs et ses résultats, le programme « CCB » apparaît très bien évalué par les professionnels du CNCA, même ceux les plus critiques. Les principaux éléments à retenir sont, en effet, les avancées réalisées au niveau de la participation et de la diffusion ayant permises une participation active des habitants des quartiers concernés. L'autogestion apparaît également comme un aspect remarquable du programme permettant de maintenir les objectifs du programme en y associant ses participants, et ainsi parvenir à de véritables changements au niveau local, notamment à travers le prolongement de la pratique artistique au-delà de la durée de fonctionnement du programme. Carolina Negrete, l'une des spécialistes du domaine de la culture la plus critique envers le CNCA, affirme ainsi, au sujet de ce programme :

« Ce qu'ils ont fait était de former, de créer les espaces, de faire évoluer les événements en termes culturels, et finalement de faire en sorte que les communautés soient capables de continuer à autogérer leur propre univers culturel ; c'est de cette manière que les animateurs culturels sont nés ; il s'agit là du seul programme ayant donné lieu à un certain éveil, en particulier dans les secteurs les plus vulnérables ; [...] « Creando Chile en mi Barrio » est le programme le plus lié à la participation, il n'y en a plus, les autres s'insérant dans l'idéologie du « pain et le cirque ».

« Creando Chile en mi Barrio » apparaît donc comme une initiative digne d'être saluée, bien qu'il reste encore aujourd'hui bien du chemin à parcourir pour mieux structurer son

action réelle. Cela ne doit toutefois pas faire oublier les progrès réalisés en termes de formation des habitants de ces communes, les organismes culturels les plus marginalisés pouvant désormais compter sur un espace participatif et de dialogue au sein de la programmation culturelle chilienne, et notamment du CNCA.

Il existe cependant encore des lycées qui ne permettent pas la participation des jeunes, et empêchent ainsi le bon fonctionnement du programme, lequel se constitue à partir de ces processus participatifs. Claudia Sepúlveda évoque, en effet, cette problématique :

« Il existe une certaine inquiétude à demander aux lycées de laisser les jeunes choisir les ateliers, et il y a plein de lycées qui se fichent de la participation, et d'autres où se sont les enseignants qui décident selon ce qu'ils pensent que les enfants aimeraient. La seule chose que nous pouvons faire est alors d'encourager à ce que chaque enfant puisse choisir librement, et que ces établissements réalisent des enquêtes pour savoir ce que les enfants préfèrent ».

Le dialogue établi par la participation permet, en effet, d'identifier les goûts et les pratiques artistiques des jeunes tout en s'affranchissant du modèle classique de l'art généralement soutenu par la politique culturelle chilienne, laquelle reste encore bien souvent éloignée des intérêts réels de la population. Le programme considère, quant à lui, le théâtre de rue, le break-dance et le hip hop, entre autres. Un élément crucial de ce nouveau modèle de programme apparaît, par ailleurs, la possibilité pour les participants d'exprimer leur opinion à travers une médiation rendant possible le travail direct des représentants de l'institution culturelle sur le terrain. Un tel processus semble ainsi en mesure de rendre compte de la multi dimensionnalité de l'art, et de comprendre de façon holistique toutes les formes d'expressions artistiques et ceux qui les pratiquent.

Claudia Sepúlveda se souvient, à ce titre, des modifications réalisées dans la trajectoire même de ce programme, changements qu'elle juge d'ailleurs positifs :

« La façon dont ils peuvent choisir les ateliers est superbe ; avant, cela dépendait de l'assertivité du directeur régional, de faire la médiation entre ce que les gens demandaient et une proposition plus orientée vers l'art contemporain ou le théâtre et le théâtre physique, afin d'ainsi ouvrir le champ des possibilités ».

Le dialogue entre les expressions de la haute culture et de la culture populaire apparaît en effet essentiel à la réussite d'un tel programme. L'ouverture d'esprit constitue, dans le domaine artistique, ni plus ni moins qu'une nouvelle approche de l'art et donc de nouvelles

opportunités d'accès et de sensibilisation des individus aux arts. Claudia Sepúlveda souligne ainsi que le but principal d'une telle démarche est dès lors de fixer des objectifs, c'est-à-dire des priorités en termes de culture pour les jeunes. En d'autres termes :

« S'il y a un atelier de théâtre, ne pas privilégier le théâtre de Shakespeare, mais peut-être un théâtre mettant l'accent sur le théâtre physique, par exemple, ou d'avoir une danse, mais liée à la capoeira et nous pouvons mettre les enfants, les hommes et les femmes, nous pouvons comprendre que le break-dance est aussi une alternative, finalement, intégrer la culture des jeunes, le parkour⁵⁵, MCs, les DJs et peut-être éliminer l'écart entre les genres ; on observe une ouverture en ce sens. Et finalement privilégier les cinq formes artistiques du CNCA dans cinq ateliers réalisés dans les lycées : la langue ; les arts visuels et audiovisuels ; la littérature ; la musique ; et le corps, regroupant la danse et le théâtre ».

Un autre élément positif de ce type de méthodologie programmatique concerne la reconnaissance sociale des habitants des quartiers eux-mêmes et entre eux, les savoirs acquis et les habilités développées étant généralement valorisés par leur entourage. Les ateliers et les activités réalisés contribuent, en effet, à améliorer l'estime de soi, la reconnaissance de soi, et au sentiment d'appartenance communautaire, en réaffirmant la culture et l'identité propre à chaque individu, en l'occurrence, une culture territoriale, locale ou de quartier, et leur l'identité réelle sans intervention extérieure verticale. Daniela Campos, chargée de l'organisation des festivals culturels dépendants du département de citoyenneté du CNCA, conçoit ces éléments comme les plus importants de ces programmes :

« Le principal effet est l'histoire de cette femme âgée assise dans son salon et qui déclare que, grâce au programme et à la création d'ateliers auxquels elle a participé, elle s'est mise à peindre des tableaux, que ses fils comme ses petits-enfants ont alors commencé à regarder accrochés aux murs du salon ; cette vieille dame est resté assise dans son fauteuil de nombreuses années sans que personne ne la voit vraiment, et elle sent désormais que, grâce à ses peintures, elle a commencé à exister aux yeux de sa famille, à en faire partie et à devenir visible. On ne cherche pas à créer des artistes, mais à travailler l'art et la culture comme un moyen de cohésion sociale, et de peut-être régénérer le tissu social, la reconnaissance territoriale, la production identitaire, entre autres ».

Il est, dès lors, possible de percevoir, à travers ce type de programmes, que ce sont bien les pratiques culturelles qui constituent le public dans sa dimension symbolique, car ce sont

⁵⁵ Le *parkour* ou *art du déplacement* est une activité physique qui vise un déplacement libre et efficace dans tous types d'environnements, en particulier hors des voies de passage préétablies. Ainsi, les éléments du milieu urbain ou rural se transforment en obstacles franchis grâce à la course, au saut, à l'escalade, au déplacement en équilibre, à la quadrupédie, etc.

elles qui « mettent en marche les usages sociaux en leur donnant des objets symboliques et une consistance esthétique : quand je fais de la photographie, ou quand je vais au cinéma, je donne une consistance esthétique et symbolique à ma propre appartenance en la rendant représentable dans l'espace public, puisque je mets en œuvre une pratique esthétique de nature à avoir un sens pour les autres » (LAMIZET, Bernard.1999 ; 254).

Ces éléments symboliques et, en définitive, identitaires, associés à la médiation, sont ceux qui permettent que ce type de programmes, destinés au système éducatif, à l'image d'« Okupa/Acciona », utilisent une telle méthodologie comme axe central de leur développement, ceci principalement du fait des effets de la médiation sur l'appartenance sociale. N'oublions pas, en effet, que l'objectif primordial de ces programmes est avant tout de pouvoir eux-mêmes s'insérer dans les contextes les plus défavorisés de façon à y recréer le lien social.

6. La médiation comme noyau-dur de la méthodologie employée par le programme Okupa/Acciona

Les établissements éducatifs en milieux marginaux sont des endroits définis par l'État comme des espaces de violence présentant un fort taux absentéisme scolaire et des graves problèmes de toxicomanie. Il s'agit, en effet, d'établissements comptant de nombreux jeunes sans véritables projets de vie du fait manque d'opportunités sur le marché du travail et donc de l'absence, pour eux, de perspectives d'avenir leur permettant d'accéder à un mode de vie plus confortable, notamment en termes économiques et de pouvoir d'achat, des notions centrales au sein de la société chilienne. Les spécialistes du domaine de la culture soulignent ainsi l'importance de modifier une telle vision, notamment à travers les programmes destinés à ces jeunes :

« Des écoles très marginalisées, des quartiers stigmatisés, « José María Caro », « Nuevo Amanecer », deux quartiers de la commune de Pudahuel qui ont peu d'accès, et où les jeunes savent qu'ils vont quitter l'école sans n'avoir rien à faire ; ils ont par contre envie d'avoir des choses de marque, de l'argent, une belle voiture, et restent pauvres dans les domaines culturel et artistique ».

Même si la participation est en augmentation, il apparaît difficile de rendre compte d'une véritable transformation ne survenant, de fait, qu'à de rares occasions. Les enseignants signalent ainsi, selon ses calculs, que 5% des jeunes participants aux ateliers génèrent des

changements, même si les 95% restant et présentant certaines résistances, apprennent également d'autres choses et d'autres formes d'arts, une telle sensibilisation, même limitée, n'étant pas négligeable. En effet, il se produit une médiation entre ces formes culturelles spécifiques et le public dans son ensemble qui leur donne une certaine consistance sociale et une existence effective au sein de l'espace public.

La médiation apparaît donc essentielle pour une institution comme le CNCA, pas toujours bien acceptée par les établissements secondaires ou la communauté, ce qui rend plus difficile l'acceptation des programmes qu'elle propose, contrairement, par exemple, aux programmes provenant du Ministère de l'éducation :

« Le plus difficile, je crois, c'est que les écoles ne savent pas ce que fait le CNCA et ne lui donnent pas beaucoup d'importance ; ils le voient comme une contribution, car il amène des matériaux et organisent des ateliers artistiques qui permettent d'améliorer les cours, mais il y a une grande différence avec les ateliers artistiques du MINEDUC pour lesquels la réponse des écoles n'est pas la même et les directeurs plus disposés »

Le programme rencontre ainsi de graves difficultés dans les écoles, et les artistes vont parfois travailler sans le soutien de l'établissement, ce qui ne manque pas de compliquer la réalisation des activités, de donc des objectifs, prévus par le programme. L'existence d'un environnement hostile, sans aucune affabilité, semble ici refléter un modèle éducatif obsolète basé sur une méthodologie verticale :

« Il y a des salles de classe qui ne sont pas adaptées, des conditions précaires pour l'organisation des ateliers ; parfois, les espaces ne sont pas disponibles ou ne conviennent pas, ou ils sont partagés avec d'autres activités ; les artistes sentent qu'ils dérangent l'école »

D'après les médiateurs évoluant sur le terrain, ce type d'écoles sont, de plus, déficitaires en termes d'infrastructure et d'équipement :

« En réalité, l'école présente des matériaux de mauvaise qualité, et les arts en général sont un remplissage pour améliorer les notes des élèves ; il n'y a pas d'accès réel en termes de qualités artistique et culturelle dans l'école en général ».

Le manque de ressources dans ce type d'établissements scolaires conduit à ce que le programme soit bien reçu dans les contextes les plus précaires car ces derniers voient alors dans le programme la possibilité d'obtenir des ressources, d'améliorer les espaces et d'acquérir de nouvelles méthodologies. Il est également important de souligner que les

réticences des jeunes vis-à-vis du programme s'intensifient lorsque ces derniers se voient nier le choix des ateliers auxquels ils sont sensés participer et qu'on les oblige à intégrer du programme. La situation est, en effet, toute autre lorsque la participation est électorale :

« Tout fonctionne : ils sont disponibles, concentrés, participent activement, créent parfois des groupes au sein de l'école. Il y a beaucoup d'écoles qui deviennent de plus en plus des écoles artistiques, avec le soutien du gouvernement dans ce domaine, les programmes de soutien des arts dans les écoles ; ce type de programme intéresse les directeurs, car il apporte avec lui du matériel pour ces écoles, comme des caméras ou des fonds supplémentaires ».

Egalement, le fait que la méthodologie appliquée ne prévoit pas de note finale rend l'implication des élèves difficile. Chaque contexte est différent, de même que chaque professeur, c'est pourquoi le succès d'un tel programme reste malheureusement, selon les spécialistes, somme toute relatif :

« Ne pas avoir de notation complique l'implication des élèves. C'est aussi en relation avec le charisme de chaque artiste ou médiateur ; il s'agit parfois de milieux très réticents au programme »

Il apparaît donc crucial d'adapter la méthodologie employée à ces contextes particuliers, lesquels ne peuvent reprendre le modèle vertical caractéristique du système scolaire classique. Un tel changement semble, en effet, essentiel pour la réussite du programme :

« Je ne vois pas le chef de l'atelier comme quelqu'un qui vient seulement enseigner, mais qui doit être valorisé en tant qu'artiste. Les ressources matérielles sont également des facilitateurs : le cirque, les arts visuels ou la musique, ce ne sont pas des ressources dont ils disposent, à l'école comme en dehors. Et les outils de communication de chaque chef d'atelier sont importants, comment il se rapproche, de même pour leurs rapports avec le groupe, lequel diffère de celui qui existe avec les enseignants, davantage pris dans un rôle autoritaire vertical, plutôt menaçant, etc. Il règne, dans les ateliers, une atmosphère plus libre, horizontale, non hiérarchique ».

Les méthodologies se focalisent, dès lors, à travailler sur l'auto-estime en essayant de briser l'atmosphère de « bullying » qui prime souvent à l'intérieur de ces écoles, ceci en contrôlant les facteurs qui déterminent, et affectent, le vivre-ensemble des élèves :

« Les arts véhiculent des objectifs transversaux : travailler beaucoup en équipe, l'estime de soi, à travers de nombreuses conversations et en impliquant les élèves, leurs opinions ou leurs attentes, de sorte que la réception est différente. Les élèves sont impliqués dans le processus d'apprentissage ».

Certaines pratiques artistiques sont ainsi davantage valorisées dans le contexte scolaire (la musique, la danse), quand d'autres se voient délaissées par les jeunes de peur que l'on se moque d'eux :

« C'est plus facile avec la danse et la musique, contrairement au théâtre ou au chant qui impliquent une interaction avec les autres ; c'est difficile parce qu'ils s'exposent à être taquinés par le groupe ; l'intimidation est une question sensible ».

Les professeurs de ces ateliers résistent à ces difficultés et insistent directement auprès de chaque jeune pour obtenir la confiance nécessaire à une véritable liberté de participation :

« L'adolescence est une période difficile du fait des changements d'humeur et de la honte ; or l'idée est justement de travailler, à partir des arts, surtout ces faiblesses, comme, par exemple à travers le théâtre, la participation à des conférences ; ne plus avoir honte ; la voix aussi est importante, la posture et le langage du corps ; il s'agit, dès lors, d'utiliser ce type d'activités pour leur apprendre à faire face ».

L'un des effets les plus visibles de ces programmes reste, en effet, la reconnaissance comprise comme l'aptitude à « renforcer les valeurs et élever l'estime de soi, tout en améliorant ses notes ». Cette reconnaissance n'est toutefois pas motivée dans tous les contextes, car même si ce programme n'a pas pour objectif de professionnaliser ces jeunes, les spécialistes de la question évoquent qu'il s'agit cependant de promouvoir certains talents, et ne pas limiter le programme au divertissement au loisir qu'il implique, comme le font bien souvent certains directeurs d'établissements.

La médiation réalisée dans ce type de programmes se propose ainsi d'établir un modèle réflexif pour tous ceux qui sont en train de travailler dans les arts. Les médiateurs soulignent, à ce titre, nous signalent l'importance, pour tous ceux qui participent à un tel processus, de réfléchir sur l'activité elle-même et sur les thématiques culturelles soulevées lors des ateliers. C'est en effet par le biais de ces pratiques culturelles et du langage que le médiateur travaille et que le public se constitue de façon symbolique jusqu'à se reconnaître comme acteur de sa propre sociabilité, et ceci dans toute sa dimension esthétique, symbolique et politique.

Balmaceda "Arte Joven" : une institution chargée du développement de l'art chez les jeunes au Chili.

1. La création de Balmaceda aux yeux des spécialistes du domaine de la culture de la médiation.

Le premier programme développé par Balmaceda, et ayant donné vie à l'institution, s'appelait « Tu vida cuenta, cuenta tu vida » nous raconte le directeur. Il s'agissait alors d'un programme dont l'objectif était que les jeunes de certains lycées puissent avoir accès à des ateliers gratuits portant sur des thématiques liées à leurs vécus au travers des arts plastiques, du théâtre et de la musique. Une compétition était alors organisée dans le but de sélectionner les trois meilleurs participants et leur assigner un professeur d'art chargé de leur transmettre son savoir faire et son expérience pendant une période d'une semaine. Claudio Pueller raconte ainsi qu' :

« En raison du succès de ce programme des années 90, et plus exactement entre 90-91, grâce au succès obtenu donc, l'expérience a été répétée, puis consolidée dans ce projet. Balmaceda a ainsi été créé à partir d'une convention entre le ministère de l'Éducation et la fondation « Participa », jusqu'à devenir, sept ans plus tard, une corporation ».

L'esprit du programme cherche donc à s'affranchir de la dette sociale de la jeunesse dans le domaine de la création artistique. La consolidation de Balmaceda en tant que programme porte, en effet, en lui la mission d'offrir une formation, de rapprocher de l'art en tant que service et de sensibiliser ces jeunes âgés de 14 à 21 ans et issus de milieux défavorisés possédant certaines aptitudes artistiques. Claudio Pueller, qui travaille à Balmaceda depuis les tout débuts de cette institution, évoque en ces termes la mission de cette dernière et ses objectifs actuels :

« Balmaceda était très concentré, disons les 8 premières années depuis sa formation, sur le travail avec des artistes ; systématiser des instruments méthodologiques comme les enquêtes, les programmes pour penser les ateliers, tout cela représente la première étape. Ensuite, peut-être six ans plus tard, nous nous sommes concentrés sur la question de l'élargissement du domaine artistique d'origine, le programme a ainsi commencé à s'étoffer, et depuis maintenant peut-être les dernières 5 années, l'idée est d'atteindre d'autres publics, parce que même si nous sommes acceptés par le monde des artistes et le monde des jeunes, nous ne sommes pas reconnus dans d'autres domaines ; nous faisons donc beaucoup d'efforts sur le plan communicationnel ».

Les personnes qui travaillent à Balmaceda reconnaissent ainsi que l'institution est parvenue, au fil du temps, à se faire une place dans le domaine de la culture au niveau national. C'est un travail communicationnel et politique qui lui a finalement permis d'obtenir la reconnaissance des spécialistes du sujet, lui permettant dès lors de développer des programmes dans différents aspects du domaine culturel. Mais c'est toutefois le contrôle de Balmaceda sur le programme « Okupa/Acciona » qui lui a permis d'obtenir une légitimité institutionnelle définitive, à travers la confiance donnée par le CNCA au travail artistique réalisé par Balmaceda.

Les spécialistes de cette dernière en matière culturelle considèrent dès lors qu'une des transformations majeures encore à accomplir consiste à modifier notre approche d'un système éducatif encore contrôlé par le marché et où les élèves jouent un rôle de consommateurs d'un produit nommé éducation. Le projet de Balmaceda a ainsi dû évoluer, au cours des années, de son modèle initial à la mise en place d'un programme plus ample donnant leur place à de nouvelles expressions culturelles ainsi qu'aux cultures des peuples originaires.

Il apparaît également pertinent d'étudier, à ce stade de notre recherche, le développement de l'art à travers les progrès technologiques. Cette institution élargit ainsi son approche à de nouvelles formes d'expressions culturelles, bien que celles relatives aux peuples originaires, tout en restant un objectif pour Balmaceda, soient difficiles à aborder depuis la capitale Santiago du fait de la transformation urbaine vécue par une part importante des membres de ces ethnies dont l'une des conséquences a été une diminution de ce type d'expressions, comme l'évoque Claudio Pueller :

« En danse, on a ouvert un espace qu'on appelle les ateliers ethniques, cela comporte un côté culturel, que ce soit la « cueca » (danse traditionnelle du Chili), le tango, la danse indienne ou la danse Bhutto, mais aussi une identité ethnique et culturelle Mapuche, Rapa Nui ; on essaie toujours de montrer ce côté ».

La proposition de Balmaceda d'enseigner l'art s'adresse principalement à l'art formel. Il s'agit surtout d'une conception, et donc d'une construction, classique de l'art, l'idée étant de s'éloigner de toute la structure mercantile entourant l'art et de montrer aux jeunes que l'art est quelque-chose de beaucoup plus complexe que ce qu'en montre la télévision ou les médias en général. Balmaceda existe, dès lors, pour sauver, entre autres, la poésie

narrative, le théâtre, etc. Il s'agit, en fin de compte, de préserver et maintenir une certaine excellence artistique, tout en s'ouvrant aux arts médiatiques, c'est-à-dire d'ouvrir l'esprit des jeunes à tout ce qui est nouveau pour eux. Oscar Vasquez évoque ainsi caractère formel du projet Balmaceda :

« Il est formel en termes de qualité, c'est-à-dire que, quand nous parlons d'un atelier de cirque, ce ne sont pas les enfants du quartier qui jonglent, ce qui pourrait être intéressant, mais il s'agit de proposer quelque chose de différent ; il s'agit surtout d'avoir un enseignant qui peut faire un peu plus avec les enfants ».

Le financement de Balmaceda se fait notamment à partir de chaque gouvernement régional à travers un fond d'investissement régional équivalent à 2% du budget total de chaque région et devant être destiné au développement culturel⁵⁶. Balmaceda doit, parallèlement, exécuter différents programmes de l'État, à travers un système de reversement direct des fonds sensé éviter les licitations et la bureaucratie liées à l'action publique. Le directeur de Balmaceda explique ainsi que :

« Par exemple l'INJUV (Institut de la Jeunesse), nous dit : j'ai un peu d'argent que je dois utiliser pour développer des activités musicales et si je le fais, je dois faire une licitation, mais cela prend beaucoup de temps, alors on peut passer l'argent à Balmaceda pour effectuer la réalisation du programme, de cette manière il est plus facile d'administrer les fonds de l'État [...] Effectivement, le financement le plus important est celui du gouvernement régional avec 2% de son budget destiné à la culture ».

Ces ressources économiques sont finalement utilisées pour développer un important travail avec les organismes sociaux des communes, les organisations de base, les groupes de jeunes, mais aussi avec les institutions travaillant le même sujet à un niveau national. À partir de ces ressources, tant publiques que privées, et l'aide de différentes universités, les jeunes inscrits à Balmaceda peuvent accéder à différentes bourses, lesquelles leur permettent, dans la plupart des cas, de poursuivre leurs études universitaires. Il s'agit, en effet, de bourses complètes visant spécialement les jeunes des secteurs les plus défavorisés. Felipe Mella explique ainsi que :

« Les étudiants qui viennent à Balmaceda n'ont aucune chance de pouvoir se payer l'université ; alors nous avons obtenu ces bourses d'études et de de formation professionnelle auprès de certaines universités, lesquelles couvrent l'intégralité des frais d'inscription, et aussi une bourse d'alimentation incluse : il s'agit d'une bourse

⁵⁶ Le Fonds national pour le développement régional nommé FNDR 2%, fournit des ressources principalement pour soutenir les initiatives qui contribuent au développement des arts, de la culture et des organisations à travers le financement de projets orientés à la création artistique et à encourager l'identité culturelle de la région de préférence pour la population de conditions vulnérables.

extrêmement complète. On en est déjà à la troisième génération qui postule à ce type de bourse ».

L'assignation de ces bourses est toutefois devenue un problème, les données recueillies révélant que les jeunes en situation économique précaires désertent plus rapidement l'université lorsqu'ils bénéficient d'une bourse. L'expérience montre ainsi qu'une relation contractuelle présente davantage de succès, notamment du fait de la mentalité consummatrice qui existe au niveau éducatif au Chili, où la gratuité est généralement associée à un processus moins sérieux. Les spécialistes dans le domaine pensent, en effet, que l'implémentation de la gratuité au sein du système scolaire produira une diminution de l'implication des étudiants dans leurs études.

« Nous avons tout d'abord eu un programme de bourses en collaboration avec la fondation « Andes », où 50% des frais d'études étaient pris en compte par certaines universités, et les autres 50% par l'université qui acceptait d'inscrire ces jeunes dans le programme d'études ; cela a très bien fonctionné pendant 8 ans, les étudiants sont allés à l'université « Arcis », à l'« Universidad de Chile », et même à la « Finis Terrae » qui est extrêmement chère ; on avait environ 50 bourses d'études, mais le problème était que chaque année environ 20 élèves échouaient ; or, avec le temps nous nous sommes rendu compte de ce qui se passait : les jeunes des quartiers les plus défavorisés, quand ils sont habitués à l'assistance sociale, quittent plus facilement le programme, et ne sont pas prêts à accepter une solution couvrant intégralement leurs frais d'études, notamment par manque d'implication ».

Il existe ainsi tout un paradoxe concernant ces jeunes qui ne profitent pas de l'éducation gratuite, et ceci même quand la principale bataille des étudiants chiliens consiste justement à obtenir la gratuité du système. Il apparaît également important de souligner ici qu'il s'agit d'une situation extrêmement complexe qu'il conviendrait d'approfondir dans une recherche ultérieure, notamment parce que nous parlons de jeunes universitaires de première génération qui ne sont pas encore habitués aux exigences de la vie universitaire. Toutefois, même si différents facteurs interviennent dans ce phénomène de désertion universitaire, il semble pertinent d'affirmer ici qu'il s'explique également, dans le cas spécifique du Chili, par un sentiment d'implication qui passe essentiellement par l'argent et le fait de payer son inscription.

Les spécialistes interrogés perçoivent, en effet, l'expérience des jeunes à Balmaceda comme un « rite de passage » (PETER, Tomás & CAMPOS, Luis. 2012) où se produit un changement de trajectoire chez les jeunes. Ainsi, aux yeux l'équipe directive, le passage

par Balmaceda apparaît comme un facteur déterminant dans le changement de trajectoire de vie des différents participants, divers études réalisées signalant qu'un tel processus évoque bel et bien un rite de passage, porteur d'expériences multiples et variées et marquant donc une étape décisive dans la vie de ces jeunes. Une transition se produit ainsi au sein des ateliers mis en place, équivalente à la fin d'un processus et au commencement d'un autre. Claudio Pueller revient ainsi sur un tel phénomène :

« Je donne des cours de théâtre à l'Université du Chili où un jeune a fait sa thèse sur l'origine des jeunes venant étudier le théâtre dans cette université ; or, parmi ses conclusions, on remarque que 45% des jeunes qui font leurs études de théâtre avaient suivi des cours à Balmaceda. Je pense que ceci est essentiel, quelque chose est en train de passer, il s'agit là d'un pourcentage très important qu'il faut analyser de façon plus approfondie »

L'une des principales transformations en question ici consiste en la poursuite d'études universitaires dans le domaine des arts, ce qui présente deux aspects très positifs : le développement des arts au niveau professionnel ; mais aussi l'admission à l'université d'un groupe socio-économique historiquement en marge d'un tel univers. La plupart des participants de Balmaceda sont ainsi acceptés à l'université dans diverses formations artistiques proposées, et présente généralement davantage d'habilités artistiques par rapport à ceux n'ayant pas participé aux ateliers de Balmaceda. Oscar Vásquez, chargé du programme d'audiences de Balmaceda, définit cette situation comme essentielle et significative :

« Je dirais que le passage par Balmaceda a changé à 100% la vie des jeunes, tous les jeunes des ateliers de danse ont été acceptés à l'université et quasiment tous avec une bourse ; on parle donc d'une transformation, d'une contribution sociale ».

2. Le rapport entre Balmaceda et le programme « Okupa/Acciona »

Le CNCA a décidé, en 2006, d'intégrer l'art au curriculum formel à travers le programme « Okupa » réalisé, dans un premier temps, par l'institution « Arte-Educa ». Les résultats n'ont toutefois pas été ceux escomptés, si bien que le CNCA a alors décidé de créer un accord de collaboration avec « Balmaceda Arte Joven » basé sur l'expérience acquise par Balmaceda tout au long de ses dix années d'organisation d'ateliers artistiques. Mery Ortiz explique, à ce sujet, que :

« Ce que fait Balmaceda, c'est l'exécution de la première partie du programme, et se charge aussi de soutenir le reste des actions ; on se charge de recruter les artistes pour les amener aux lycées, organiser les ateliers, suivre le programme, discuter avec les profs, bref, planifier toute l'exécution du programme ».

Le programme « Okupa/Acciona » de promotion de l'art dans le système éducatif formel, a ainsi permis d'acquérir certains savoirs dans le domaine, notamment au niveau méthodologique. Le travail entre artiste et enseignant constitue, en effet, l'une des principales découvertes de ce programme, en dépassant une approche paternaliste et en donnant un sens critique au travail artistique. L'art est ainsi conçu, travers ce programme, comme un moyen d'améliorer le système éducatif, ce premier n'aspirant pas à la formation d'artistes mais à la sensibilisation des plus jeunes à l'art et à leur assimilation de certaines compétences étroitement liées aux arts et réutilisables dans tous les aspects de la vie, comme la créativité, le dévouement, l'effort, etc. Mery Ortiz remarque ainsi que l'objectif fondamental d'une telle démarche est :

« D'utiliser l'art comme un moyen. Il a été démontré par de nombreuses études internationales que l'art fonctionne comme un moyen utile pour que les enfants puissent mieux s'ouvrir à d'autres disciplines et d'autres domaines ; il s'agit d'un moyen et non d'une fin, nous n'avons pas la mission de créer des artistes, si nous en obtenons c'est bien, mais ce n'est pas l'objectif principal ».

Ce modèle construit par étapes successives considère tout d'abord l'accompagnement de l'élève sans sauter les étapes normales d'apprentissage ; puis la mise à contribution du savoir méthodologiques des artistes et de leur capacité à enseigner en évitant les idées reçues quant à leurs capacités de planification ou d'accomplissement des objectifs du programme, la planification s'avérant capitale au même titre que la mise en place d'un système d'évaluation et d'optimisation du travail en équipe ; et enfin le renforcement de la relation avec le CNCA pour la formulation, l'implémentation et l'évaluation continue du programme. Mery Ortiz évoque ainsi les objectifs atteints par le programme :

« Tout est super professionnalisé ; il y a des choses parfaitement claires dès le début, parce que le CNCA sait davantage ce qu'il veut, alors qu'avant, Balmaceda n'était que l'exécuteur et dépendait de leurs décisions pour organiser ensuite le boulot en fonction ; or, maintenant, nous avons un processus parallèle, et travaillons en équipe ».

Les travailleurs de Balmaceda se rendent compte, à travers leur travail au sein du système éducatif, que la tâche est plus ardue que ce qu'ils pensaient, car il n'est pas possible, pour promouvoir l'art, de laisser de côté les problèmes structurels de l'éducation publique, et

notamment les difficultés découlant des rapports entre les élèves et leurs familles et des contextes socio-économiques où ils évoluent. La responsable de la mise en œuvre du programme « Okupa/Acciona » revient d'ailleurs sur ces difficultés rencontrées par la mise en œuvre du programme :

« Par exemple, aller à une classe et soudainement se trouver face à deux gamins sous l'effet de stupéfiants ; sans doute avions-nous un autre idéal ; sans oublier les problèmes propres à l'éducation publique ; mais nous pensions que ce serait plus simple et que nous n'allions pas rencontrer de façon aussi spécifique de telles situations ; mais finalement elles sont là et nous avons appris à y faire face ».

Un autre grand apprentissage évoqué consiste également à ne pas imposer un type d'art spécifique. C'est pourquoi le programme se base sur une certaine flexibilité du travail, dans le but de construire un modèle participatif. Mery Ortiz explique, en effet, qu'en tant que programme intégrateur de développement culturel local, ils ont dû se montrer flexibles au moment de promouvoir la culture des jeunes :

« Nous n'avons jamais eu l'intention de faire de la peinture sur chevalet, c'était impossible... tu ne pouvais pas parce que cela aurait été comme emmener des gamins qui faisaient du « beat box » dans la rue dans un salon pour peindre sur chevalet, c'est impossible ! ».

Les personnes travaillant directement dans le programme « Okupa/Acciona » critiquent fortement l'idée de démocratiser l'art. Le débat gravite, en effet, autour de la distinction démocratiser / démocratisation. Selon les spécialistes du domaine de la culture de Balmaceda, il ne convient pas d'utiliser le mot « démocratiser », car ce n'est finalement pas le but recherché à court ou moyen terme. L'ensemble du processus doit être renforcé par une politique publique d'accès à l'art et la culture, l'objectif direct étant la participation des jeunes et de leur communauté au développement culturel, et ceci sans réduire le processus à la simple visite d'une œuvre, afin de parvenir à la participation des communautés où sont susceptibles de se constituer, entre autres, des groupes artistiques :

« Il ne s'agit pas de penser qu'il n'est pas possible de démocratiser l'art, mais il y a des étapes, et si la démocratisation de l'art se produit, ce sera dans 50, 100 ou même 200 ans, à travers une relation avec la politique publique qui n'a rien à voir avec l'idée d'aller voir un spectacle et se prendre en photo avec le ministre ; démocratiser, c'est beaucoup plus que cela ».

Mery Ortiz en tant que chargée du programme, se montre ainsi assez critique envers l'État et aspire à une remise en question de cette approche de l'accessibilité en se demandant ; par exemple, à quel type d'art il est question de donner accès, ou encore à quelle qualité de

l'art, des questions qu'elle considère, en effet, essentielles à l'amélioration du système éducatif et artistique chilien.

« Après 20 ans de gouvernement, la « Concertación » n'a rien démocratisé ; alors, qu'est-ce que c'est démocratiser ? offrir un meilleur accès?, de ce point de vue, effectivement, il y a un meilleur accès à l'éducation, mais pas à une meilleure éducation ; un meilleur accès à la santé, mais pas à une meilleure santé ; alors le gouvernement offre un meilleur accès à l'art, mais nous ne savons pas à quel type d'art ; nous sommes donc encore des enfants sur ce point, nous nous posons encore beaucoup de questions élémentaires qui ne trouvent toujours pas de réponse adéquate de la part de l'État ».

Les spécialistes du domaine de la culture de Balmaceda dénoncent également, avec virulence, le concept de conformation d'audiences représentant ; à leurs yeux, une approche hiérarchique et élitiste situant un groupe privilégié par certaines connaissances acquises sur un autre dépourvu d'un tel savoir, quand l'objectif de programmes culturels tels que Balmaceda est, au contraire, de guider et d'installer un dialogue entre les jeunes et la culture de la façon suivante :

« La formation vise à soigneusement mener un processus de connaissance d'autres références, comme cela a été le thème des ateliers ; il s'agit de prendre ces connaissances et de les développer dans un certain environnement, de faire un effort d'expression, de communiquer et d'ainsi créer un cercle vertueux de travail pour la formation ou la création d'audiences ».

En ce qui concerne à l'évaluation des programmes, spécifiquement, « Okupa/Acciona », les experts ont produit, à travers du travail en terrain, de diverses critiques sur la mise en œuvre dans les contextes intervenus et les effets dans les participants.

3. La critique de Balmaceda envers le programme « Okupa/Acciona »

L'une des critiques principales formulées par les travailleurs de Balmaceda à l'encontre du programme Okupa/Acciona dont ils sont chargés de la gestion porte sur la couverture des lycées au niveau national. Il ne s'agit, en effet, que de 10% du total des lycées chiliens. Cette faible couverture apparaît comme un problème provenant du besoin d'apporter une réponse rapide aux objectifs définis par la politique culturelle. Le programme présente, par ailleurs, un problème dans son implémentation et par le fait qu'il prétendait résoudre tous

les problèmes éducatifs dénoncés au moment des mouvements étudiants de 2006 et 2011⁵⁷. Or il s'agit d'une mission impossible, principalement à cause du problème d'infrastructure dans les lycées et des déficiences économiques liées au système éducatif public chilien. De grandes ambition, donc, pour un projet limité en ressources économiques et humaines, comme le rappelle Mery Ortiz :

« Suite au mouvement étudiante, le gouvernement a voulu effectuer un changement majeur dans l'éducation ; le programme a alors pris en considération tous les problèmes éducatifs, comme l'amélioration de la méthodologie novatrice dans la salle de classe ; les jeunes allaient alors avoir un chef d'atelier travaillant en étroite collaboration avec un enseignant de chaque lycée, en collaboration également avec les conseils scolaires, pour promouvoir, entre autres, la créativité, mais il était trop ambitieux pour être un projet qui venait de commencer et, bien entendu, le temps nous a donné raison ».

Ainsi, à partir de l'objectif de générer un meilleur programme pour les jeunes, Balmaceda a essayé de mettre en place une manière spécifique d'atteindre les jeunes en créant des compagnies de théâtre comme de musique afin de maintenir l'esprit de Balmaceda chez les jeunes les plus talentueux au moment de finaliser les ateliers formatifs réguliers à durée limitée. Oscar Vasquez explique ainsi que ces compagnies cherchaient à approfondir les apprentissages des jeunes les plus versés dans ces deux domaines :

« Le cœur de ce projet sont les ateliers de formation à l'art, mais leur durée est de trois mois, et généralement les enfants suivent l'artiste qui donne l'atelier, ils font un atelier, puis un autre, de même l'année suivante ; ce sont des gamins qui, il y a deux ou trois ans, participaient à des ateliers de théâtre et de danse mais qui, maintenant, ont besoin d'un peu plus ; nous avons donc alors créé ce format d'une « compagnie pour les jeunes » de Balmaceda sur l'idée d'un travail sur une durée d'un, deux ou trois ans ; nous avons réalisés une expérience de trois ans avec un directeur et nous aurons pour la première fois, cette année, quatre compagnies ».

Les responsables de Balmaceda soulignent ainsi la flexibilité de cette institution et sa faculté à faire écho aux besoins des jeunes. À travers une structure fixe d'ateliers d'une durée de trois mois, le modèle de Balmaceda est devenu celui connaissant le plus grand succès dans le domaine artistique au niveau national, ceci en adaptant les thèmes proposés aux divers intérêts des participants dans le but d'élargir l'horizon esthétiques des jeunes : des ateliers de base destinés à ceux n'ayant encore jamais participé à des ateliers ; des

⁵⁷ Durant ces dernières années, plusieurs conflits se sont produits dans le domaine de l'éducation. Plusieurs ont d'ailleurs été visibles et un fort mouvement social s'est créé autour de la question des améliorations dans le domaine éducatif. Les étudiants du secondaire se sont érigés en 2006 contre la loi qui régit l'éducation chilienne (Loi Organique Constitutionnelle pour l'Éducation, LOCE) dans un mouvement qu'on connaît comme « La revolución Pingüina ».

ateliers intermédiaires, plus approfondis ; et des ateliers plus expérimentaux. Claudio Pueller remarque, à ce titre, que la participation des jeunes à la création de ces ateliers s'est avérée fondamentale :

« Nous savons que si nous réalisons un atelier élémentaire de peinture, nous aurons des participants, mais nous essayons toujours d'élargir l'horizon avec des ateliers variés qui ne se répètent pas d'un semestre à l'autre. Nous réalisons des enquêtes auprès des jeunes qui passent par Balmaceda, ils sont recensés chaque année pour connaître leurs intérêts, leurs disponibilités, de quelle façon ils évaluent la qualité de l'atelier et de l'enseignant ».

Le développement du travail de Balmaceda a ainsi rendu possible la création d'une structure pour l'utilisation des locaux de cette institution pour les répétitions des différentes compagnies, ceci en échange de l'organisation d'une présentation de l'œuvre finale. Il s'agit, à travers ce système, de permettre l'organisation d'audiences en facilitant la présentation d'œuvres théâtrale comme de danse pour des jeunes n'ayant pas accès en temps normal à ce type de spectacles. Un tel système va même jusqu'à renforcer le lien avec les jeunes spectateurs à travers l'organisation de diverses rencontres entre le public et les créateurs. Oscar Vasquez, responsable de générer un tel lien avec les jeunes en dehors de l'institution, sur la méthodologie de travail employée, laquelle cherche à approcher certaines expressions artistiques des différents lycées publics de Santiago du Chili :

« Si vous êtes, par exemple, directeur d'une compagnie de danse et que vous voulez créer une œuvre et la présenter en Juillet dans un petit théâtre privé, vous pouvez venir à Balmaceda et utiliser l'espace pour la création d'une œuvre ; vous devez présenter un dossier que l'évalue, et on peut vous donner trois heures trois fois par semaine pendant trois mois, soit entre 100 et 130 heures pour les répétitions ; un accord est alors signé incluant trois représentations gratuites une fois les répétitions terminées. Enfin, chaque jeudi et vendredi, à 15h, nous faisons venir des lycées, de jeunes publics, pour assister à ces créations, donc nous remplissons ici les deux tiers des fonctions, c'est ce que nous appelons le programme de formation d'audiences ».

4. Les problèmes de Balmaceda « Arte Joven » dans la mise en œuvre du programme « Okupa/Acciona ».

Les responsables du programme « Okupa-Acciona » de Balmaceda coïncident sur le fait qu'il n'est pas possible, pour travailler avec les jeunes, de réaliser de grandes mises en scène auxquelles ni ces derniers ni leurs familles ne sont préparés, et ont compris le besoin d'aller plus lentement, même si le programme exige des résultats constants. L'enseignement le plus important est, en effet, de développer le programme à partir des rythmes propres à chaque réalité rencontrée, sans forcer les contextes naturels. Mery Ortiz explique à ce titre que :

« Cette ligne de, par exemple, choisir les ateliers en fonction des « conseils scolaires » présente un gros problème car ce n'est représentatif de rien ; nous avons alors dû organiser les ateliers avec les directeurs des lycées et les coordinateurs régionaux en essayant d'atteindre d'autres domaines artistiques un peu plus innovants, pour ensuite ouvrir la participation aux jeunes et mieux connaître leurs besoins et ceux de chaque contexte ».

La mainmise sur l'art par une partie de l'élite est, par ailleurs, un phénomène que l'on retrouve au niveau des ateliers de Balmaceda, le haut niveau des ateliers Balmaceda et la reconnaissance sociale ayant, de fait, produit un effet pervers amenant à ce que ce soit les classes naturellement plus proches de l'art, en d'autres termes les classes les plus aisées, qui se soient approchées. L'équipe directive a bien identifié cette problématique et Claudio Pueller expose la méthode destinée à empêcher qu'elle ne devienne une institution d'élite :

« Ce qui se passe, c'est qu'au Chili, normalement, une offre artistique de qualité et rigoureuse est destinée à une élite, si bien que maintenant, l'on trouve à Balmaceda des jeunes riches, raison pour laquelle on a décidé de réaliser une discrimination positive en essayant de réaliser une sélection spécifique pour les élèves provenant des communes moins favorisées ; nous privilégions tout particulièrement les jeunes des lycées publics ».

Le rôle de Balmaceda apparaît également, selon les spécialistes, de générer des espaces de réflexion dans le domaine des arts dans un monde gouverné par la télévision et la superficialité. Il s'agit, en effet, d'essayer de préserver la poésie et de faire perdurer les arts visuels tels que le théâtre et la danse, entre autres. Les spécialistes du domaine de la culture voient dès lors comme une option politique l'idée de respecter les arts classiques pour les développer dans des contextes où n'existe bien souvent plus ce type de pratiques. Oscar Vasquez raconte à ce sujet :

« Nous avons fait une activité plus proche de l'enseignement : une enquête, il y a quelques années, pour connaître la pertinence de nos ateliers par rapport aux attentes des jeunes, et nous avons trouvé une certaine séparation, les gamins sont plus impliqués dans un thème et on leur offre son contraire ; c'est parce que le monde de la télévision commerciale impose un modèle spécifique ; mais, la plupart des gamins ne sont naturellement pas intéressés par la poésie comme par la fête, par la télé réalité et l'idée de devenir une star. C'est pourquoi nous avons décidé d'avoir une réponse à cette problématique qui nous permette de travailler les arts plus éloignées de ce type de jeunes ».

Les spécialistes du domaine de la culture à Balmaceda sont donc tout à fait conscients que le travail auprès des jeunes requiert d'une analyse plus profonde de chaque territoire se basant principalement sur un diagnostic réalisé préalablement à la formulation des programmes d'action auprès des communautés. Il apparaît, en effet, crucial d'identifier les véritables demandes des habitants, notamment dans un contexte où l'État ne s'est jamais vraiment intéressé aux attentes réelles de ces personnes. Les institutions doivent donc désormais prendre le temps d'étudier les jeunes d'aujourd'hui, leurs familles et leurs contextes pour mieux comprendre « les facteurs culturels » pouvant avoir une emprise sur les comportements culturels de ces populations. Quelle est, en fin de compte et une fois de telles mises en garde formulées, la définition de la culture au sein d'un tel dispositif ? Il semblerait qu'il s'agisse d'une culture locale populaire demandant à être préservée.

La définition d'un public objectif présente, pourtant, problème pour l'institution Balmaceda, ce public résultant en grande partie d'invitations informelles et du bouche-à-oreille. Paula Maturana évoque ainsi la posture de l'institution face à ce phénomène constituant l'une des principales limites de l'institution et de son incapacité à créer un lien avec les contextes les plus proches :

« Il y a encore beaucoup à faire pour avoir un public fidèle et des lycées fidèles qui participent aux activités. Balmaceda compte encore sur un public qui n'a jamais cessé d'augmenter, plusieurs générations qui ont toujours connu Balmaceda et participent aux ateliers année après année, mais nous n'avons pas de renouvellement de notre public. En fait, cette recherche montre que les communes les plus impliquées dans les ateliers sont les communes les plus éloignées d'ici, comme, par exemple, Puente Alto et Maipo (communes qui appartient à la banlieue de Santiago), alors que dans le centre de Santiago, à Independencia ou même Recoleta juste à côté, beaucoup moins de gens s'inscrivent chaque année ; nous comprenons ainsi que Balmaceda n'est pas en train d'atteindre ses environs immédiats ».

Ceci a donc empêché l'institution de renouveler son public pour ses ateliers et d'atteindre davantage de communes à Santiago, limitant ainsi les effets positifs de son action à un groupe réduit de la population.

5. La formation d'audiences. Le processus de motivation de la production et de la création artistique par le renforcement des cultures locales

Selon l'équipe directive de Balmaceda, le concept de formation d'audiences est un processus basé sur l'idée d'échange : il ne s'agit pas d'une approche verticale où un groupe se croit détenteur d'une vérité qu'il se charge de transmettre à un groupe d'individus ignorants des thèmes de l'art ; mais bien d'un processus se devant d'être dynamique en s'assurant que chaque participant apprend quelque chose. Il s'agit donc de mettre ici l'accent sur le concept de médiation capable de transmettre aux individus concernés les outils indispensables à un tel apprentissage et enrichissement, et donc au développement artistique-culturel. La répétition de l'expérience devient également un élément clé pour intéresser les participants à ce type de programmes. Il ne s'agit pas, en effet, de seulement admirer une œuvre, mais également d'en parler, de comparer, d'aller à la rencontre de la communauté, et d'ainsi générer une synergie de débat et de dialogue sur un pied d'égalité motivée par une volonté, de la part de toutes les parties concernées, d'échanger des connaissances.

Claudio Pueller analyse, à travers sa propre expérience professionnelle, cet aspect du problème dans lequel la médiation joue un rôle clé en fournissant les outils nécessaires à une meilleure compréhension des œuvres :

« Je pense que la question d'une bonne formation d'audiences est liée à beaucoup d'autres aspects : d'abord, une offre de qualité ; nous parlons de qualité mais sans mentionner le paternalisme, parce que je pense que le paternalisme parle toujours d'un art de la classe aisée et d'un art de seconde catégorie. Le premier, lié aux beaux-arts, aux musées, aux grands théâtres, et quand il s'agit de mettre en place un programme à caractère social, ils pensent à une autre qualité ; je pense que quand l'art est bien fait, les gens vont le comprendre, même s'il est complexe. [...] l'autre problème est de fidéliser : ce n'est pas suffisant de se rendre une seule fois dans un quartier avec une pièce de théâtre ou une exposition, il faut créer des réseaux et s'y rendre de nombreuses fois ».

Tous les spécialistes sur ces questions remarquent ainsi que le modèle développé par « Balmaceda » consiste en un format dynamique d'ateliers brefs avec une présentation finale et des enseignants non conventionnels, en l'occurrence, de jeunes artistes (artistes-enseignants). Ces mêmes spécialistes s'accordent également sur l'importance de créer un réseau communautaire pour le développement des arts, réseaux par lequel l'ensemble des acteurs communautaires devraient pouvoir apporter leurs habilités pour permettre un vaste transfert de connaissances. L'organisation d'itinérance de troupes de comédiens avant la représentation finale a, par ailleurs, rencontré un large succès, notamment en générant un sentiment de proximité entre les jeunes et ce à quoi ils vont assister. Oscar Vasquez souligne ainsi l'importance d'une préparation préalable du public dans le cas, par exemple, d'une pièce de théâtre :

« Je vais présenter une pièce de théâtre jeudi, mais j'irai, mercredi, avec le metteur en scène, deux acteurs, un powerpoint, du matériel et morceau de la scène pour l'installer dans une salle de classe ; ce sera parfait, passer une heure avec eux avant d'assister à la pièce ; le metteur en scène pourra leur raconter leur parcours, pourquoi ils ont choisi ce sujet, comment il a écrit la pièce, leur montrer les costumes, etc. Le lendemain, c'est sûr qu'ils vont beaucoup mieux comprendre la pièce à laquelle ils assistent ».

Les responsables du programme « Okupa » pensent, par ailleurs, que même si le programme cherche à développer les arts chez les jeunes et leurs contextes, la professionnalisation n'est pas ici l'objectif final, et ceci même si l'art constitue, dans un tel programme, un moyen d'encourager des habilités sociales réutilisables dans d'autres domaines de l'éducation, et notamment dans l'enseignement des mathématiques, des sciences physiques et des sciences sociales. Mery Ortiz revient, ici, sur ce modèle de façon plus approfondie :

« L'un des objectifs premiers est de parvenir à obtenir une bonne couverture, d'adapter les objectifs aux demandes des étudiants et d'obtenir que les conseils scolaires travaillent en fonction du programme, et non sur la politique de l'éducation publique dans son ensemble [...] le changement d'orientation est la question de l'utilisation de l'art comme moyen d'apprentissage pour d'autres domaines ; les ateliers n'auront pas pour seule fonction d'encourager la créativité, mais seront liés à d'autres thématiques et soutiendront le travail dans ces domaines en favorisant les compétences non seulement techniques, mais également focalisées sur le cognitif, la confiance et le respect ».

L'un des principaux succès du programme « Okupa/Acciona » est, dès lors, de redonner confiance aux jeunes et de créer des espaces leur donnant envie de participer, en particulier

dans des contextes où ils sont étiquetés par les professeurs eux-mêmes comme des jeunes à problèmes, sans désir d'apprendre, parfois violents et non participatifs.

Les spécialistes de ces questions s'accordent tout d'abord sur l'importance de faire évoluer les mentalités dans les lycées en en faisant des lieux de reconnaissance sociale. Un autre changement doit ensuite avoir lieu chez les élèves eux-mêmes, lesquels doivent se rendre compte qu'ils sont capables de faire des choses qu'ils ignoraient être en mesure d'accomplir avant, et d'ainsi gagner confiance en eux et de l'auto-estime, en sachant que nous sommes disposés à leur offrir les outils nécessaires à leur développement personnel et professionnel.

Selon plusieurs témoignages recueillis, et notamment celui de Mery Ortiz, les objectifs du programme dans les contextes sociaux où ce dernier intervient se trouvent liés à différentes réalités difficilement évaluables en termes de résultats de par un projet politique flou, ce qui constitue d'ailleurs une des principales critiques adressées au programme :

« Comme les étudiants n'ont pas d'attente initiale, la réussite pour nous est que les jeunes s'intéressent à nos ateliers et soient assidus, qu'ils restent jusqu'à la fin, qu'ils y participent, afin de diminuer le niveau de violence ; il s'agit toutefois d'éléments super qualitatifs impossibles à mesurer mais que l'on peut observer sur le terrain ; [...] une autre réussite, quand les mêmes étudiants commencent à faire les choses par eux-mêmes, c'est d'avoir des accords entre eux et de commencer à intégrer leurs apprentissages des ateliers dans différents domaines qui dépassent l'art lui-même, ces apprentissages font alors partie de leurs vies ».

Il ressort ainsi du récit de Mery Ortiz plusieurs éléments qu'il semble pertinent de reprendre afin de mettre en lumière l'opportunité qu'offre le programme de modifier la manière dont sont perçus les artistes au sein d'une société chilienne empreinte de nombreux préjugés à leur égard et le considérant bien souvent comme une personne désordonné, lâche, portée sur la consommation de stupéfiants, etc. Le programme essaie en effet de combattre de cette manière la construction d'une conception très limitée de l'artiste, trop souvent associée à l'image d' :

« Un mec mal peigné, sale, accro à la marijuana, de qui revient à croire que l'art n'est associé à aucune rigueur et qu'il ne s'agit pas d'une discipline à part entière ».

En suivant ce modèle de rupture des représentations sociales sur l'art et les artistes, il est important de rapprocher l'art de contextes et de personnes n'y ayant jusqu'ici pas eu accès.

Il pourquoi il semble pertinent, à ce stade de notre analyse, de décrire et d'analyser les éléments centraux de la méthodologie suivie par Balmaceda et en faisant une expérience unique sur la scène artistique chilienne.

6. La méthodologie de Balmaceda : les principaux éléments permettant un travail direct et participatif avec les jeunes.

Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder, au cours de cette recherche, plusieurs éléments structurels de Balmaceda à l'origine d'une transformation de la formation artistique au Chili. Selon les spécialistes de Balmaceda, l'institution représente, en effet, un *rite de passage*, les jeunes passant trois mois dans des ateliers réguliers pour y acquérir une expérience artistique auprès de professionnels de l'art, professionnels d'excellence, et ainsi apprendre, à travers de tels échanges pratiques, le théâtre, la danse, et aller à des expositions. « Ce qui se produit dans les ateliers n'est pas seulement un processus formatif réductible à une variable spécifique, mais à un certain nombre de facteurs concaténés temporairement affectant une biographie particulière » (CAMPOS, L. & PETERS, T. 2012). Certains jeunes trouveront ainsi leur vocation tandis que d'autres en tireront une sensibilisation aux arts conduisant, d'une manière ou d'une autre, à une évolution de leur trajectoire personnelle.

Au-delà des résultats et des effets de ce programme, lesquels n'en restent pas moins cruciaux, les spécialistes soulignent l'originalité d'un tel projet. Il s'agit, en effet, d'un modèle unique, ces ateliers de formation professionnelle à court terme enseignés par de jeunes artistes et débouchant sur une présentation finale constituant un véritable moteur pour la jeunesse, générateur de liens et parfois de véritables vocations. Un tel modèle permet d'ailleurs également de former un public grâce à l'expérience artistique. Claudio Pueller explique ce processus :

« L'enseignement se focalise sur des ateliers d'art de trois mois pour lesquels sont convoqués des artistes ayant une expérience dans l'enseignement de l'art et dans le travail avec les jeunes. Ceux-ci postulent alors à un atelier, doivent remplir un formulaire, et l'on identifie parfois un professionnel intéressant que l'on invite alors à participer ; l'idée est de changer l'équipe à chaque saison ; il s'agit d'un univers en mutation, à l'image de ce qui se passe dans le monde de l'art ».

Un autre élément digne d'être mentionné est le profond respect de la méthodologie de Balmaceda pour la culture locale et les besoins de chaque territoire permettant, en fonction d'un modèle à base fixe, de modifier les thématiques de chaque atelier selon les demandes des jeunes des différentes régions du pays. Felipe Mella, directeur de Balmaceda, revient sur ces facteurs marquant, à ces yeux, une différence de taille :

« Dans toutes les régions, c'est la même chose, à la seule différence que nous donnons aux régions toute liberté pour une question d'identité régionale que nous ne pouvons pas beaucoup changer ; je ne peux pas, par exemple, exiger la même chose au siège de Santiago qu'à « Puerto Montt » (région au sud du Chili). À « Puerto Montt, » la plupart des enseignants se concentrent sur les beaux-arts et l'artisanat ; à « Valparaiso » (région du centre à côté de la région métropolitaine) la poésie est beaucoup plus puissante ; dans la région de « Bío Bío » (région centre-sud), ce sont les ateliers de musique, et spécialement le rock ; c'est-à-dire que chaque région possède sa propre identité ou des mouvements artistiques indépendants ».

Concernant ces différences de contextes, les spécialistes soulignent un autre élément ayant, d'après eux, une influence transcendante sur le développement du programme. Ils évoquent ainsi des problèmes associés au fait qu'ils travaillent la plupart du temps dans les lycées les plus défavorisés avec des jeunes provenant des communes les plus marginales et donc généralement assez peu versés dans la culture en général. La médiation apparaît ainsi souvent essentielle pour parvenir à modifier le regard que ces jeunes portent sur le monde.

Oscar Vasquez évoque ici le contenu politique des œuvres réalisées à Balmaceda :

« On parle d'œuvres très politiques, dont 99% énoncent une critique de la société chilienne ; il s'agit d'œuvres originales, d'œuvres écrites, dénonçant l'hypocrisie, le mensonge, les abus et, dont l'État qui agit contre les individus, l'abus des hommes envers les femmes, des adultes envers les enfants, des chiliens envers les Mapuches, tout ce qu'ils voient c'est une oppression du système ou l'aliénation du système, c'est le thème central qui est sous-jacent à tous les travaux. Il s'agit, de plus, d'un public complexe qui a besoin d'une médiation culturelle, et j'ai l'impression que nous pêchons par prétention quand parfois nous disons, "moi, je sais, moi, je comprends et toi, tu es un imbécile qui ne sait rien" ».

Il semble pertinent de mentionner à présent les obstacles que peuvent rencontrer la mise en œuvre de politiques publiques dans les quartiers et communes du pays, et notamment les plus défavorisés, et le manque de crédibilité des organisations communautaires publiques, qu'il s'agisse d'actions émanant de gouvernements de droite ou de gauche, les individus concernés préférant généralement maintenir une certaine autonomie vis-à-vis de l'État. En ce sens, Claudio Pueller signale que dépasser la signification politique de l'État répond à

l'apathie née d'un sentiment de trahison de l'État envers les secteurs populaires après la fin de la dictature (IGLESIAS, Mónica. 2011) :

« Il y a deux effets : l'association avec l'État, qui produit des problèmes parce que de nombreux organismes communautaires ne veulent pas travailler avec l'État, que ce soit la « concertation » ou un gouvernement de droite ; et le surplus de confiance pour leurs propres projets et les financements qu'ils ont pu obtenir eux-mêmes ».

Le travail et l'implication de l'équipe de Balmaceda apparaissent, dès lors, essentiels pour surmonter ce type d'obstacles. L'ensemble de l'équipe exprime, en effet, qu'ils travaillent depuis l'affectif et aiment particulièrement ce qu'ils font, ce qui contribue en grande partie aux résultats obtenus. Paula Maturana, responsable du département des communications à Balmaceda, évoque cette implication et ces conséquences sur la mise en œuvre du programme :

« Je parle de ces personnes qui travaillent depuis 16 ans à Balmaceda, fortement impliqués et attachés à Balmaceda, qui pourraient travailler dans d'autres institutions mais n'ont pas voulu. Nous travaillons avec des personnes qui croient dans le projet, car il y a des résultats très visibles, quand tu peux voir des changements dans les trajectoires de vie des jeunes ; je pense que lorsque tu travailles dans la culture, il y a une forte charge affective et émotionnelle, ce qui est, en essence, conflictuel avec un monde qui ne fonctionne pas toujours à travers de tels codes ».

De tels efforts contribuent ainsi à créer d'une nouvelle forme d'imaginaire générant un lien entre l'identité et le vécu de ces jeunes, et où l'idée de raconter est significative parce qu'elle n'implique pas seulement la narration d'histoires mais le fait d'être considéré par les autres : pour être reconnu il faut raconter son histoire, « car il n'existe pas d'identité sans narration, parce qu'elle n'est pas seulement expression mais une constitution de nous-mêmes » (BHABHA Homi K.; 1977; MARINAS, José Miguel. 1995). L'incitation à un tel rapport où s'entrelacent différentes identités constitue ainsi l'une des valeurs centrales de ce type de méthodologie.

Malgré tout cela, le pan économique de l'institution présente de fortes difficultés en termes de financement du fait de la structure même de contrôle des institutions culturelles à laquelle il faut avoir pour obtenir des fonds publics et qui complique réellement l'idée de faire de ce projet un projet permanent.

Cela relève, en grande partie, de la crise de la culture au Chili hypothéquant les objectifs de maintenir ce type d'espaces sur le long terme, d'obtenir des résultats dans les contextes concernés et d'encourager l'assiduité des publics. Paula Maturana fait ainsi allusion à cet aspect en soulignant l'importance de l'aide privée venant pallier au manque de solutions économiques apportées par l'Etat concernant la création artistique, ce dernier n'ayant, notamment, assigné que 0,4%⁵⁸ du budget national à la culture, distribution profondément inégale pour ce secteur si elle se compare aux pays développés qui lui destinent plus de 2-3% (OEI. 2014):

« On a besoin d'obtenir de l'argent, parce que le CNCA nous passe seulement 60% des ressources, les 40 autres % nous devons les gérer nous-mêmes, ce sont 40% que nous devons capter, sans y parvenir car nous n'avons pas pu conserver de lien durable avec une institution privée se consacrant à Balmaceda sur le long terme pour travailler ensemble et s'impliquer main dans la main dans un projet spécifique et ainsi pouvoir se projeter dans le futur avec ces ressources. L'entreprise minière « Escondida » a développé un programme culturel à Antofagasta, c'est notre modèle à suivre ».

Les directeurs de Balmaceda s'accordent, en tout cas, pour dire que l'État doit impérativement et activement participer au financement de l'art, et dénoncent les mécanismes actuelles d'attribution des ressources qu'ils qualifient d'« erreur du paternalisme », une posture que l'on retrouve dans les récits des employés du CNCA. Le regard de la culture-spectacle est à très court terme :

« Le gouvernement a fait croire aux artistes que le gouvernement devait leur passer de l'argent, il y a des artistes qui ont la mauvaise habitude de vivre du FONDART et attendent toute l'année le FONDART sans rien faire d'autre à côté, en tant que travailleur de l'art tu ne peux pas te financer uniquement du gouvernement, il s'agit vraiment de renouveler le groupe de gens qui gagnent de l'argent parce qu'il y a quand même un modèle spécifique pour gagner le FONDART, modèle connu par un groupe restreint ».

L'on assiste ainsi à une sorte d'instrumentalisation politique de l'art et de la culture, notamment au niveau local où certaines mairies apparaissent, de fait, uniquement intéressées par l'évènementiel et le spectacle, sans aucune perspective ou vision de la culture sur le long terme en tant que facteur d'opportunité et d'accès à une vie meilleure.

⁵⁸ Pour l'année 2016 le budget de culture sera 0,48% du PIB. Source : DIPRES, Chile.

La formation du public aux arts. Autres initiatives culturelles et artistiques communautaires basées sur ce concept.

Il est possible de relever, dans la même optique que les programmes déjà mentionnés, d'autres initiatives de promotion des arts. Il ressort ainsi de conversations avec différents spécialistes du domaine artistique, un programme nommé « écoles de spectateurs » de financement privé et autogérer fonctionnant dans certaines salles de théâtre de la capitale et axé sur une meilleure compréhension des œuvres de théâtre par leur public. Freddy Araya, acteur de profession et l'un des créateurs de ce programme, raconte :

« L'« école de spectateurs » est né, tout d'abord, d'une expérience internationale et aussi un peu de la sensation ou impression qu'on avait de notre expérience théâtrale, c'est-à-dire, du fait que beaucoup de gens ne vont pas au théâtre parce qu'ils ne comprennent pas ce qui s'y passe, ils n'ont jamais eu d'expérience de cet ordre, et qu'ils sont donc un peu effrayé par ce sujet. L'école de spectateurs a ainsi été créé comme un pont, un facilitateur, pour rapprocher le public de la dramaturgie, c'est-à-dire, pour leur révéler un peu le processus créatif et offrir aux publics les outils pour comprendre et apprécier ce qu'ils voient, ou ce qu'ils ont déjà vu ; il ne s'agit pas de dire aux gens ce qui est bon et ce qui est mauvais, mais de leur faire découvrir le théâtre et la mise en scène ».

Ce programme se base donc sur une méthodologie élaborée par un groupe de comédiens et de critiques de théâtre dans le but de générer un lien entre les spectateurs et les pièces de théâtre, principalement à travers des débats autour de ce type d'œuvres, leurs objectifs et leur mise en scène, entre autres. Freddy Araya évoque ainsi les attentes, la méthodologie et la relation avec les spectateurs pour la construction d'un imaginaire différent de ce que signifie une pièce de théâtre :

« Ils allaient tout d'abord à une session de l'école de spectateur, puis ils regardaient l'œuvre ou la pièce du théâtre, puis ils passaient à la session de l'école de spectateurs où ils rencontraient, par exemple, des gens n'ayant pas vu l'œuvre, mais qui voulaient savoir ce qui les attendait, pourquoi la pièce était comme elle était, les raisons de son titre, de nombreuses questions ».

La création de publics ou d'audiences pour les arts est, en effet, un sujet encore peu travaillé et analysé par l'État, à travers le CNCA, comme par les institutions privées associées au monde de la culture. Ceci explique d'ailleurs en grande partie pourquoi nous ne pouvons pas trouver de discours unifiant les diverses expériences sur ce sujet, les spécialistes du domaine de la culture n'étant pas toujours d'accord sur certains points. Certains s'accordent, par exemple, sur l'importante d'éprouver l'expérience artistique,

d'éprouver ce que signifie l'art dans tous ses aspects, et de comprendre la complexité de la création dans l'espace qu'elle se destine, ceci afin de mieux comprendre les différentes facettes de l'art selon les contextes où il se développe. Selon Freddy Araya, la création de l'école de spectateurs va, en effet, en ce sens de promouvoir l'accès, non pas en tant que moyen d'accès gratuit, mais comme une possibilité d'amener des œuvres artistiques différentes aux communautés :

« La clé pour créer de l'audience, c'est de créer un accès dans le sens large du terme : l'accès à la formation, l'accès à l'expérience, de cette manière, pour moi, il devient beaucoup plus intéressant de faire des efforts pour qu'un groupe d'étudiants, ou de personnes âgées, ou toute la population, viennent au théâtre, que mener une pièce de théâtre et la présenter à l'église ou au gymnase où ils se rendent chaque jour. Je veux créer l'expérience d'aller au théâtre, et qu'ils expérimentent ce que c'est que d'être dans un théâtre ; il s'agit donc de générer aussi un accès à l'expérience, ce que je pense être fondamental ».

Il apparaît ainsi que la méthodologie de ce type de programme présente des différences structurelles avec ceux du CNCA de travail communautaire déjà analysés dans les chapitres précédents, car ces premiers aspirent à faire sortir les individus de leurs espaces de sécurité et de confort. Ceci requiert, bien évidemment, divers outils, parmi lesquels la création de documents éducatifs pour restituer la relation entre les individus et l'œuvre et renseigner sur cette dernière. La pièce de théâtre devient ainsi un espace éducatif du théâtre de la rue comme d'autres styles théâtraux et pouvant être compris par de nouveaux spectateurs qui n'y avaient jusqu'ici pas accès. Le but est ici que les gens prennent eux-mêmes l'habitude d'aller au théâtre dans ses différents types d'expression : le théâtre de la rue, le théâtre classique et le théâtre contemporain, entre autres.

Les spécialistes de ces questions signalent, par ailleurs, l'importance de s'interroger sur la formation, elle-même, d'un public pour les arts : pourquoi un tel processus serait-il important ? La réponse qu'apporte Andrea Avendaño à cette question apparaît ici très pertinente car elle se base sur la société chilienne dans son intégralité en s'intéressant à la vulnérabilité des individus face à une société néolibérale reproductrice, à travers le système éducatif actuel, de citoyens dénués de tout esprit critique et aisément opprimés, exploités et marginalisés :

« Je crois que la formation des publics doit aller de pair avec une prise de conscience : pourquoi voudriez-vous aller voir de l'art?, c'est la question que se pose chacun, pourquoi est-il amusant?, je pense que c'est la question qu'on doit se faire, je me pose cette question évidemment, et je réponds que les médias, la

consommation, habiter dans un pays avec une politique néolibérale si forte, nous rends vulnérables, je pense que beaucoup d'enfants et d'adolescents des écoles, ici au Chili, ont un fort problème d'éducation, on n'a pas des sujets actifs, les sujets n'ont pas d'opinion, l'école est de plus en plus affaiblie, elle devient castratrice, un endroit pour garder le silence, l'école est un système très castrateur, c'est horrible le système éducatif chilien ».

Un autre problème détecté concerne le fait que, durant des décennies, le discours des arts a été éloigné de la citoyenneté, et a transformé l'art en un phénomène élitiste. Les gens se sentent, finalement, en marge du monde artistique et pensent qu'ils ne vont pas comprendre, ont développé des préjugés vis-à-vis des arts, et notamment du théâtre, où il est très courant de les entendre dire ne pas avoir la capacité de comprendre ce qui se passe dans les œuvres et signaler qu'il s'agit de constructions artistiques leur paraissant étrange et porteur de particularités se déroulant dans un instant irremplaçable qui requiert une concentration à laquelle ils ne sont pas habitués. Freddy Araya remarque, à ce sujet, que :

« L'école de spectateurs fonctionne comme une porte vers les arts ; si quelqu'un voit une pièce de théâtre et parvient à la comprendre, c'est beaucoup mieux ; nous générons également des notes pour les gens ; quand quelqu'un vient à la session de l'école de spectateurs, nous lui fournissons à l'entrée un guide sur la perception de l'art en général, des arts scéniques et théâtraux, sur la mise en scène et le travail d'un acteur ; les gens sont dès lors un peu plus préparés à ce qu'ils vont regarder ».

Marcela Cuevas, responsable du programme formulé par Metro S.A de promotion des arts et de la culture dans les différents espaces que possède le réseau métropolitain, interrogée dans le cadre de cette étude, a développé une vaste trajectoire tant théorique que pratique sur cette thématique et évoque ainsi les principales erreurs commises par ceux ayant formulé de telles politiques et généralement basée sur la reproduction d'un l'art d'élite. Marcela Cuevas signale, par ailleurs, le besoin de s'interroger sur la manière de communiquer avec les gens afin de générer un public diversifié au même titre qu'intégré à la politique culturelle :

« Je pense qu'on doit, tout, d'abord savoir ce que les gens veulent, parce qu'on doit s'occuper de ce qu'ils désirent, car nous avons généralement une approche plutôt élitiste de la culture, ce qui est une erreur. Dans mon boulot au Metro, nous présentons, par exemple, aux utilisateurs des classes moyens une galerie d'art contemporain, super abstrait, dans la station « Bellas Artes » (Beaux Arts), où le public appartient au circuit du quartier du musée de beaux arts, mais cela n'a rien à voir avec les gens de communes comme « La Pintana », qui n'étaient pas intéressés, ils ne comprenaient pas. Donc, si vous travaillez consciemment un espace pour un public segmenté et élitiste, c'est fantastique! Mais si votre objectif est de parvenir à tous les citoyens, c'est une erreur ».

Les spécialistes du domaine de la culture signalent dès lors l'importance de la relation avec les individus et « d'être là où ils habitent et où se réalise le lien social ». Créer l'habitude de regarder, mais aussi motiver la pratique et l'assistance aux arts de manière naturelle, nécessite le rôle de quelqu'un qui renforce le lien entre art et communauté, c'est pourquoi, les spécialistes de ces questions reprennent le rôle du médiateur dans ce type de programmes :

« Si le public ne connaît pas, bien sûr il ne va pas valoriser, c'est différent s'il connaît, et c'est là le rôle fondamental des médiateurs ».

Cette distance entre politique culturelle et public, identifiée lors de notre recherche, apparaît malheureusement avec force aussi dans les musées chiliens, lesquels ne développent pas de stratégies de promotion auprès des visiteurs. Les spécialistes mentionnent ainsi l'œuvre de Rancière, révélatrice des questions que pose l'art comme, par exemple, sa critique de l'approche de sociologues tels que Bourdieu qui réduit, selon lui, l'expérience esthétique à une idée statistique et sociologique. Rancière revendique, pour sa part, le caractère émancipateur de l'expérience esthétique qu'il associe alors à l'institution de l'art comprise depuis une perspective historique de l'art bourgeois. Il défend ainsi l'expérience du musée, celle que tout à chacun pourrait connaître dans un musée. Andrea Avendaño signale, à ce titre, que l'institution « musée » doit se rapprocher du grand public sans toutefois changer le contenu du musée en tant que tel, et prône par conséquent la production de méthodologies destinée à motiver les gens à s'y rendre :

« En général, quand vous pensez à un musée, les musées d'art contemporain les plus grands ont eu les ressources et les méthodes pour faire de la recherche et voir les méthodologies qui sont plus proches du grand public ».

Il s'agit ici de parvenir à une meilleure compréhension de la médiation en tant qu'élément central de la promotion des arts auprès des citoyens. L'un des éléments récurrents mentionné par les spécialistes du domaine de la culture est la façon par laquelle la médiation donne la possibilité de développer, chez des personnes exclues de toutes pratiques culturelles, une approche des arts à travers une méthodologie qui les sensibilisent aux codes artistiques : produire le désir de l'art chez la communauté par le transfert de certains codes liés à la production artistique, mais aussi motiver la pratique artistique, elle-même à l'origine des sentiments et des capacités qui modifient les trajectoires

individuelles. La médiation suppose donc une collaboration avec les créateurs et les contextes mêmes afin de préparer les audiences aux œuvres qui leur sont proposées :

« La formation des audiences est un processus, un processus qui doit venir avant que tu arrives avec une œuvre dans un contexte où les gens n'ont jamais rien vu du tout ; je pense donc qu'il est crucial de générer des débats autour de l'endroit où tu amènes une œuvre et générer, avant la présentation, des échanges avec les artistes qui participeront ou les créateurs pour générer, dans la communauté, l'attente de la présentation et, générer au cours de ce processus les connaissances autour du contexte, de l'époque et de l'histoire à dévoiler dans l'œuvre, générer des attentes chez les personnes, cet enfant qui participe au processus va divulguer ses sentiments, va encourager ses amis et va, la prochaine fois, profiter différemment de l'œuvre ».

Les effets de ces processus de médiation sont, par ailleurs, de longue durée car ils visent des changements d'habitudes. C'est d'ailleurs pourquoi ils ne sont pas toujours effectifs ni bien accueillis. Il s'agit, tout d'abord, de disposer d'une bonne méthodologie d'intervention quotidienne et périodique dans le temps. Tout doit être orienté à la création de routines et d'habitudes. Les goûts sont ainsi créés et renforcés par le contexte social, un contexte plus proche des arts entraînant toujours plus de personnes à pratiquer l'art et à s'intéresser à ce type de sujets.

Il n'existe pas, en effet, de concept d'esthétique sans concept de culture au sens d'une appartenance à un système culturel commun faisant référence à une mémoire accumulée (MIRGALET. Christine. 1997)⁵⁹. Toutefois, une relation avec l'art ne se décrète pas seulement de l'extérieur et doit résulter d'une démarche personnelle issue de la passion comme de la raison. Daniela Campos revient ici sur son expérience personnelle pour évoquer un tel processus :

« J'ai pris l'habitude, ma famille m'amenait à tous les concerts, concerts de jazz, etc., je ne me souviens pas d'être allée, enfant, avec envie à un concert, c'était hyper chiant, mais quand j'ai fini le lycée je voulais étudier du piano, pour moi le piano faisait partie de ma vie ; je crois que nous sommes des êtres d'habitudes, alors je pense que dans le système éducatif, même s'il y a des libertés et tout ce que vous voulez, il y a des choses qui doivent être structurelles, les enfants doivent beaucoup lire et ce n'est pas volontaire, il ne s'agit pas de le désirer, tu aimes un livre après l'avoir lu, il faut donc prendre l'habitude de lire et le plaisir de la lecture viendra après, et non l'inverse ».

⁵⁹ Elle signale comment l'école, la famille et le groupe social auquel on appartient transmettent un héritage culturel aux enfants orienté à l'éducation du goût.

La médiation devient, dès lors, hautement valorisée en tant qu'outil pour rapprocher les arts, capable de créer un lien entre l'art et l'individu et de donner du sens à l'art à travers les activités quotidiennes de chaque individu. Manuel Guerra insiste en effet sur cet aspect spécifique de la culture qui constitue, à ses yeux, une valeur essentielle pour la médiation, un programme devant travailler à partir d'une vision systématique et constante consistant à dire aux gens que nous faisons de la culture tous les jours et tant qu'elle est produite par nous, elle nous représente. L'objectif de montrer à la communauté que la culture parle d'eux et à leur présenter différemment l'art et la culture :

« Je suis davantage intéressé par le point de vue émotionnel, je pense qu'il est nécessaire de faire de la médiation ; pour un programme à l'échelle nationale, je travaillerais avec un slogan tel que « la culture parle de toi », la culture ne parle de rien de plus que de toi ; par exemple, quand tu es dans un bus et tu entends une chanson et que cette chanson réveille quelque chose de ton propre imaginaire, cette chanson ne parle pas de l'auteur, ne parle pas d'un phénomène, elle parle de toi-même ».

La méthodologie de travail dans ce domaine particulier devrait donc considérer la possibilité de promouvoir l'art au cœur même des quartiers les plus défavorisés à partir des contenus de la télévision, la plupart des gens établissant des liens sociaux, se socialisant et s'éduquant sur la base de ces contenus. Le rôle de la télévision semble donc essentiel en tant que fournisseur de culture⁶⁰. Il s'agit là, bien entendu, d'une culture généralement de mauvaise qualité, mais qui, pour cela même, devrait pousser à investir dans des espaces de culture et proposer une nouvelle offre à la population qui n'a pas la possibilité d'accéder à un autre moyen de la culture. Manuel Guerra revient ainsi brièvement sur cette classification en remarquant les principaux foyers à prendre en compte pour la mise en œuvre des programmes, en tirant parti de médias comme la télévision :

« Il n'y a pas de problèmes avec le public déjà fidélisé, sinon avec la vaste majorité de gens qui n'ont pas accès au théâtre, à la musique, à la danse, etc. La grande consommation culturelle de ces personnes, c'est la télévision et la radio, et je pense qu'il faut investir dans ces médias, dans la production culturelle à la télévision et à la radio, parce que 90% de ces personnes regardent trois heures de TV chaque jour et lisent « Las Últimas Noticias »⁶¹, je crois qu'on doit utiliser des stratégies liées à cette réalité et à l'amélioration de la qualité des médias ».

⁶⁰ Les enquêtes de consommation culturelle du CNCA montrent que presque 97% de la population chilienne regarde la télévision tous les jours.

⁶¹ Journal « People » avec le plus grand tirage au Chili.

Les espaces de la culture constituent donc l'une des principales préoccupations du CNCA, raison expliquant pourquoi ce dernier a développé tout un travail destiné à améliorer l'infrastructure culturelle du pays avec comme objectifs centraux⁶² ceux de : renforcer l'accès à la culture et les arts, en particulier dans les municipalités ayant le moins d'opportunités, à travers la mise en œuvre d'un système qui facilite et finance l'infrastructure culturelle des réseaux publics et les entités privées et ainsi offrir une programmation variée d'œuvres, de patrimoine et de services culturels ; mettre en place un fond de base pour les initiatives culturelles et communautaires poursuivant l'objectif de soutenir le fonctionnement de l'infrastructure culturelle déjà présente dans les différents contextes sociaux, notamment à travers des accords de coopération entre le CNCA et les administrateurs de la culture seront établis ; développer, à travers le CNCA, pour les petites communes et les localités ayant des problèmes d'accès aux biens culturels, un programme de stages, de résidences et de bénévolats pour que les artistes et les gestionnaires de la culture de toutes les disciplines résident, au moins pendant trois mois, dans les localités respectives ; ajouter, à l'initiative du CNCA, à la politique culturelle nationale un budget direct pour la construction de 15 centres artistiques (actuellement en développement) destinés à proposer un espace d'excellence et de perfectionnement des jeunes et notamment de ceux les plus défavorisés.

Conclusion partielle

Le deuxième volet de cette étude s'est ainsi employé à mettre en lumière les différents niveaux de formulation et de développement des programmes ayant recours à la médiation comme stratégie fondamentale d'intervention.

Par rapport au système éducatif, la transformation de la logique du système éducatif sur la base du rapport professeur-élève constitue une avancée importante ayant donné lieu à de nouvelles stratégies d'approche des jeunes, et ceci au-delà de la relation hiérarchique classique généralement utilisée par les enseignants. De tels programmes ont, en effet,

⁶² CNCA. "Las 5 áreas prioritarias de la cultura y las artes en el gobierno de Michelle Bachelet". Résumé du programme culturel sur l'infrastructure de la présidente Michelle Bachelet pour la période 2014-2018.

comme objectif de faire évoluer les rapports et les modes de relations entre les divers acteurs du système éducatif au sens large.

Cette transformation est interprétée par certains spécialistes de la question comme une affirmation de l'identité individuelle des jeunes, un point qui nous ramène ici à l'articulation entre facteurs identitaires et facteurs culturels, ces derniers se retrouvant généralement au cœur du processus de construction identitaire de chaque individu. Selon Thierry Ménissier, « l'identité est intériorisée : elle désigne à la fois le fait d'être soi et de se savoir soi. La notion d'identité renvoie donc à celles de subjectivité (dans le premier cas) et de réflexivité (dans le second). On pourrait dire également, en première approximation, qu'elle consiste en la capacité de s'identifier et par là de se reconnaître, aussi bien qu'en le fait d'être identifié et reconnu par autrui » (MENISSIER, Thierry. 2007). En termes d'évaluation, cela se complique toutefois quand il s'agit de définir dans quelle mesure l'identité est déterminée par le contexte culturel, l'individualité entrant bien souvent en lutte contre la culture dominante en refusant de se dissoudre dans la culture. Ainsi, pour reprendre à nouveau l'analyse de Thierry Ménissier, « l'identité n'existe pas comme une entité acquise une fois pour toutes, elle semble plutôt le résultat jamais totalement achevé d'un processus » (MENISSIER, Thierry. 2007).

Le retour au local et au niveau de la commune apparaît donc crucial ici pour la logique identitaire proposée par les programmes analysés dans le cadre de cette étude, au même titre que l'idée du « vivre-ensemble ». La commune, ou encore le quartier, représentent, en effet, le niveau ou lieu symbolique où les habitants partagent un certain vécu et une certaine vision du monde. Le respect des caractéristiques propres aux cultures locales constitue, dès lors, l'un des plus grands défis de ce type de programmes.

En ce qui concerne le deuxième niveau, orienté au développement de méthodologies pour l'approche des quartiers les plus défavorisés, il convient de signaler que les ateliers et les itinérances artistiques basés sur des diagnostics préalables permettent aux individus concernés de ressentir que leurs besoins sont pris en compte. Cette méthodologie d'étude des intérêts des populations locales se réalise alors par le biais d'un animateur culturel chargé de la mise en œuvre des programmes à travers une médiation entre le gouvernement et l'univers local.

De l'avis des spécialistes de ce type de programmes et de thématiques, les techniques s'avérant les plus proches de la communauté, ou plus susceptibles d'être rapidement reconnues et acceptées par cette même communauté, apparaissent, en ce sens, celles les plus adaptées à ce type d'action, au même titre que la construction d'un matériel éducatif spécifique pour travailler en milieu scolarisé.

Approfondir les effets de ces programmes nous amène à ce que signifie pour le monde culturel le dépassement, à travers une politique publique, des héritages culturels de la dictature, ceci en modifiant la subjectivité des participants et en envisageant l'art comme un outil formateur d'esprits critiques comptant sur un espace pour exprimer sans peurs et librement leurs idées et leurs goûts, en d'autres termes, transformer la politique publique pour passer d'une vision protectionniste des artistes à une approche davantage orientée vers l'accès des citoyens à l'art et la culture et dont l'objectif direct est la participation des jeunes et de la communauté au développement culturel.

Il s'agit ainsi de dépasser, à partir de cette transformation, de dépasser l'idée de médiation comme légitimation de la culture hégémonique et de domination de l'imaginaire social structurant un concept de domination social basé sur les réactions des secteurs populaires à ce que propose la classe dominante, au profit de l'idée de modifier notre approche du populaire en passant des concepts d'aliénation et de manipulation à de nouvelles conditions d'existence et de lutte.

En suivant cette perspective, les programmes développés dans les quartiers ne produisent plus seulement la participation des habitants mais cherchent également à développer le capital social de ces quartiers à travers des organisations déjà existantes et la construction de nouvelles, ce qui fait partie des effets les plus évoqués par les spécialistes du domaine de la culture.

En ce qui concerne le système éducatif, le programme « Okupa/Acciona » joue un rôle social en permettant aux jeunes de se rapprocher d'activités culturelles tant par leur pratique qu'en tant que spectateurs, en employant mieux leur temps libre et en empêchant

qu'ils passent leur temps dans la rue avec tous les dangers associés à une telle oisiveté dans les secteurs les plus défavorisés.

Le programme propose également une méthodologie révolutionnaire dans les salles de classe en transformant la relation entre élèves-professeur à travers une logique a-hiérarchique privilégiant des rapports horizontaux et démocratiques. Le rétablissement de la confiance dans les relations au sein même du système scolaire apparaît, en effet, essentiel, notamment pour contrôler les risques de « bullying » entre élèves ou de maltraitance dans le rapport professeur-élève.

Balmaceda apparaît, par ailleurs, comme une institution occupant une place centrale dans le monde de la jeunesse. Ce lien, construit avec les jeunes, produit l'intérêt du CNCA pour la mise en œuvre de ces programmes lui permettant d'intervenir sur « Okupa/Acciona » à un niveau aussi bien conceptuel que pratique. Cette institution s'occupe, de plus, de créer de nouvelles perspectives pour les jeunes en professionnalisant la pratique artistique et en prolongeant ces apprentissages au niveau universitaire. Même si l'équipe de travail de Balmaceda ne recherche pas exclusivement la production d'artistes, tout au moins au niveau discursif, ils se réjouissent du fait que les jeunes poursuivent des études dans le domaine des arts tout en continuant de voir dans cette institution la grande pépinière des artistes au Chili.

Il convient également de signaler ici que la professionnalisation n'est pas l'objectif ultime de Balmaceda, ce qui explique pourquoi cette institution a su développer d'autres outils de sensibilisations aux ou de promotion des arts dans le rôle de la création que dans celui de spectateurs, de telles transformations étant alors entendues comme un changement de trajectoire de vie.

La notion de rite de passage produit par le changement de trajectoire des jeunes qui participent à Balmaceda apparaît ici révélatrice et se retrouve chez les jeunes ayant acquis certaines connaissances les incitant à continuer leurs études dans le domaine des arts comme dans d'autres domaines. Quelle que soit la voie choisie, le principal est ici de faire évoluer les manières de penser en formant des personnes pourvues d'une nouvelle sensibilité envers l'art sous toutes ses formes.

Le concept d'échange devient donc, dans ce processus, central, l'élément clé de Balmaceda étant celui d'échange des connaissances entre les professeurs et les élèves, chacun apprenant de l'autre, le fait que les professeurs puissent également apprendre, par exemple, une méthode pour travailler avec différents types de jeunes ayant été établi. Selon les expériences obtenues, la façon de réussir se fait à travers le rapport direct avec les jeunes, en produisant de la confiance pour, en même temps, leur faire retrouver l'estime de soi.

Dans le lien établi avec le CNCA, et la mise en œuvre du programme au sein du système éducatif, Balmaceda a rencontré plusieurs difficultés, parmi lesquelles la faible couverture du programme sur la totalité des lycées au niveau national et les problèmes d'infrastructure de ces lycées, ce qui n'a toutefois pas empêché cette institution de réaliser un grand travail de terrain en s'appuyant sur différentes méthodologies de la danse, du théâtre et des arts de la scène pour motiver les jeunes à la pratique artistique et rapprocher les communautés des arts.

Malgré tous ces résultats positifs, les spécialistes du domaine de la culture critiquent les véritables effets du passage des jeunes par les ateliers Balmaceda, critique basée sur la temporalité du processus, c'est-à-dire sur la durée des ateliers. Certains dénoncent, en effet, avec virulences ces programmes, un transfert de connaissances constituant, à leurs yeux, un processus beaucoup plus long impossible sur une seule période de trois mois. La durée des programmes constitue également un élément de critiques en ce qui concerne les programmes gérés par le CNCA, notamment en termes de développement des arts, de capacités installées, de motivation et d'apprentissages au-delà de la finalisation de tels programmes.

Le travail réalisé par Balmaceda auprès de la jeuneuse chilienne apparaît toutefois comme une expérience ayant profondément enrichi le programme « Okupa/Acciona », notamment sur le plan des méthodologies utilisées et de transfert d'outils pouvant être repris par les professeurs eux-mêmes une fois le programme terminé. À partir de ce même programme, le CNCA a également pu obtenir une certaine reconnaissance de la part des communautés concernées. Un tel travail semble, en effet, avoir permis de générer de nouveaux liens avec la communauté, notamment à travers l'articulation avec d'autres acteurs, un élément

fondamental au moment d'établir de la confiance et de produire des espaces locaux de développement culturel. Les analyses des contextes et les relations avec la communauté apparaissent, à ce titre, essentielles pour définir le plan de travail et orienter la mise en œuvre des programmes dans les contextes sélectionnés à travers un travail lent et quotidien.

Cette recherche semble ainsi avoir permis d'identifier, parmi les principaux concepts mobilisés, l'habitude comme l'un des principaux freins au développement de la pratique artistique. C'est pourquoi le CNCA et Balmaceda, ainsi que d'autres initiatives privées, cherchent à former des spectateurs pour des arts s'éloignant d'un art d'élite en se concentrant sur l'idée de motiver une pratique quotidienne des arts au sein de la citoyenneté. Un dernier élément présenté au cours de ce chapitre a ainsi consisté en l'analyse de certaines instances travaillant à partir de la formation d'audiences dans le but d'offrir aux citoyens des outils susceptibles d'abolir les préjugés relatifs à la compréhension des œuvres d'art, l'idée étant, en fin de compte, de permettre au peuple de redécouvrir sa citoyenneté et de se réinventer en se reconnaissant comme acteur de sa propre histoire.

Il s'agissait, en effet, de montrer ici de quelle manière la mise en œuvre de ce type de programmes et des méthodologies qui leurs sont associées sont capables de faire évoluer l'approche même de la politique culturelle chilienne, en passant d'un travail avec les artistes à un travail direct avec la citoyenneté, et notamment cette partie de la population n'ayant pas un accès courant à la pratique artistique. Le chapitre suivant (III) s'emploiera ainsi à mettre en lumière dans quelle mesure de telles méthodologies peuvent affecter les jeunes et les habitants des quartiers qui participent à ces programmes et le sens qu'ils donnent à la possibilité d'un changement de trajectoire à travers les arts, des éléments qui paraissent, en effet, constituer les principaux défis de ce type de programmes en permettant de produire un changement sur le long terme dans l'existence même des individus et de leur perception, et ceci bien au-delà de la finalisation du programme, rendant ainsi possible l'apparition d'une pratique artistique autonome donc un réel renforcement de la culture locale.

CHAPITRE III: RESTITUTION DE L'EXPERIENCE DES SUJETS PARTICIPANTS AUX PROGRAMMES CULTURELS BASES SUR LA MEDIATION.

Introduction

Le diagnostic de la société chilienne réalisé par les politologues et certains chercheurs soutenant la logique du gouvernement actuel apparaît avoir fortement contribué à rendre invisible les expressions organiques des mouvements nés de la citoyenneté, en invoquant une supposée apathie des secteurs populaires envers tout ce qui peut provenir de l'État. Une telle hypothèse nous amène ainsi à nous pencher, à ce stade de cette recherche, sur l'importance des programmes culturels dans la reconstruction du lien entre l'État et la citoyenneté, et le renforcement de la subjectivité née de la culture spécifique à chaque contexte.

La création du CNCA et les années qui suivirent constituent, ici, une période clé sur laquelle il convient de revenir. La culture est, en effet, devenue un thème de débat dans de nombreux contextes plus différents les uns que les autres, suscitant, au sein de la société, le besoin d'envisager la culture comme un droit. Ce chapitre se propose donc d'examiner plus particulièrement le rapport entre les habitants (jeunes et adultes) de certains quartiers défavorisés de la Région Métropolitaine et les programmes de politiques culturelles développés par l'État pour ce type de quartiers, sur la base d'une analyse de leurs évaluations et des effets de tels programmes sur le quotidien des habitants de ces quartiers.

L'analyse des discours des jeunes et des participants aux programmes d'accès à l'art permet, en effet, de prendre en compte la diversité de rapprochements⁶³ à ce sujet. De cette façon, les méthodologies qualitatives permettront de compléter et d'expliquer, à travers une étude approfondie de ces discours, les faits et les transformations effectivement réalisées au sein de ces contextes.

En ce sens, l'enquête par entretiens réalisée dans le cadre de cette recherche rend possible de procéder à une analyse compréhensive des logiques articulant le rapport à la culture proposé par les programmes sélectionnés, et en particulier le rôle de la socialisation, de l'expérience vécue dans des contextes de précarité, et des ressorts identitaires locaux. Ce chapitre aura ainsi pour objectif de mieux appréhender la complexité de tels processus et des logiques comportementales inhérentes aux participants de ces programmes.

Le corpus analytique issu des entretiens et des « focus group » révélera, dès lors, comment les participants évaluent ces programmes et participera à une meilleure compréhension des stratégies mises en œuvre pour promouvoir l'art et les pratiques artistiques. Il s'appuiera, dès lors, sur les enquêtes qualitatives réalisées au Chili, et notamment à Santiago, dans les communes de « Maipú », « Santiago Centro », « Recoleta », « Independencia » et « La Pintana », auprès des participants aux programmes « Creando Chile en mi Barrio », « Okupa/Acciona » et des ateliers « Arte Joven » de Balmaceda.

Parallèlement, la sociologie de la réception contribuera à l'analyse des éléments significatifs, pour ces secteurs de la société, de la dynamique du travail artistique, ceci tout en gardant à l'esprit qu'il existe différentes façons de vivre l'expérience artistique et se s'approprier diverses manifestations culturelle (textes, tableaux, spectacles, etc.). Il convient également de ne pas négliger la complexité d'une telle thématique pour laquelle la sociologie n'offre, bien souvent, que des réponses partielles : il s'agira donc, à la fois, de préciser les limites de cette recherche sans toutefois oublier que la compréhension de la

⁶³ L'utilisation de ce concept ne s'agit pas de l'idée de l'existence d'une réalité fondée dans une culture d'élite qui serait extérieure aux gens, à laquelle il faut les "rapprocher", mais bien de considérer les diverses cultures populaires et les pratiques déjà effectives des gens pour élaborer une culture réellement participative à travers une "co-construction des pratiques culturelles". À cause du manque d'un concept plus précis nous avons décidé de continuer en utilisant « rapprocher » dans cette recherche en tant qu'une idée de proximité, de réduire les distances, les brèches.

dimension culturelle de la citoyenneté est, de nos jours, devenue nécessaire à la logique des politiques culturelles publiques.

Pour comprendre comment construire, d'un point de vue théorique et conceptuel, la réception des personnes de ces quartiers, nous aurons ainsi recours à certains cadres théoriques d'analyse. Ceci nous amènera, en effet, à constater que le rapport à la culture comprend le rapport à l'identité et aux traditions produits par le fait même d'être citoyen, c'est-à-dire, le rapport que chaque individu entretient avec la société à laquelle il appartient. Et résultera le constat selon lequel c'est en fonction de l'acceptation de la culture que la socialisation d'un individu constitue véritablement un processus de rapport au monde. Le rapport à la culture constituera donc, dans ces milieux, un processus étroitement lié aux thèmes : d'accessibilité aux programmes culturels, de production culturelle des participants, de pratique culturelle des contextes, et de transformation des contextes à travers l'art, entre autres.

L'accès à la culture offrira en effet, à travers les programmes étudiés, les outils susceptibles de rapprocher les participants de l'art en comprenant les codes, ces derniers apparaissant inégalement distribués au sein de la société chilienne. Ce goût pour l'art s'exprimera ainsi, dans le cadre de notre analyse, à travers trois niveaux : le développement du goût lié à l'appréciation/réception de l'art, la pratique artistique amateur, et la pratique artistique professionnelle.

L'analyse des entretiens réalisés permettra également de mieux comprendre la façon dont les différentes attitudes des personnes s'articulent en fonction des programmes culturels de l'État et la possibilité d'obtenir des outils de promotion de la culture locale. Même si cette expérience marque individuellement chaque récit, une telle analyse permettra, tout d'abord, d'établir que certains éléments communs composent l'expérience de la participation à ce type de programmes, comme par exemple la vulnérabilité et l'incertitude des habitants de ces quartiers, situations qui sont vécues comme une atteinte à la réalisation de l'identité individuelle.

Ceci nous conduira, dans un deuxième temps, à identifier les logiques d'action présentes dans la plupart des expériences de vie, c'est-à-dire les décisions spécifiques et les

transformations engendrées par la participation à ce type de programmes culturels. Du point de vue de l'auto-perception de l'expérience sociale, le sujet se constitue, en effet, dans la mesure où il est tenu de construire une action autonome et une identité propre du fait même de la pluralité des mécanismes ou de l'hétérogénéité des logiques d'action qui s'entrecroisent dans l'expérience sociale.

Tout en considérant que la lutte menée par les habitants de ces quartiers peut être décrite en termes de distribution comme de reconnaissance, il s'agira de considérer la pauvreté comme ne représentant pas seulement une condition matérielle de privation, mais également, et de manière tout aussi intense, une menace envers l'identité personnelle de chaque individu. Il conviendra, dès lors, d'analyser la façon dont les programmes culturels contribuent à renforcer l'identité des participants à travers des apprentissages et la reconnaissance qu'ils obtiennent des habitants de ces quartiers.

Cette reconnaissance résulte, en effet, de la participation effective aux ateliers proposés par les programmes culturels publics, lesquels permettent la reconstruction, au niveau local, du lien social chez les habitants des quartiers concernés. Ces programmes contribuent également à la valorisation des apprentissages et au développement artistique et créatif, comme dans le cas des jeunes participants de Balmaceda « Arte Joven ». Ce chapitre portera, dès lors, sur la façon dont cette reconnaissance s'exprime, et sur le rapport entre cette reconnaissance et le niveau de satisfaction des programmes, en considérant que l'obtention de reconnaissance est associée à une valorisation positive. En effet, « l'expérience de la reconnaissance est un facteur constitutif de l'être humain : pour parvenir à une relation réussie à soi, celui-ci a besoin d'une reconnaissance intersubjective de ses capacités et de ses prestations ; si une telle forme d'approbation sociale lui fait défaut à un degré quelconque de son développement, il s'ouvre dans sa personnalité une sorte de brèche psychique, par laquelle s'introduisent des émotions négatives, comme la honte ou la colère » (HONNETH, Axel.1992 ; 166).

En reprenant cette théorie de la reconnaissance d'Axel Honneth (1992) nous nous proposerons donc d'étudier les trois types de reconnaissance qu'il développe, à savoir : la « *sollicitude personnelle* » liée aux « affects » et aux « besoins », se manifestant par des « relations primaires » (amour, identité), et instaurant une « confiance en soi » et une

« *estime sociale* », un processus de reconnaissance reposant sur ses propres capacités et qualités, et qui se manifeste par une « communauté de valeurs », autrement dit la « solidarité » ; la « solidarité », en second lieu, donc, « terme « désignant » en première analyse une sorte de relation d'interaction dans laquelle les sujets s'intéressent à l'itinéraire personnel de leur vis-à-vis, parce qu'ils ont établi entre eux des liens d'estime symétriques. » (HONNETH, Axel.1992; 156). Ces deux types de reconnaissance sont fortement développés par les programmes à caractère territorial à partir du travail direct avec les individus en situations précaires.

Sans oublier les effets au niveau institutionnel, et notamment ceux concernant la revalorisation de la culture en tant que droit, ce qui peut être compris à travers la « *considération cognitive* » s'étendant au champ de la « responsabilité morale ». Celle-ci se manifeste, quant à elle, par des « relations juridiques » (droit), et instaure le « respect de soi », car « vivre dans une société sans droits individuels, c'est n'avoir aucune chance d'acquérir le respect de soi-même » (HONNETH, Axel.1992; 146). Cette considération cognitive s'oppose ainsi à la privation des droits et à l'« exclusion » venant mettre en péril l'intégrité sociale⁶⁴. Cet élément revient, en effet, chez toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche, et tout spécialement dans le discours des jeunes participants aux programmes culturels de Balmaceda, ces jeunes n'ayant pas vécu d'expériences ayant eu sur eux des effets sociaux destructifs.

La critique adressée, dans le cadre des entretiens réalisés, à la société chilienne et à son système culturel, semble finalement pouvoir s'insérer dans une logique particulière établie par Boltanski et Chiapello dans « Le Nouvel Esprit du Capitalisme » (1999). Boltanski et Chiapello développent, en effet, dans cet ouvrage, deux concepts venant englober l'indignation produite par les effets du capitalisme. Le premier est constitué de « la critique artiste » qui s'appuie sur les causes d'indignation dues au désenchantement du monde et à la destruction de l'authenticité des personnes et des objets, ainsi qu'à l'oppression des plus faibles. Le second concept se réfère, quant à lui, à « la critique sociale » relative aux thèmes de la croissance des inégalités et de la pauvreté structurelle, ainsi qu'aux conduites

⁶⁴ « Lecture critique », *Recherches familiales* 1/2004 (N°1), p. 149-155
URL : www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2004-1-page-149.htm.
DOI : [10.3917/rf.001.0149](https://doi.org/10.3917/rf.001.0149).

égoïstes et opportunistes des grands conduisant à la destruction des liens sociaux, et repris dans une théorie plus large de l'exploitation.

Cette théorie de Boltanski, dans laquelle l'exclu est non seulement celui qui sort du marché du travail, mais aussi celui dont les connexions sont rompues et qui n'appartient plus à aucun réseau, servira ici de base à l'analyse du public des programmes mentionnés, principalement du fait que l'individu marginalisé développe peu à peu une incapacité à créer de nouveaux liens comme à entretenir ceux déjà existants, ce qui conduit inévitablement à une situation d'exclusion. Cette critique, à caractère structurel car privilégiant les thèmes économiques et d'infrastructures, concerne, certes, principalement les SDF et les personnes vivant dans des situations extrêmement précaires (chômage, mendicité, etc.), et donc principalement ceux exclus du système libéral ambiant.

La « critique artiste », (fondée sur la liberté, l'autonomie et l'authenticité) et la « critique sociale » (fondée sur la solidarité, la sécurité et l'égalité) sont le plus souvent portées par des groupes bien distincts. D'après nos recherches, la première critique s'adresse principalement aux jeunes participants inscrits à Balmaceda et qui aspirent avant tout à une certaine autonomie de décision et à une certaine liberté par rapport à leurs parents et à la société en général, tandis que les participants des programmes territoriaux du CNCA renforcent leurs relations de solidarité et cherchent la possibilité de générer une égalité d'accès aux arts et à la culture.

Ce chapitre aspire ainsi à établir une distinction entre le bénéficiaire de la politique culturelle, constituant l'objet, par conséquent passif, de la politique culturelle et sociale, et le sujet perçu comme un participant actif de la politique. Ainsi, ces bénéficiaires seront les acteurs du développement des programmes avec la possibilité de générer l'autogestion nécessaire à l'application future de ces programmes.

Notre regard portera, dès lors, sur la possibilité réelle d'autogestion définie comme le moment où les participants deviendraient des Sujets actifs se démarquant d'une situation de dépendance vis-à-vis de l'action de l'État, processus qui nous permet de nous adresser à eux en tant qu'acteurs à part entière et non plus en tant qu'objets d'observation ou simples bénéficiaires. Ainsi, « l'individu n'est pas un sujet par décision divine mais par son effort

pour se dégager des contraintes et des règles et pour organiser son expérience. Il est défini par sa liberté et non par ses rôles. (...) On peut appeler Sujet l'individu (...) qui a combattu contre ceux qui envahissaient sa vie personnelle et lui imposaient leurs ordres » (TOURAINÉ, Alain. 1992 ; 178-179).

Il s'agit en effet, sur cette base, de mettre en lumière la résistance de l'individu face à un système inégalitaire qui l'opprime, une résistance lui permettant d'être un « sujet-véritable » et qui ne s'obtient qu'à travers une opposition constante aux multiples logiques de domination sociale (BERT, Jean-François. 2013).

Au-delà de la remise en question des formes modernes de démocratie ou de la critique de la gestion des grands appareils technocratiques, privés ou étatiques, c'est cette capacité de l'individu à se produire comme sujet, c'est-à-dire à *produire* des situations sociales et non plus seulement y *réagir*, qui doit, selon Alain Touraine, constituer l'horizon des véritables mouvements sociaux. Ainsi, « après une longue histoire où l'acteur a été défini par sa privation de sens – il était le pêcheur, le prolétaire, l'exploité – apparaissent des acteurs surchargés de sens [...] Leur objectif d'autogestion indique surtout leur volonté de ne plus être une matière première pour l'action politique ou idéologique, d'être « producteurs de leur propre sens » (TOURAINÉ, Alain. 1982; 18).

Ce chapitre portera donc, en essence, sur l'analyse de la façon dont les participants des programmes et les institutions de l'Etat structurent leurs discours, afin d'évaluer aussi bien les activités réalisées que les effets engendrés sur les quartiers et sur les trajectoires de vie des personnes concernées, notamment du point de vue des espaces de participation proposés et des possibilités réelles de devenir sujet dans chacun de ces contextes spécifiques.

1. Le développement de la pratique artistique dans les secteurs les plus défavorisés. La dynamique de réception dans les contextes de précarité.

Depuis la création, en 2004, du CNCA, la principale institution culturelle au Chili, la réception et la logique de création d'un public pour les arts sont devenus deux concepts faisant l'objet d'un débat permanent, notamment autour du fait de considérer l'art, ses œuvres, ses discours et ses publics comme des mondes singuliers. Pour reprendre la définition de Jean Caune, la réception de l'art constituera, dans le cadre de cette étude : « les conditions par lesquelles l'individu entre en contact avec l'objet ou le processus artistique [...] Ces attitudes différenciées de réception ne dépendent pas seulement des comportements psychiques ou affectifs des destinataires de l'œuvre d'art, elles sont déterminées par la structuration et la forme de l'objet d'art ou du processus » (CAUNE, Jean, 2006 : 17). Il existe donc plusieurs modes d'interprétation possibles, l'œuvre étant polysémique et ouverte, et se constituant en fonction de la réaction des individus à leur environnement, ceci représentant l'une des conditions de cette pluralité.

L'articulation entre les formes d'expressions artistiques et l'action socioculturelle constituerait donc un processus interactif, mutuellement constitutif, mais toujours produit de manière locale. Chaque espace social devrait ainsi proposer une production spécifique, ce qui confirmerait la logique du public en tant que logique de distinction.

La formation d'un goût nous étant propre constituerait, de la même manière, un facteur crucial dans la relation esthétique, puisque c'est seulement à travers « notre goût » que nous sommes supposés aborder les œuvres artistiques. Bien que l'on ne puisse pas parler d'une règle objective du goût, il existerait donc une « communicabilité universelle de la sensation » (d'une satisfaction ou d'insatisfaction) (FERRY, 1991) qui produirait des accords entre des groupes de personnes vivant l'expérience esthétique de manière similaire. Le fait qu'une œuvre ne corresponde pas à notre goût ou préférence ne rend pas illégitime l'approche à travers *notre goût*, puisque si nous l'abordons dans le cadre d'une conduite esthétique, nous ne pouvons pas le faire autrement qu'à travers ce critère personnel.

C'est ainsi que la création de ce type de programmes, comme ceux proposés par le CNCA et visant promouvoir l'accès à la pratique et à la contemplation des arts, prévoit un espace pour la construction d'un goût artistique, lequel ne repose pas sur un rapport d'admiration des œuvres mais sur une relation de jouissance cognitive. Il s'agirait alors, comme le constate Jean Marie Schaeffer, de la conformation de l'appréciation esthétique (SCHAEFFER, Jean Marie. 1996 ; 353)⁶⁵.

L'individu, en tant que récepteur individuel, se transforme en plusieurs publics qu'il alterne ou combine différemment par l'échange permanent de ses « horizons d'attentes »⁶⁶. Il ne faut pas oublier cela au moment de poser la question de la démocratisation de l'art, car, de fait, les personnes se sentent plus proches de certains types d'arts que d'autres. Or, reconnaître un tel phénomène n'empêche pas de penser à la démocratisation de l'art à partir du lien des citoyens avec la construction artistique, qui leur permet de se sentir proches des codes et du sens de l'art, même dans le cas des objets les plus lointains et sacrés⁶⁷.

Les rôles développés par les ateliers proposés par Balmaceda et « Creando Chile en mi Barrio » apparaissent, dès lors, cruciaux car ces ateliers représentent l'instance la plus importante d'accès à l'art chez les jeunes comme chez les adultes. Ainsi, si l'on considère, pour l'analyse du développement culturel, les jeunes en tant qu'acteurs centraux, il est essentiel d'intégrer le travail réalisé par l'institution Balmaceda « Arte-Joven » qui présente le travail culturel le plus solide à travers une offre d'ateliers artistiques dirigés à une grande partie de la jeunesse des régions les plus peuplées du pays.

Même si ces jeunes sont issus des secteurs urbains les plus divers, cela ne signifie pas qu'il existe une hétérogénéité sociale, la réalité nous indiquant une approche socio-économique spécifique de l'institution que nous appellerons une homogénéité de classe. Ainsi, les

⁶⁵ Alors, plutôt que les théories, ce sont les conduites et les relations qui nous lient au monde des œuvres comme au monde tout court, conduites où la connaissance ordinaire devient source de plaisir, et où interviennent subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensations.

⁶⁶ « Horizons d'attentes » (*Erwartungshorizont*), il s'agit d'un concept formulé par Hans Robert Jauss dans *l'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire* (1967) et qui représente un « système de références objectivement formulable » où il devient possible de saisir les différentes significations données à l'œuvre, en synchronie comme en diachronie.

⁶⁷ Nous rejoignons ici les idées de Benjamin qui construit la réception de l'art collectivement et où le sujet est la masse qui recueille l'œuvre d'art en elle-même, en détruisant la valeur spéciale pour le hic et nunc de l'expérience artistique.

jeunes proviennent de secteurs territoriaux aux caractéristiques socio-économiques, somme toute, similaires, parmi lesquels les communes de « La Florida », « Independencia », « Estación Central » et « Recoleta », entre autres. Les personnes interrogées confondent en effet, dans la plupart des cas, la diversité des secteurs urbains avec une diversité de classes sociales, ce qui n'est pas toujours établi dans le cas de Balmaceda où l'on assiste plutôt à la reproduction de secteurs de classe moyenne.

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » présente, par ailleurs, une importance cruciale dans le contexte chilien car il représente « la première politique publique culturelle orientée spécifiquement aux quartiers du pays, dans un travail défini comme communautaire »⁶⁸. Le territoire d'intervention se concentre ainsi sur les quartiers dont la sélection a été réalisée par la classification des quartiers vulnérables du programme « Quiero mi Barrio » du MINVU. C'est pourquoi les habitants du quartier « Villa Esperanza » de la commune de « Maipú » interrogés dans le cadre de cette étude valorisent, dans un premier temps très positivement le programme « Quiero mi Barrio ». Il s'agit, en effet, d'un programme ayant, tout d'abord, permis, la transformation matérielle du quartier pour, ensuite, ouvrir l'accès aux programmes culturels :

« Les deux étaient de bons programmes, avec le programme du MINVU nous avons obtenu des choses que nous pensions ne jamais avoir : la restauration de bâtiments, un siège plus grand, une salle d'informatique, l'illumination entre les bâtiments, les couloirs entre les bâtiments étaient super sombres à l'intérieur et nous avons peur de passer par là ; maintenant tous ceux qui y passent sont surpris du changement matériel du quartier ». Focus Villa Esperanza – Maipú.

Ces projets gouvernementaux sont donc, généralement, bien évalués parce qu'ils parviennent aux quartiers les plus défavorisés, lesquels présentent, dans la réalité chilienne, de graves problèmes socioéconomiques. Les programmes qui apportent des fonds pour améliorer les conditions structurelles d'habitat et des espaces publics sont donc généralement bien accueillis. C'est pourquoi le programme « Quiero mi Barrio » est beaucoup mieux accepté que « Creando Chile en mi Barrio » du fait de l'aide économique

⁶⁸ La politique culturelle stimule la participation politique et l'autonomisation de l'espace public. Le paradigme de la démocratisation culturelle sera principalement concerné par l'égalité d'accès de tous les individus et les groupes à la jouissance de biens culturels, la diffusion des connaissances et la consommation culturelle de nouvelles couches sociales jusque-là exclues. Elle réfléchit à la façon de faire circuler les biens symboliques et de corriger l'inégalité d'accès à la culture. Ceci alors que le paradigme de la démocratie culturelle donne plus de pertinence à la participation active dans le processus de création culturelle qu'à la consommation passive de produits symboliques (Garcia Canclini, 1996).

qui s'y associe, mais aussi des intérêts concrets des habitants pour qui l'embellissement de leur quartier prime sur le développement de la pratique artistique. Les habitants des quartiers sélectionnés pensent ainsi que ce type de programmes représente un droit, du fait, notamment, des caractéristiques de leurs logements pour la plupart obtenus à travers des programmes gouvernementaux. La précarité de ces logements conduit à ce que toute aide pour leur amélioration soit accueillie favorablement :

« Nous le méritons parce que nous avons reçu des départements vides, sans rien, les rues du quartier sans rien, sans béton... nous avons enfin pu accéder au bétonnage de nos rues par l'Etat, c'est ce que nous réclamions, nous avons fait tout ce que nous devons faire pour cela, toutes les démarches, nous n'avons rien reçu facilement ». Focus Villa Esperanza - Maipú

Différentes recherches sur les conditions des quartiers les plus défavorisés concluent, dès lors, que : « les demandes publiques des pauvres à Santiago se réfèrent principalement à la qualité des logements sociaux, à l'équipement et à l'infrastructure urbaine de ces secteurs, aux services de transport public, à la protection contre la délinquance et au rejet ou à l'objection des projets d'investissement susceptibles de menacer la qualité de vie de leur quartier et de leur secteur, affecter la santé, ou encore leur principal investissement économique, à savoir leur maison » (SABATINI, F., & WORMALD, G. 2004). La précarité sociale, et sa dimension objective de l'existence sociale fortement marquée par la pauvreté et la difficulté d'intégrer le marché de l'emploi mobilisent également une série d'autres effets négatifs au niveau subjectif représentatives de limitations sociales telles que l'incapacité d'agir et de réaliser ses désirs ou encore soi-même.

Dans ce contexte de précarité économique, le travail culturel réalisé par le CNCA reste encore mal connu de la plupart des citoyens, et même certaines personnes ayant participé à ses activités ont parfois du mal à identifier l'institution responsable de leur organisation. Certains problèmes dans la mise en place du programme « Quiero mi Barrio » ont, par ailleurs, produit un éloignement de la part de la population par rapport à ces programmes publics, ce qui a eu des conséquences directes sur le bon fonctionnement du programme culturel associé. Toutefois, malgré une première étape difficile et quelques problèmes pour établir un lien avec la communauté, le travail de « Creando Chile en mi Barrio » a su, peu à peu, obtenir de bons résultats et ainsi accroître la participation de la communauté à ses activités.

« Les gens étaient très sceptiques quant aux problèmes rencontrés avec « Quiero mi Barrio » ; quand ils sont arrivés, nous avons remarqué qu'il y avait quelque chose qui ne marchait pas, alors les gens restaient sceptiques et pensaient que ce nouveau programme ne marcherait pas. En plus, ils ne venaient pas beaucoup, en fait, il n'y avait aucune participation à l'autre programme » Focus Villa Esperanza - Maipú

Même si la méfiance vis-à-vis de ces programmes est restée, dans un premier temps, forte, leurs succès a progressivement fait en sorte que les gens commencent à y croire. L'augmentation de la participation a ainsi exigé de créer des espaces et de générer les bases d'une nouvelle confiance nécessaire à la mise en place de programmes culturels, ces derniers étant la plupart du temps perçus, dans ce type de contextes, comme des initiatives somme toute marginale et ne jouant pas de véritable rôle dans la société.

Les participants du programme s'y réfèrent d'ailleurs comme à de très bons souvenirs, et soulignent tout spécialement leur sentiment de participation effective et l'implication proposée par les activités du programme, comme le montre ce récit de participants :

« Le « Creando Chile en mi Barrio » était un frère du « Quiero mi Barrio », le comité de développement des voisins est celui qui a construit le siège où nous nous trouvons maintenant, ce quartier ,a depuis toujours, eu besoin d'un lieu spécifique pour se retrouver, pour l'assemblée de voisins ou n'importe quelle autre chose, et il n'y en avait pas à l'époque ; ainsi, lorsque le « Creando Chile en mi Barrio » est arrivé, nous avons dit, en première instance, ce que nous voulions faire et avons commencé avec le terrain de foot et le siège pour tenir nos réunions ». Focus Los Troncos

Malgré la valorisation du programme du CNCA, les habitants des quartiers continuent toutefois de penser que la culture n'est pas une priorité, ce qui nuit au développement de ce type de programmes à caractère artistique-culturel. Les récits de différents habitants le confirment en effet :

« Alors nous allons améliorer les terrains, les bâtiments, les rues, on va mettre un porche sur les terrasses de chaque maison, on va mettre des appareils d'exercices dans les places au milieu des bâtiments, on va améliorer les places ; la culture, ça peut attendre ». Focus Villa Esperanza - Maipú

Ce caractère secondaire de la culture exprime une certaine vision du monde, une *critique sociale*, où l'obtention de meilleures conditions de vie s'obtient par l'amélioration des conditions structurelles, ceci au risque de négliger le droit à la culture et ses effets sur la vie quotidienne. La pratique culturelle se constitue, en effet, comme un espace conflictuel en remettant en question les priorités qui régissent la société. Ainsi, la subjectivation

n'apparaît que dans « l'activité critique » rendue possible par une culture en conflit avec un concept central. La culture n'est donc pas seulement l'ensemble des valeurs et des normes qui soudent une société, mais aussi une définition historique du sujet autorisant la critique sociale et conduisant, de par là même, à l'autonomie (ou subjectivation) de l'acteur (WIEVIORKA, Michel. 2012).

2. Le développement de l'expérience artistique dans les contextes sociaux les plus défavorisés. La pratique artistique comme espace de conflit dans la société chilienne.

Les motivations évoquées dans les paragraphes précédents renvoient au désir, de ces individus, de réenchantement du monde, sentiment qui s'exprime par la possibilité d'éprouver une certaine liberté au sein même d'une société hautement répressive. Il s'agit d'ailleurs ici d'éléments venant, notamment, répondre à une critique artistique éloignée des demandes, et qui rendent dès lors compte d'une fracture sociale plus profonde.

Les personnes inscrites à ces programmes, et spécialement à ceux du CNCA, connaissent aussi des conditions de vie précaires venant faire obstacle à la concrétisation de leurs intérêts, comme, par exemple, le rejet, de la part de leurs familles, de la pratique artistique professionnelle ou encore la lutte constante qu'implique d'évoluer dans une société fermée à la logique des arts et empreinte de préjugés empêchant, entre autres, de reconnaître le rôle et l'importance des artistes dans cette société.

Dans ce contexte, le programme « Creando Chile en mi Barrio » se focalise donc sur les secteurs les plus défavorisés qui partagent certaines caractéristiques de précarité propres à une certaine classe sociale et à certains quartiers. Ce programme diffère ainsi de Balmaceda où nous ne constatons pas d'identité de classe chez les jeunes inscrits mais plutôt des intérêts partagés pour une pratique artistique spécifique à laquelle les jeunes s'adonnent dans le cadre des ateliers proposés.

Certains aspects sont toutefois fortement valorisés par les jeunes participants des ateliers de Balmaceda, et notamment parmi ceux inscrits à l'université, comme par exemple la sensation de liberté et le plaisir de l'expérimentation dans la réalisation des activités artistiques les poussant souvent à s'inscrire. Les modalités de travail y sont, en effet, beaucoup moins rigides que les méthodes scolaires et universitaires auxquelles ils sont habitués et ne visant ; généralement, que le développement de capacités individuelles. Ces jeunes valorisent également la possibilité de l'autogestion des savoirs à travers les enseignements dispensés dans le cadre des ateliers et leur permettant de les reproduire à l'extérieur de l'institution, ce qui constitue, à leurs yeux, à la fois un apprentissage personnel et l'opportunité de transmettre leurs nouvelles connaissances au niveau local.

Dans le cas des habitants des quartiers, ces derniers se sont d'ailleurs fixés certains défis futurs pour la réalisation de l'autogestion, ce qui favorise le prolongement, dans le temps, du composant culturel des quartiers. Les habitants de ces quartiers prennent ainsi conscience du fait qu'ils peuvent vivre dans de meilleures conditions et doivent se donner les moyens pour réaliser leur projet de vie. Il y a encore une longue route à parcourir, et ne pas y parvenir serait une remise en cause de tout le travail réalisé :

« Il s'agit, pendant ces deux années du programme, d'organiser des événements, d'apporter la culture et d'aider les gens. Ils préparaient les gens pour, qu'une fois le programme terminé après ces deux années au total, les animateurs quittent le quartier et que les habitants, à travers les centres culturels, soient, au moins, capables de continuer seuls le travail et de continuer à faire des choses ». Focus Los Troncos – La Pintana

L'autogestion est, en effet, perçue comme un processus lent, mais l'important restent que les personnes concernées soient conscientes de quel est l'objectif à long terme, en l'occurrence le maintien de la pratique artistique dans les quartiers. Ils sentent ainsi qu'ils vivent une première étape culturelle et que la concrétisation finale d'un tel projet requiert d'un travail constant ne dépendant que d'eux. Dans l'extrait d'entretien suivant, les participants décrivent ainsi ce processus en exprimant leur gratitude envers les programmes tout en gardant à l'esprit que beaucoup reste encore à faire :

« On s'est réveillé, on a appris à marcher, mais à marcher lentement, pas rapidement, et c'est cela qui nous a manqué ». Focus Villa Esperanza – Maipú

Bien que l'ensemble de ces témoignages évoquent des expériences singulières, ils laissent en même temps entrevoir quelques concepts sociologiques clés, et notamment la

vulnérabilité qui caractérise toutes personnes confrontées à une aide publique précaire. Il convient toutefois de souligner ici l'obstacle qu'une telle vulnérabilité représente pour la capacité d'action de chacun. En ce sens, la dépendance (à l'égard des mairies, des collègues, etc.) se substitue à l'autonomie (la capacité d'action, et la possibilité de devenir Sujet).

Les habitants des quartiers reconnaissent ainsi, qu'avant l'arrivée du programme, l'atmosphère du quartier était plutôt individualiste et qu'il n'existait pas de lien étroit entre ses habitants. Ce constat revient, par exemple, dans le focus du quartier « Los Troncos » où les personnes interrogées soulignent que le programme et les agents de la médiation impliqués ont facilité la création d'un lien d'amitié et de confiance entre les habitants, phénomène qu'il est possible de définir comme une reconstruction des liens sociaux à l'intérieur même de la communauté :

« Ce quartier a été construit par Pinochet en 1985, les gens étaient donc ici plutôt hostiles et très renfermés sur eux-mêmes ; il n'y avait pas de communication entre voisins, personne ne connaissait personne, nous étions super enfermés, c'était comme un quartier pour dormir, la plupart des gens travaillaient, quelques femmes au foyer y restaient pendant la journée mais, en général, pendant la journée, tu ne croisais personne ; le programme a permis de nous connaître ». - Focus Los Troncos

La fracture du lien social produite par la dictature apparaît, dès lors, se ressouder grâce au programme, en permettant, notamment, l'apparition d'un espace de partage des diverses expériences et où la confiance et le respect jouent un rôle essentiel pour parvenir à des résultats au sein même de la communauté.

En analysant « Creando Chile en mi Barrio », ses participants visualisent, par ailleurs, que les activités proposées aspirent à couvrir l'ensemble des expressions artistiques à partir d'un lien avec la communauté et la préoccupation de répondre à leurs besoins et leurs attentes. La mise en œuvre des ateliers dépend, en fin de compte, de ce qui les intéresse eux. Le programme se développe ainsi à partir des intérêts mêmes de ceux qui y participent, une idée préconçue de ce qui se passe dans la communauté apparaissant ici comme contre-productif pour les objectifs du programme. La reconstruction du lien social se constitue alors comme un outil de lutte contre la précarité. Ainsi, si l'on se base sur les témoignages recueillis dans le cadre de cette recherche, tout programme qui aurait

fonctionné à partir de considérations différentes aurait été fatalement voué à l'échec, comme le montre leur souvenir des erreurs commises par le passé et qu'il s'agit dorénavant de ne pas refaire :

« Nous avons eu un atelier de danse arabe, un atelier de tango, un atelier de théâtre, un atelier de mosaïque, des activités que les gens ont demandé, c'était ce que les gens voulaient apprendre, et que nous avons recueillis sur le terrain ; tout a été demandé aux participants, le fait d'aller à la neige n'est pas une idée des médiateurs, mais bien une idée à eux, les gens voulaient aller à la neige : tout était demandé, tout était consulté, nous leur demandions toujours, dans le cadre du comité culturel, s'il voulaient participer à telle ou telle activité. Avant ce programme, ils (les représentants de l'État) n'ont jamais pris en compte nos intérêts ». Focus Villa Esperanza – Maipú

Si l'on s'en réfère aux jeunes interrogés, faire partie de Balmaceda « Arte Joven » n'est pas chose facile, car s'il s'agit bien d'une institution, elle reste toutefois difficile à trouver si l'on ne fait pas partie du cercle artistique. Balmaceda ne compte, en effet, pas beaucoup de publicité et n'apparaît pas dans les médias de masse, même le bâtiment où elle se situe est difficile à trouver. Tous s'accordent à dire que la plupart des participants le sont par le « bouche à oreille », ce qui rejoint le constat des spécialistes quant à l'inexistence d'une diffusion efficace de l'institution et de son travail. Cet élément communicatif apparaît ici crucial car il rend compte d'une précarité de la diffusion des ateliers venant empêcher que ses activités parviennent au-delà d'une classe sociale spécifique. Certains jeunes, tels que Claudia, se révèlent, à ce titre, assez critiques à l'égard de la politique de communication et de diffusion de l'institution Balmaceda :

« Un jour, j'étais avec un ami à la maison et je lui ai dit que je voulais faire quelque chose d'artistique, mais que je ne savais pas où ; alors il tourne la tête à droite et me montre un panneau qui disait, en gros, « Balmaceda ». Et c'était super drôle parce que j'avais cherché Balmaceda mais les coordonnées que j'avais trouvées n'avaient pas l'air d'être bonnes, et c'était une chose tout à fait évidente pour moi, donc je me suis inscrite et...bien, j'ai commencé à vivre plusieurs expériences différentes... »

Or, même s'il existe, à l'évidence, un réel déficit communicationnel et de diffusion formelle concernant l'institution, une communication informelle assez efficace et fluide semble opérer au niveau des lycées et parmi les jeunes. C'est pourquoi cette institution jouit, malgré tout, d'une grande légitimité et d'un prestige important. Catalina Gutierrez, interrogée sur ces questions, mentionne ainsi principalement le lycée, ses professeurs et camarades, comme le réseau par lequel elle a pu se renseigner sur Balmaceda :

« On a commencé à créer un groupe à l'école, et les profs nous ont parlé de Balmaceda, alors, un jour, on est allé passer une audition ; j'y suis allée pleine d'appréhension, parce qu'il est difficile d'aller habillée avec les fringues du lycée dans un endroit où tout le monde est habillé bizarrement ».

Par ailleurs, concernant Balmaceda « Arte Joven », Pablo Concha signale qu'en tant qu'institution culturelle, cette dernière attribue aux professeurs un rôle central dans la construction de méthodologies pour motiver les participants et transmettre aux responsables de ce programme ce qui les intéresse réellement :

« En 2005, j'avais déjà fini l'école, mais je ne savais pas encore ce que je voulais étudier ; du coup j'ai entendu parler des ateliers Balmaceda et cela a attiré mon attention parce qu'ils ne coûtaient pas cher, des fois ils étaient même gratuits, c'est une chose très importante, et, en plus, beaucoup de gens m'avaient dit qu'il y avait une super bonne ambiance, qu'on pouvait y rencontrer des gens venant de différents secteurs de Santiago, c'est-à-dire, ce n'était pas un environnement trop élitiste ou quelque chose comme ça ».

La possibilité de rencontrer des gens au sein de cet espace est également valorisée par les participants, la méthodologie de Balmaceda favorisant le travail en groupe et dont le renforcement des liens entre tous ses membres.

Les sujets placés dans cet espace présentent, en même temps, une double contingence venant parfois compliquer la communication entre eux, contingence fondée sur leurs différents intérêts et attentes vis-à-vis de l'activité artistique. Il est ainsi possible d'observer, à partir des témoignages recueillis, que l'évaluation que ceux ici définis comme *bénéficiaires* font de la politique culturelle n'est pas nécessairement mauvaise, mais dépend toutefois, dans une large mesure, des liens tissés avec le programme, de la confiance avec les enseignants et de la perception de résultats concrets. Quant aux autres objectifs, l'évaluation apparaît faiblement structurée, se basant essentiellement à certains détails n'ayant pas trait aux transformations des quartiers.

3. Le regard porté par les participants sur la méthodologie développée par les programmes culturels de l'État. L'obtention de légitimité au sein des quartiers les plus défavorisés de Santiago.

Dans leur analyse du modèle de « Balmaceda Arte Joven » les personnes interviewées soulignent la place centrale qu'occupe le concept de reconnaissance. En ce sens, la représentation attachée à la finalisation de chaque atelier constitue un moment phare où le groupe de pairs et la société offrent leur reconnaissance au travail des jeunes inscrits à Balmaceda, ce qui semble constituer l'une des principales motivations du travail artistique quotidien réalisé.

En ce qui concerne les lycées, les jeunes évaluent positivement le programme « Okupa/Acciona » à travers la représentation finale réalisée dans le cadre de chaque atelier et où chaque participant peut faire montre de ces nouvelles compétences ou aptitudes :

« Oui, c'était génial ; par exemple, nous avons fait un truc musical inspiré de la musique Mapuche, nous avons dansé, j'ai fait du trapèze, d'autres de la batucada ».

L'un des éléments le plus marquant pour ces jeunes est donc la reconnaissance qu'ils tirent de cette expérience en termes d'identité artistique. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, dans de tels contextes de précarité, la subjectivité des individus est généralement peuplée de sentiments d'injustice, de mépris ou de honte, lesquels constituent la base d'une conscience affective venant limiter leur capacité d'agir. À partir d'une profonde connaissance de ce phénomène, la participation motivée par ces programmes apparaît, dès lors, l'un des premiers effets significatifs sur l'identité personnelle. Un tel processus se focalise ainsi sur une « *sollicitude personnelle* » de reconnaissance, visant à restructurer l'identité de jeunes constamment ignorés dans leurs propres milieux.

Les jeunes insistent également sur le travail réalisé dans le cadre de ces représentations et l'opportunité que ces dernières leur offrent de montrer à leur communauté ce qu'ils ont appris, et ainsi partager leurs apprentissages avec ceux n'y ayant pas eu accès. Les jeunes du lycée Mirador signalent ainsi qu'ils ont pu, grâce à ces ateliers, montrer à leur communauté ce qu'ils avaient appris et ainsi tirer, du travail qu'ils avaient réalisé, une

certaine reconnaissance. Tout ceci permet de constater que la reconstruction de cette relation d'interaction à caractère symétrique répond à une reconnaissance basée sur l'« *estime sociale* » où la solidarité et une valeur telle que le respect apparaissent constitutives des interactions sociales.

Les jeunes ayant participé à Balmaceda estiment, par ailleurs, que les apprentissages obtenus dans ce type d'ateliers sont essentiels au moment de poursuivre leur carrière artistique, déclarant qu'il s'agit, pour eux, comme de « préparer le baccalauréat en arts ». La reconnaissance tirée des ateliers de Balmaceda produit ainsi, sur le plan social, une véritable légitimation du monde des arts, qui se ressent à différents niveaux, tant dans le domaine artistique que dans la société au sens large.

L'un des principaux objectifs de Balmaceda est donc de créer un lien avec le public qui assistera à la représentation finale des ateliers, notamment du fait de la présence, à cette occasion, des parents des participants et de leurs proches, présence qui, par elle-même, vient légitimer le travail et les efforts des jeunes au sein de leur propre groupe de référence, ce qui donne une force supplémentaire à un tel processus. Claudia évoque ainsi son expérience et ce qu'a pu signifier, pour elle, la mise en représentation des apprentissages obtenus à Balmaceda :

« Je parle de la première représentation, je crois que c'est celle qui m'a le plus marquée ; j'ai rencontré beaucoup de mes camarades qui sont encore mes amis,... on l'a préparé avec beaucoup d'affection, c'était une belle expérience... super-forte émotionnellement ».

De même, Isaías fait référence au caractère stimulant et divertissant que présentait, pour les jeunes, le fait de mettre en scène des œuvres créées dans les ateliers, l'émotion du moment apportant une motivation spéciale à l'heure d'évaluer la participation aux activités organisées par Balmaceda :

« En général, le plus grand stimulus était l'œuvre finale ; il faut bien faire les choses, on va le montrer au public, toutes les familles vont y assister. Ainsi, par exemple, on faisait la mise en scène d'une pièce de théâtre qui allait être présentée plus tard ... il y avait une dernière semaine où l'on montrait les résultats avec de la danse, du théâtre, etc. et les gens ont rempli la salle ».

Ainsi, la présentation finale des ateliers constitue le moment le plus spécial pour les jeunes, un tel programme leur permettant, en effet, de développer un processus créatif à tous

niveaux et débouchant sur une présentation des apprentissages acquis devant un public conformé, dans un premier temps, de leurs proches, puis de leur communauté. Le stimulus que constitue cette représentation finale produit une implication toute particulière vis-à-vis du projet, assurant, de la sorte, un haut niveau de participation et une forte solidarité au sein du groupe. La représentation permet également de développer des éléments psychologiques nécessaires à la pratique artistique, comme la confiance en soi et la confiance en autrui. Isaías réaffirme, par ses propos, cet aspect :

« Il y a eu un processus de création et un travail final, après tes amis et ta famille pouvaient y aller pour te regarder, tu sais? Alors, tu te sentais comme une star de rock sur scène. Tu étais sur scène, ils te regardaient, tu ne voyais pas le public, c'est un moment pour développer la personnalité, c'est super intéressant, même sur le plan psychologique et ce n'est pas une question difficile ».

La reconnaissance implique donc aussi, dans un tel contexte, une « *estime sociale* » pour les artistes s'étant impliqués dans le travail artistique au niveau national. Il s'agit ici de ceux ayant eu un parcours professionnel, d'artistes connus dans le milieu artistique et avec une expérience dans le domaine et qui se sont intéressés au processus développé par Balmaceda pour connaître le travail des jeunes et, d'une certaine manière, les guider et leur donner des conseils pour parfaire leurs apprentissages. Pablo Concha revient ici sur différentes situations de ce type :

« Il y avait ma mère et d'autres parents, mais aussi d'autres artistes ; j'ai bien aimé cela, il y avait de vrais écrivains qui étaient là pour regarder un petit groupe de gosses faisant leurs premiers pas dans la production littéraire ; les ateliers vont alors bien au-delà du concept de création. Les artistes jetaient un coup d'œil à ce que les jeunes artistes étaient en train de faire, évidemment ceux qui animaient l'atelier les avaient invités!, mais dans un sens familial ».

La reconnaissance de l'œuvre se produit également à partir de la possibilité de la publier, notamment dans les ateliers littéraires, la finalisation se faisant à travers l'élaboration d'un petit livre rendant compte du travail réalisé. Montrer le travail réalisé à la fin des ateliers apparaît ainsi comme l'une des activités les plus mentionnées dans l'analyse que font les jeunes de la méthodologie de Balmaceda. Pablo, remarquable étudiant de l'atelier de littérature, relate ainsi son expérience et la façon dont il a vécu tout ce processus de création artistique :

« C'était la première fois qu'un produit issu de moi était enregistré, c'était important pour moi, le fait de laisser une trace, de pouvoir la voir et dire que c'était quelque chose d'important... dans l'atelier de poésie il y avait aussi un produit final, un petit livre fait de photocopies avec plusieurs poèmes et des images, sous le titre

de « Resumidero ». On a fait une présentation de l'ouvrage, on a lu nos poèmes, on a aussi mis en musique quelques poèmes, puis je me suis mis à la composition musicale avec une guitare électrique, c'était la première fois que j'avais un produit et c'était super excitant, parce que tu te rends compte de ce que tu peux faire ».

Malgré l'évaluation positive de la présentation finale, cette dernière n'échappe pas à certaines critiques. Ainsi, certaines personnes interviewées mentionnent, par exemple, le fait que ne participent pas, à la présentation finale, ceux n'ayant pas atteint le niveau suffisant au cours des ateliers, ce qui peut être perçu comme injuste :

« Moi, ce que je n'aimais pas, c'est que la présentation durait 5 ou 10 minutes et qu'un nombre restreint y participaient, ce qui n'est pas bien parce que nous participons tous et que ce n'est pas bien d'en exclure certains ; si tu n'as pas le niveau, ils te laissent de côté ».

L'ensemble de ces thématiques évoquées par les jeunes interviewés dans le cadre de cette recherche, il apparaît opportun de se concentrer sur certaines dimensions descriptives, en commençant par *les origines de la motivation artistique chez les jeunes*, que ce soit à travers l'apprentissage à l'école ou à travers la tradition familiale, puis sur certains éléments clés des discours des participants, une description complète de l'expérience des jeunes dans ce type de programmes artistiques et *la possibilité de projeter ces apprentissages dans leurs trajectoires de vie*.

4. La trajectoire des participants aux programmes. Leurs familles, l'autre signifiant et leur influence sur leur relation avec les arts.

Il s'agit désormais, à partir de certaines théories considérant les domaines artistique et éducatif comme empreints d'une sorte d'héritage, de coutumes et de tradition familiale⁶⁹, de se pencher sur les effets du rapport entre les jeunes et leurs familles et leur approche des expériences et pratiques artistiques en accordant, de la sorte, un rôle déterminant au contexte social et à la sédimentation historique qui lui est attachée.

⁶⁹ Le concept d'*habitus* fait référence au transfert d'une tradition familiale aux héritiers de la même famille. En même temps, l'idée de capital culturel développé par Bourdieu, se réfère lui aussi à un capital qui se transmet, s'hérite et s'incarne à travers trois dimensions : incorporé dans les manières de faire et d'être, objectivé dans les biens, et institutionnalisé à travers les diplômes. Diverses études postérieures montrent que l'assimilation de pratiques et d'habitudes préserve, dans ses modalités d'acquisition chez l'individu, des liens forts avec le milieu social d'origine.

Il convient ici d'envisager l'existence d'un public pour les arts à partir de l'existence d'un groupe déterminé d'individus générant certains jugements esthétiques sur la production artistique et les œuvres produites, c'est-à-dire qui attribuent certains prédicats esthétiques (« beau », « laid », « élégant », « profond », etc.) à l'objet réfléchi. Ceci serait donc lié à une appréciation relevant davantage de l'ordre cognitif, pouvant être tantôt satisfaisante, tantôt insatisfaisante (SCHAEFFER, Jean-Marie. 1996 : 202).

C'est pourquoi nous utilisons ici le concept de public en tant qu'élément actif et producteur, dont les productions se trouvent fortement liées au goût, tout en privilégiant une idée de l'esthétique tout aussi attachée à l'histoire personnelle et à la structure de la personnalité qu'aux déterminants sociaux (MARTET, Sylvain. 2012). Il est ainsi possible de constater que les variations de comportements par rapport à la culture « ne sont pas seulement dues à des différences économiques, mais aussi à des différences culturelles » (ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2003 ; 60). Les contextes culturels et la tradition familiale, ou les manières de vivre des personnes, constituent, dès lors, des éléments décisifs pour l'approche des expériences culturelles et le développement artistique.

Si l'on s'en tient aux propos des jeunes, la tradition artistique familiale serait présente dans la plupart des familles, ceux interrogés faisant référence aux pratiques culturelles de leurs parents et leurs frères et sœurs plus âgés, même si l'on observe également certains cas d'absence totale de ce type de motivations et dans où les intérêts artistiques seraient nés de manière complètement spontanée.

Parmi les jeunes qui considèrent leurs familles comme les principaux référents de leur approche artistique, il existe une tension due à une réelle socialisation familiale de la culture et à la volonté dont font preuve certains interviewés de se construire une sorte de « généalogie culturelle ». La différence s'opère, dès lors, quand les parents, grands-parents, frères ou sœurs de certains de ces jeunes, pratiquent effectivement une activité artistique, ce qui leur permettrait de connaître, éprouver ou même se sentir pousser à pratiquer une activité artistique. Pour les autres, même si leurs familles n'ont pas une pratique directe de l'art, ils leur attribuent tout de même un rôle déterminant au moment de construire leur histoire et d'évoquer l'importance d'une pratique artistique à leurs yeux. Il semble ainsi

possible d'observer que la plupart des interviewés pensent et croient profondément que leurs parents, ou plutôt leurs familles, sont à l'origine de leur décision de participer aux ateliers artistiques de Balmaceda comme de ceux proposés par le CNCA dans les quartiers et lycées.

Certains jeunes inscrits à Balmaceda, représentés ici par le discours de Consuelo Agar, évoquent alors les encouragements reçus de la part de leurs familles déjà initiées à la pratique artistique et leur ayant ainsi déjà garanti une certaine approche des arts. Le récit de Consuelo évoque ainsi sa sœur et l'influence déterminante qu'elle a pu avoir sur lui :

« En général, on m'a toujours encouragé à ce type de choses ; ma sœur, elle est une super artiste, elle a également étudié l'art et la danse. D'une certaine manière, elle a développé quelque chose de similaire à ce que je fais, mais elle travaille aussi les arts visuels, les arts plastiques et pas seulement la danse ».

Pia, une autre fille interviewée, mentionne, elle aussi, l'influence de sa famille dans son intérêt pour les arts. Il existe ainsi, comme nous avons eu l'occasion de le voir tout au long de cette étude, parmi les jeunes des motivations liées au cercle familial, comme par exemple le cas d'un père ou d'une mère pratiquant une forme d'art, et où de telles pratiques ont été, pour ainsi dire, transmises à leurs enfants. Pia, issue d'une famille étroitement liée à la pratique artistique, trouve en effet dans ce constat l'origine de son amour pour les arts :

« Oui, j'ai une sœur qui fait une licence en design graphique ; j'ai une tante qui chante, un oncle peintre-graveur, une sœur aînée l'actrice et grâce à qui j'ai rencontré beaucoup de gens du monde du théâtre et de la danse...et voilà! : Un jour j'en suis tombée amoureuse... ma sœur actrice, quand elle vient ici, apporte beaucoup de matériel d'autres compagnies de théâtre et je peux me nourrir de ça ; elle m'a influencé ».

Tout ceci n'empêche toutefois pas que certains changements biographiques ne sont pas toujours clairement construits socialement et divergent parfois profondément de voies que l'on pourrait croire toute tracées, ceci au point d'apparaître comme imprévisibles, voire imprévisibles pour l'entourage. Ces changements représentent alors de véritables conversions supposant une rupture profonde (sociale, normative ou identitaire). Les études sur ce sujet révèlent ainsi que les ruptures les plus fréquentes – changements d'études, de profession, périodes de chômage – sont rarement des basculements radicaux d'un monde vers un autre, mais plutôt des oscillations entre continuité et transformation.

Un changement de trajectoire requiert, en effet, d'une réflexion, de ce que certains sociologues appellent la société « réflexive » (Ulrich Beck (1999) et Anthony Giddens (1991)), concept qui désigne ce travail sur soi-même que l'individu doit réaliser pour repenser sa vie, ses choix et guider son existence. Carmen apparaît ainsi, en tant que participante active aux ateliers de Balmaceda, un exemple éloquent du fait de l'importance qu'elle donne à l'influence artistique que son père a pu exercer sur elle et qu'elle situe à l'origine de sa propre sensibilité artistique :

« Toutes ces choses, les machines, les choses en bois, en fer forgé... mon père avait un atelier, il s'occupait de toutes les techniques de travail du bois et de soudage, et je lui rendais souvent visite, et me voilà, maintenant, dans le même domaine! ».

Nous avons, par ailleurs, déjà mentionné que les jeunes qui n'ont pas des familles d'artistes cherchent également dans leur histoire familiale des éléments leur permettant de créer un lien avec les arts. Il existe donc certaines vocations qui proviennent de la famille, de certaines conversations ou actions, ou encore de certains événements marquants vécus comme essentiels et déclencheurs. Pablo Concha, jeune inscrit à Balmaceda, analyse l'origine de sa sensibilité artistique, qu'il présente comme motivée par des conversations politiques avec ses parents et par son entourage familial direct. Selon lui, un tel lien entre art et combat politique s'est construit au sein de son cercle familial.

« Non, personne n'était artiste et personne n'encourageait les artistes au cours de l'histoire de la famille, mais avec ma grand-mère j'ai toujours eu un lien littéraire, et c'est pourquoi je pouvais parler avec elle de Balmaceda... et même si mes parents n'avaient pas de formation artistique, ils accueillaient très bien ces mouvements artistiques, c'était la sensibilité politique de la résistance des années quatre-vingts, qui octroyait une place importante à la culture, alors ils m'ont encouragé à aller à Balmaceda et à élargir ma vision du monde »

Apparaît finalement un dernier type de jeunes et qui se voient comme les « moutons noirs » de leurs familles avec l'impression d'être des individus complètement fous d'avoir pris la décision de suivre une voie artistique et parfois même effrayés que leur décision les amène à bousculer les traditions familiales et se confronter à une société somme toute réticentes à ce genre de parcours. Claudia évoque ainsi son expérience et le fait d'être la seule de son entourage à s'intéresser aux arts :

« Je pense que je suis la seule folle de toute la famille... ouais. Je pense qu'il y en avait peut-être d'autres avec la veine artistique mais ils ont tout refoulé hahahah!, donc s'ils avaient ce sentiment, ils l'ont gardé pour eux ».

Une pratique familiale des arts constitue donc, pour ces jeunes, une importante motivation pour s'inscrire à ce type d'institutions. Il existe, de même, entre les jeunes un désir non négligeable de développer certaines inquiétudes par rapport aux arts. Le prestige social gagné par « Balmaceda » en tant qu'institution culturelle et la reconnaissance dans divers milieux artistiques apparaissent ainsi comme des facteurs expliquant la préférence d'une grande partie d'individus pour cette institution.

La reconnaissance dont il est ici question devient donc celle produite par la légitimation de l'activité artistique par les entourages des participants de Balmaceda, c'est-à-dire, leurs parents, leurs amis et les habitants de leurs quartiers. C'est pourquoi la possibilité de se sentir reconnu par rapport à leurs réussites constitue un élément clé que tous les interviewés mentionnent comme l'une des plus grandes satisfactions qu'ils peuvent tirer de la pratique artistique, et notamment ce moment où ils perçoivent que les gens se rendent enfin compte du travail réalisé. Alondra, qui a passé un bon moment à Balmaceda, se souvient de ses premiers pas dans les ateliers et de la réaction de ses parents :

« En fait, ma première œuvre, mon père l'a accrochée dans sa chambre. Il l'aimait, il était si heureux, et mes amis l'aimaient aussi, et ça tu pouvais le percevoir, le ressentir ».

Bien que la plupart des jeunes participants à ces ateliers comptent avec le soutien de leurs parents, il existe un groupe de jeunes pour lesquels parler des arts et de la pratique artistique reste, chez eux, tabou, leurs parents étant complètement opposés à ce que leurs enfants deviennent des artistes ou fassent leurs études dans ce domaine. Catalina relate ainsi son expérience, laquelle montre bien à quel point les familles peuvent influencer la décision de ces jeunes :

« Ma mère m'a toujours soutenue, elle m'a vu jouer sur scène quand j'étais petite, et elle m'a dit « c'est amusant », mais mon père était super bizarre, il a une histoire derrière. Il était flic, maintenant il est à la retraite, mais je ne le vois plus, il s'est séparé de ma mère il y a longtemps, mais à cette époque-là, je vivais avec lui, et quand il était encore flic, il administrait un théâtre de flics, à l'Avenue Amunategui (centre-ville) ; il était quelqu'un de super autoritaire, conservateur et super machiste, il m'a dit qu'il a toujours vu que les actrices étaient quasiment les prostituées du metteur en scène, alors il ne voulait pas ça pour moi ; il a toujours vu toutes les nanas travailler comme des dingues toute une journée pour seulement 10 euros, et ça, pour mon père, s'était une aberration, donc ce milieu du théâtre, il ne l'a jamais aimé, mais alors pas du tout... ».

L'art représente en effet, dans la société chilienne, une activité questionnable, pour ne pas dire illégitime, parce qu'elle n'est pas perçue comme vraiment « sérieuse ». Il est d'ailleurs courant d'entendre, dans un grand nombre de familles chiliennes, que les jeunes ont des problèmes avec leurs parents quand ils décident de faire des études dans ce domaine. Il s'agit, en effet, d'une société où l'art occupe encore une place marginale, et c'est pourquoi de nombreux jeunes et enfants doivent, après avoir participé aux ateliers artistiques, ravalier leur désir de poursuivre dans cette voie.

Il apparaît désormais possible de mieux comprendre, à travers les exemples évoqués, dans quelle mesure et de quelle manière les ateliers construisent un espace de subjectivation pour tous les participants, où ces derniers deviennent sujets de leur propre histoire. Ces espaces se placent alors dans une logique de résistance à la société conservatrice dominante, en particulier en donnant une nouvelle place aux arts et à la pratique artistique tout en revalorisant le métier d'artiste.

Les participants ne se sentent, dès lors, pas bénéficiaires des programmes en tant que récepteurs d'une politique publique, mais bien en tant que sujets actifs capables d'exercer une influence tant sur les objectifs et les résultats des ateliers auxquels ils participent que sur leur propre vision du monde, leur quotidien et leur trajectoire de vie.

5. L'évaluation des participants de leur passage dans les ateliers artistiques de Balmaceda et du CNCA.

Il a ici été question de demander aux jeunes interviewés de partager leurs expériences les plus significatives lors de leur arrivée aux ateliers proposés par les programmes du CNCA et Balmaceda et de revenir sur les savoirs qu'ils pensent avoir acquis au cours de leur participation. L'un des témoignages récurrents des jeunes participants à Balmaceda a ainsi concerné le fait de sentir et de vivre l'art dans sa pratique même. Isaías Castro, jeune inscrit aux ateliers de Balmaceda, raconte :

« Balmaceda produit le germe de la sensibilité, ce qui se passe pour moi, écrire, mais aussi faire un truc sur scène, et en même temps sentir qu'il y avait beaucoup d'autres jeunes qui étaient là, avec les mêmes intérêts ».

Consuelo Agar, participante active aux ateliers, évoque également ce qu'elle retient de sa participation à une institution artistique telle que Balmaceda, et notamment le degré de difficulté des ateliers qu'elle associe à certain niveau d'excellence :

« J'avais entendu parler de quelque chose, mon frère avait suivi quelques ateliers, mais je n'y étais jamais allée parce que je pensais que le niveau était trop élevé et j'avais un peu peur ; l'année dernière, je m'y suis inscrite, en pensant : si je réussis cool, sinon je m'en fous, c'est comme ça, il faut quand même essayer ».

Il apparaît donc que les motivations principales des jeunes pour s'inscrire à Balmaceda ne comprennent pas seulement l'apprentissage des arts, mais aussi le fait de vivre une expérience créative dans le domaine artistique et ainsi créer des liens d'amitié avec des personnes partageant les mêmes centres d'intérêts. Les objectifs essentiels de l'institution semblent, en fin de compte, jouir d'une évaluation plutôt positive de la part des participants de Balmaceda à la lumière des apprentissages obtenus suite à leur expérience.

Le fait de permettre de faire l'expérience des arts, phénomène récurrent pour la plupart des participants interrogés, donne une valeur toute particulière à la participation des ateliers, laquelle se constitue, dès lors, comme subjectivation, les actions et les apprentissages construits venant bousculer une logique quotidienne où la peur d'autrui et la méfiance priment généralement. Ainsi, Carmen, une ancienne élève de Balmaceda, mentionne comme l'un des aspects les plus positifs de son expérience la force qui résulte de la possibilité de réunir un groupe de jeunes ayant des idées artistiques en commun. Le processus créatif se voit, en effet, alors renforcé par les ateliers, l'expérimentation parvenant finalement à dépasser certains clivages sociaux bien souvent intégrés par ces mêmes jeunes :

« En 2006, j'ai rencontré Balmaceda d'un jour à l'autre, et je me suis rendu compte plus tard qu'il y avait des gens qui voulaient réellement créer, faire des choses et expérimenter leur jeunesse de façon explosive, j'ai aimé, et j'ai commencé à y aller assez souvent ».

Cette rencontre de l'autre ou des autres constitue donc une phase à part entière du processus, et même s'il s'agit parfois d'un effet non espéré ni d'un objectif premier de la participation à Balmaceda, la possibilité de partager un espace générateur de liens d'amitié entre les participants apparaît comme l'un des aspects les plus évoqués au cours des entretiens.

« Pour moi, la réelle motivation n'a pas été de connaître des gens, mais d'apprendre et de me nourrir de ce que je voulais apprendre, je ne sais pas, connaître des gens, cela arrive en chemin, parce que tu vois que tu as des affinités avec telle ou telle personne, et voilà ».

Il y a, d'ailleurs, des personnes qui s'inscrivent aussi à Balmaceda pour améliorer leurs capacités artistiques déjà acquises, dans le but de poursuivre ensuite leur formation artistique avec la certitude qu'ils ont désormais les acquis nécessaires avoir une carrière artistique. Mais il y a également le cas de personnes s'inscrivant pour réaliser une activité en parallèle à leurs études et qui ne désirent pas forcément se professionnaliser dans ces disciplines et conçoivent les arts comme une pratique d'amateurisme ou un hobby. Pour les premiers, ce capital humain développé en tant qu'aptitudes, talents et qualifications, déterminent donc en partie leur avenir et la possibilité de devenir artiste. Il s'agit, alors, d'une orientation professionnelle potentielle qui naît du travail au sein des ateliers de Balmaceda et aspire à que ces jeunes poursuivent leurs études dans le domaine des arts. La motivation professionnelle et le divertissement constituent, en effet, les deux principaux arguments avancés par les jeunes interrogés sur leur participation aux programmes sélectionnés.

Un autre élément important consiste en la possibilité de construire des liens sociaux grâce aux ateliers et de produire des liens d'amitié susceptibles de durer toute une vie. Il s'agirait alors, dans ce cas-ci, de raisonner en termes de « capital social », de tels liens venant faire référence à « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance » (BOURDIEU P. 1980).

Le concept d'interreconnaissance apparaît ici la notion la plus opportune et la plus pertinente dans le cadre de cette recherche car elle exprime parfaitement le plaisir que les jeunes peuvent éprouver à découvrir un espace où leurs intérêts sont partagés et valorisés et sur la base duquel ils peuvent construire un réseau social fondé sur le respect de la différence et de la diversité, et notamment la diversité sexuelle, ce dernier aspect étant reconnu et valorisé par l'ensemble des intégrants de Balmaceda. Consuelo Agar remarque, à ce sujet, :

« Évidemment, quand les gens sont différents tant sexuellement qu'idéologiquement, on est obligé de tolérer, d'intégrer et de communiquer ; en fait,

je pense que c'est un espace qui se prête à cela, se connaître dans un espace moins formel que l'université ».

Les jeunes accordent ainsi une valeur essentielle à l'espace de sociabilité généré par Balmaceda, car les échanges qui s'y produisent ne sont pas seulement des liens d'amitié mais qui génèrent aussi certaines transformations dans la vie même de ces jeunes. Ils soulignent ainsi l'importance de connaître davantage de monde, d'apprendre de nouvelles techniques, et d'avoir différentes conversations leur permettant d'analyser la société à partir de nouveaux angles de vue.

Il ressort ainsi, du discours des jeunes interviewés dans le cadre de cette étude, une dichotomie entre la possibilité de devenir sujet et celle de rester bénéficiaire. En tant que bénéficiaires, les participants prêtent attention à certains éléments concrets tels que la gratuité des ateliers et la qualité des professeurs, éléments généralement bien évalués et valorisés. Ils soulignent ainsi le professionnalisme des enseignants, et remarquent qu'assister à un espace où la qualité des professionnels est très élevée constitue une véritable opportunité qu'ils se doivent de saisir, et ceci d'autant plus si les ateliers sont gratuits. Il existe toutefois quelques bénéficiaires qui s'opposent à une telle évaluation, même s'ils ne formulent pas pour autant une critique profonde de ce qui les désenchante. Ainsi, au lycée « Mercedes Marín del Solar » participant au programme « Okupa/Acciona », les jeunes ont une attitude conflictuelle envers les enseignants des ateliers dont ils critiquent le manque d'implication et de professionnalisme, comme le révèle le récit de leur rapport direct avec les enseignants :

« Je ne suis pas satisfait parce que mon cours a choisi le théâtre de cirque et l'enseignant ne connaît pas bien ce sujet, nous voulions apprendre la jonglerie, notamment monter sur les tissus [...] Le chef de l'atelier de danse, il parlait tout le temps sans rien faire et finalement il nous disait que nous devons inventer les chorégraphies... il passait son temps à se rappeler de son passé, et en fin de compte nous ne faisons rien ».

Les critiques se centrent alors sur l'absence de guide dans le travail de l'atelier, les enseignants laissant travailler seuls les élèves. Sans supervision de l'enseignant responsable, les résultats ne dépendaient, dès lors, plus que des habilités de chaque élève. Or, les élèves n'apprécient pas que les enseignants évaluent comme un succès personnel l'amélioration de leurs habilités artistiques, spécialement quand un tel succès est le fruit d'un effort personnel :

« Les enseignants de l'atelier n'ont pas passé ni la moitié de l'année avec nous, ils enseignent ce qu'il y a de plus basique et puis ils partent. Ils nous ont laissé seuls, et à la fin de l'année, ils reviennent pour s'accaparer le crédit de notre travail ».

Balmaceda « Arte Joven » reçoit également la critique de ceux qui se sentent bénéficiaires de l'institution. Il existerait, en effet, selon les jeunes participants, un problème de définition au niveau de l'institution elle-même et, principalement, dans la focalisation de son groupe objectif, comme par exemple la définition stricte de l'âge limite des participants, perçue comme un obstacle en termes d'accès à ses programmes. Même si les pratiques artistiques n'ont pas exactement un âge déterminé, elles font partie de la culture de la jeunesse.

Ce type de commentaires négatifs ne concerne toutefois qu'une minorité, la plupart des contextes étudiés mettant l'accent sur l'excellence des enseignants, tant au niveau académique qu'humain, lesquels apparaissent, pour la plupart, toujours préoccupés de leurs élèves et de leurs problèmes quotidiens :

« Les enseignants nous écoutaient et se préoccupaient pour nous ; ils te demandaient souvent : qu'est-ce qui t'arrive aujourd'hui, je te trouve différent? Il y avait une très bonne relation ».

En analysant plus profondément le système culturel chilien, il est possible de constater que ce système est perçu, par les participants interviewés, comme contrôlé par le marché, c'est-à-dire par les plus riches jouissant de davantage d'opportunités pour pratiquer les arts et assister aux spectacles. Les habitants des quartiers sélectionnés pour cette thèse n'ont, en effet, pas les moyens financiers d'assister aux différentes expressions artistiques telles que les spectacles de danse, le théâtre et les concerts, et ceci bien que ce genre d'activités se soit pourtant massifié au cours des dernières années grâce, notamment, à l'augmentation du pouvoir d'achat de la population chilienne.

Les jeunes dénoncent en effet le fait qu'au Chili, pour ce qui est des arts, rien n'est jamais gratuit et que les prix d'entrée sont même souvent très élevés. Or il s'agit là de l'un des principaux problèmes dans un pays où les places de concerts sont, par exemple, les plus chères d'Amérique Latine, et où le prix des instruments est le plus élevé et vient s'insérer dans un marché complètement déréglementé. Des études sur la consommation des chiliens confirment en effet cette réalité, certaines transformations sociales venant, selon elles,

justifier les prix élevés dans le milieu culturel : « une partie importante des chiliens est devenu snob et consomment la nouveauté, car ils se nourrissent d'une culture de l'image »⁷⁰. Les habitants des quartiers sur lesquels se focalisent les programmes du CNCA entérinent un tel diagnostic :

« pour avoir accès à l'art, il faut avoir de l'argent [...] aller regarder une pièce de théâtre, un concert symphonique de Víctor Jara, je ne suis pas allé fois-ci, mais j'aimerais bien, obtenir des choses auxquelles on n'a pas accès, et on n'y a pas accès parce qu'on n'a pas d'argent, celui qui y a accès c'est celui qui a de l'argent, celui qui n'en a pas, il est foutu, il ne va jamais pouvoir aller à de telles représentations ». Focus Villa Esperanza - Maipú.

Finalement, un élément remarqué par tous les jeunes revoie à la précarité des institutions pour la pratique artistique à laquelle vient s'ajouter la pauvreté structurelle des lycées où ces jeunes étudient et faisant partie des quartiers les plus défavorisés de Santiago sélectionnés pour ces programmes. De tels problèmes, comme le manque de salles ou leur mauvais état, font, en effet, obstacle au bon développement des arts, et donc des programmes. A ceci vient s'ajouter le fait que le travail artistique joue un rôle secondaire au niveau des programmes éducatifs de ces lycées par rapport aux mathématiques et à l'espagnol. Isaías, qui connaît parfaitement la réalité de ce type de lycées, signale :

« Le lycée Ruiz-Tagle, dans le quartier « Estación Central », était extrêmement pauvre. Il était toutefois connu parce qu'il a toujours eu les meilleurs résultats au SIMCE [examen d'État annuel pour les élèves de 9 et 16 ans]. Ils se sont alors uniquement centrés sur les mathématiques, l'espagnol et les sciences, l'art n'ayant pas lieu d'être. Il n'y avait pas de salles pour travailler, et un réel manque de ressources ».

Nous retrouvons une telle précarité au moment de parler du thème de l'accessibilité de ces jeunes à « Balmaceda Arte Joven », cette institution, bien que se trouvant en centre-ville, se situant très éloignée des zones périphériques où vivent ces jeunes et qui rêvent d'avoir des ateliers plus proches de leur commune. En attendant ces derniers se voient ainsi contraints à mettre en place des stratégies afin de s'accompagner mutuellement pour se rendre aux ateliers et en revenir, notamment afin d'éviter tout risque. Carmen Muñoz, une étudiante de Balmaceda habitant dans la banlieue de Santiago, évoque ces stratégies :

⁷⁰ VAN EIJCK et KNULST (2005) indiquent qu'il n'y a « pas besoin de snobisme », puisqu'actuellement, la haute culture ne fournirait pas davantage de prestige, les sujets sont donc moins intéressés à se présenter comme snobs. La réalité chilienne fonctionne de façon particulière et ce type de différenciation y prospère encore.

« On a convenu avec deux amies de s'inscrire ensemble au même atelier pour s'accompagner quand on doit s'y rendre. Ce qui se passe c'est que le secteur est quand-même dangereux, alors y aller toute seule, c'est difficile ; mais à trois, c'était moins dangereux, et on s'est appuyé mutuellement [...] Le problème, c'est que les locaux de Balmaceda sont un peu éloignés et ça c'est une contrainte ».

De telles situations sont d'autant plus problématiques qu'elles en arrivent à laisser en marge de ce type de programmes certains jeunes du fait du manque de conditions nécessaires à l'accomplissement des objectifs recherchés. Ceci sans omettre la critique sociale sous-jacente à l'ensemble des propos tenus par les jeunes interrogés dans le cadre de cette recherche et où la précarité de leurs conditions de vie influe sur leur perception de ces programmes et des effets produits et où priment, notamment, l'apathie et le désenchantement comme facteurs déterminants de leurs comportements.

6. Les éléments méthodologiques innovateurs des ateliers proposés par les programmes du CNCA et Balmaceda.

En ce qui concerne les aspects méthodologiques développés par les programmes sélectionnés, il semble important de souligner, en premier lieu, que les jeunes perçoivent la méthodologie de Balmaceda comme un élément déterminant de leur évaluation positive de leur expérience au sein de l'institution. Il s'agit, en effet, d'une méthodologie novatrice focalisée sur l'ouverture de la perception des expressions artistiques permettant une véritable implication vis-à-vis des objectifs des ateliers. A ceci vient s'ajouter une évaluation positive des apprentissages obtenus à travers la professionnalisation du travail artistique réalisé à Balmaceda, et de l'acquisition d'un savoir-faire professionnel. Carmen Muñoz signale, à ce propos :

« J'analyse les ateliers à deux niveaux : celui du prof et celui des participants ; alors ce que j'ai appris en tant que prof sont des choses que j'ai appris pour les appliquer lors d'un atelier ; il y avait des choses que je savais et d'autres que je ne savais pas, comme, par exemple, la façon de développer ce type de choses. La façon d'apprendre de Doris, qui était une prof, hyper stimulante avec un côté artistique extrêmement développé, ça te donnait envie d'être comme elle, d'avoir une vie artistique active ; la regarder active et épanouie dans ce qu'elle faisait était donc crucial ».

Des dispositifs d'improvisation dans la création artistique et un format basé sur la spontanéité permettent ainsi aux jeunes de s'impliquer dans une telle méthodologie. Ce type de travail, axé sur une réflexion sur la pratique artistique, apparaît, dès lors, très bien accueilli par les participants. Isaías Castro décrit, dès lors, le caractère participatif de la méthodologie de Balmaceda de la façon suivante :

« On définissait une ligne d'exercices où on devait improviser sur le transport public. Cela arrive souvent au théâtre, tout le monde veut essayer, tous veulent montrer ce qu'ils font, c'est plus participatif. Mais en littérature, c'était un peu plus difficile, parce que le travail est plus complexe d'un point de vue cognitif, comme l'est, par exemple, le fait de déchiffrer le texte de quelqu'un d'autre, nous nous sommes alors assis à une table ronde pour discuter des textes »

Sur la base des objectifs mentionnés, le programme de « Balmaceda » se structure sur une grande diversité d'ateliers offrant la possibilité d'apprendre différentes expressions artistiques et diverses techniques. Ces apprentissages seront alors utilisés dans le quotidien de chaque participant, et envisagés en tant que capital humain auquel ils peuvent avoir recours à n'importe quel moment de leur vie. Comme le remarque Alondra, la possibilité d'apprendre un large éventail d'activités artistiques apparaît, dès lors, comme l'un des atouts majeurs de Balmaceda :

« Je me l'imaginai comme un endroit où je pouvais apprendre beaucoup de choses, j'ai fait trois ateliers et je ne sais pas, mais je trouve que maintenant je sais un peu de tout, je ne me suis pas focalisé sur un atelier en particulier, je connais un peu de tout, je ne me suis pas focalisé sur la peinture, je sais aussi d'autres choses, j'ai fait de la peinture, du dessin, du stencil, entre autres, c'est très sympa de connaître différentes techniques ».

En ce qui concerne la composition des ateliers, les jeunes rejoignent les propos des instances directives de l'institution. Les jeunes remarquent ainsi que la tranche d'âge moyenne des participants se situe, effectivement, entre 18 et 24 ans, comme le veut l'objectif de l'institution, même si l'on peut observer quelques cas de participants encore au lycée ou en train de préparer leurs examens d'admission en licence dans différentes disciplines artistiques. C'est d'ailleurs pour cette raison que les jeunes qui sont encore au lycée rencontrent davantage de difficultés à se faire des amis, car ils disposent, entre leurs études et les ateliers, de moins de temps libre en comparaison aux participants ayant déjà terminé leurs études secondaires. Le fait de devoir se lever tôt le matin pour se rendre au lycée et de devoir rentrer directement chez eux après les cours les empêchent, en effet, de

prendre part à d'autres activités organisées en dehors des horaires d'ateliers. Catalina Gutierrez évoque *in extenso* cette réalité :

« Ceux dont je me souviens étaient différents, la plupart avait déjà terminé le lycée ; un amie et moi, on était les seules qui étaient encore à l'école, en fait, la plupart avaient essayés d'entrer après avoir fait des études de théâtre, alors nous, que cette année-là, nous préparions l'entrée à l'université ; les copains à Balmaceda nous demandaient de rester jusqu'à minuit ou jusqu'à une heure du matin, par exemple, le mercredi, mais on avait cours le lendemain à huit heures, on sentait un décalage dans nos façons de vivre ».

La durée des ateliers apparaît ainsi, là encore, source de difficultés, non pas ici du fait qu'elle ne permet pas d'approfondir les apprentissages, mais parce que cette durée limitée des ateliers constitue l'un des principaux obstacles à l'intensification des liens affectifs entre les participants. Aux yeux des plus critiques, trois mois sont, en effet, loin d'être suffisants pour générer de vrais liens d'amitié. Les expériences, sur ce point, sont toutefois extrêmement diverses car elles relèvent des habiletés sociales de chacun et ne constitue pas, en soi, un objectif du programme. Pia, par exemple, revient ici sur les efforts qu'elle a pu faire pour créer un lien avec les autres participants des ateliers :

« Nous n'arrivions pas à nous connaître car, tout à coup, l'atelier se terminait ; c'est pourquoi j'invitais, chaque fois que je le pouvais, tout le monde chez moi, tous les participants de l'atelier de peinture ».

La méthodologie de Balmaceda reste cependant largement valorisée, à bien des aspects, et notamment en ce qui concerne l'apprentissage que les ateliers permettent de la ville et de l'espace urbain dans lesquels évoluent les participants, leur facilitant souvent ainsi le fait de socialiser au sein même de ces contextes. La méthodologie de Balmaceda cherche, en effet, à créer ainsi un lien entre les participants, leur ville et les situations qu'ils sont amenés à vivre au quotidien, l'idée étant ici de les connecter avec différentes sensations et expressions afin de parvenir à une expérience artistique issue de leur environnement le plus proche. Catalina Gutierrez revient ici sur un tel processus :

« J'en avais, parfois, assez de cette discipline, mais quand je faisais les choses je me sentais vraiment bien ; je me suis beaucoup amusée dans l'atelier, et ça m'a ensuite aidé à savoir que je voulais étudier la sociologie, notamment grâce aux activités qui permettaient de mieux connaître ma ville, des exercices de sortie aux marchés aux puces, ou de sorties nocturnes pour chercher des personnages ; il s'agissait de rencontrer la « vie de la ville »

Certains jeunes interrogés reviennent ainsi sur la façon dont ils ont commencé à faire de la pratique artistique un véritable style de vie, et sur l'importance du rôle que les arts ont peu à peu joué dans leur vie. Or Balmaceda apparaît être le moteur principal d'une telle transformation, car même si certains y sont arrivés par hasard, une telle expérience les a, généralement, profondément marqués en leur permettant de les ouvrir aux arts et au monde artistique. Isaías Castro se souvient, à ce titre, de quand il est :

« (...) arrivé, un jour par hasard ; je suis passé et j'ai vu qu'ils avaient des ateliers, alors je me suis dit : 'Oh, c'est quoi ça?', à ce moment-là, j'écrivais déjà et je me suis inscrit pour participer à un atelier de poésie, de romans, de contes ou quelque chose dans le genre. Ensuite, la dynamique, parce que j'étais déjà en fac, la dynamique d'avoir comme une chose à part, de disposer d'un espace de création, m'a rendu tellement accro que j'ai commencé à participer comme un fou à des ateliers ».

En ce qui concerne les stratégies méthodologiques d'enseignement des arts aux jeunes, l'institution de Balmaceda représente une instance différente du lycée et conçue comme un espace où les jeunes peuvent être indépendants et non soumis à une certaine hiérarchie, s'apparentant, sur ce point, à l'expérience universitaire, et donc à une instance propice à la transition de ces participants vers l'âge adulte, à une prise autonome de décisions, et de responsabilités.

Le contrôle hiérarchique existant au lycée ne se trouve pas, en effet, dans une institution comme Balmaceda où la liberté se base sur le respect de chacun et des compromis accordés au moment de l'inscription permettant d'inculquer la responsabilité sociale et faire écho à une nouvelle normative basée sur les droits, laquelle produit un impact subjectif sur les jeunes ainsi que sur leur façon d'agir en société. Isaías décrit ainsi comment il pense être sorti grandi, au niveau personnel, de son passage à Balmaceda :

« l'idée de ne pas être sous la surveillance d'un adulte est très belle, c'est un sentiment de liberté, la sensation d'être à l'université, de diriger ma vie pour moi-même, de prendre mes propres décisions, de passer à l'âge adulte, d'aller nous-mêmes nous inscrire ; l'inscription coûte 1 euros 50, on y va et sur les murs sont affichés les ateliers et les horaires ; c'était alors à nous de décider lesquels on voulait suivre [...] On commençait à 17h pour finir à 19h, après on faisait la fête jusqu'à 22h et c'était un espace d'enrichissement super important, c'est pas en termes artistiques ou professionnels, mais en termes de vécu, de nourrir son esprit ».

« Balmaceda » permet ainsi une ouverture sur le monde, un monde divers où le respect et de la différence, mais aussi le droit à la culture, sont primordiaux. En ce sens, la socialisation produite entre les participants constitue déjà une transformation : il s'agit d'un changement en termes de conception du monde, et de modifier certains aspects d'une société conservatrice comme la société chilienne. Il est, en effet, possible d'apprécier cela à travers les propos de Pablo et sa façon d'exprimer à quel point sa vie et sa manière de penser en sont sorties changées :

« Oui, pour moi, c'est le fait d'avoir plus de confiance en moi et d'être plus ouvert, d'avoir moins de préjugés. C'était comme entrer dans le monde de la culture, tu vois ? Tu arrivais dans un type de maison et il y avait des gens qui faisaient tout type d'art, qui peignaient, qui jouaient de la musique, alors on écoutait comme cela se passait, c'était comme si nous étions dans un endroit où tout flottait, c'était super ! ».

Les jeunes inscrits à Balmaceda se souviennent en effet de leur participation comme d'une période leur ayant apporté bonheur et satisfaction. Ils remarquent ainsi qu'entre participants d'un même atelier, il n'y avait de place pour quasiment aucun commentaire négatif, comme s'en souvient Carmen Muñoz :

« Venir aux ateliers, c'était un des meilleurs moments de la semaine, c'était ce qui marquait le rythme de la semaine ; deux fois par semaine, nous étions tous très heureux, très heureux d'être là, impatients ; j'avais une impression super positive de ce que je faisais dans les ateliers, je n'ai jamais entendu de commentaires négatifs, mais je crois que Balmaceda est un peu caché, qu'il n'est pas assez connu ».

À ce stade de l'analyse, les questionnements sur la place de l'art dans la société chilienne peuvent être interprétés à partir d'une critique artistique. Les programmes étudiés, et tout particulièrement les ateliers associés à Balmaceda, apportent des réponses à ce type de critique du fait qu'ils revalorisent les arts et le monde de la culture à travers la construction d'un espace de liberté d'expression dans le domaine des arts. Mais il s'agit également d'une perspective sociale parce que tout le programme porte en lui une proposition hétérogène qui permet la confluence d'une diversité de discours venant se confronter à une réalité sociale encore précaire en termes de tolérance et de droits des personnes les plus vulnérables sur le plan socio-économique.

Ces transformations sociales font profondément évoluer les mentalités des habitants de ces quartiers comme des jeunes participants de l'institution Balmaceda « Arte Joven », ce qui représente une réponse des programmes à ce à quoi nous faisons référence quand nous

parlons de « critique artiste ». Les participants réservent ainsi à la culture une place très importante dans leurs vies en s'habituant à la pratique artistique et en faisant l'expérience de l'autodétermination de leurs décisions.

Malheureusement, dans le cas des programmes « Okupa/Acciona » et « Creando Chile en mi Barrio » formulés par le CNCA, même si les contextes où ces programmes ont été implémentés connaissent déjà des retombées positives, la mise en place des ateliers présente toutefois encore de nombreuses difficultés, en particulier au sein des lycées et notamment en ce qui concerne la participation réelle des jeunes au choix des thématiques qui y seront abordées. Il convient cependant d'insister ici sur le fait que les avis des personnes interrogées dans le cadre de cette recherche divergent quant à leur perception du degré d'implication et de prise en compte de leurs opinions concernant, justement, l'orientation des ateliers et la définition des disciplines travaillées.

Ainsi, les étudiants du lycée « Mercedes Marin », lesquels ont participé à chacune des étapes des ateliers, rapportent que la méthodologie employée prévoit une étape consistant à consulter l'opinion de chaque participant afin de prendre en compte leurs attentes :

« La plupart du temps, ce sont des choses que nous voulons faire ; ils nous ont tout d'abord demandé ce que nous voulions faire et les objectifs de l'atelier à travailler, Finalement ; ils nous ont proposés des ateliers orientés en fonction de ce que nous voulions faire ».

Mais il y a toutefois plusieurs élèves de ce même lycée qui signalent ne pas avoir été consultés et qui ne se sentent, dès lors, pas vraiment à leur aise face à l'offre d'ateliers proposés, allant jusqu'à remarquer qu'ils n'étaient « pas autorisés à choisir (et que) la sélection se faisait un peu au hasard ». Leur critique s'étend alors de leur impossibilité à travailler ce qui les intéresse vraiment à la qualité même des enseignants.

Ainsi, dans le cas du lycée « El Mirador », les jeunes interrogés rapportent que les ateliers ont été conçus et mis en place sans qu'on leur demande s'ils correspondaient à leurs choix et attentes. La solidarité entre les étudiants, née de la participation aux ateliers, se révèle toutefois un élément clé leur permettant de développer chez les élèves, et au sein même du système scolaire, des notions centrales telles que la valorisation d'autrui, l'importance de la reconnaissance de l'autre et de l'entre-aide.

En ce sens, les jeunes sont traités comme bénéficiaires du fait même qu'ils ne sont pas pris en compte au cours de la phase de formulation du programme. Il est, en effet, possible d'observer plusieurs cas où l'État exécute ces programmes en n'attendant comme résultat final que l'inscription des participants, et ceci sans prendre véritablement en compte la participation effective des inscrits ou la supervision de la mise en œuvre des programmes et de ses résultats.

Comme nous avons déjà pu le constater, la présentation de fin d'atelier est considérée comme un moment crucial par les participants car elle incarne l'expression la plus achevée de tout un processus d'apprentissage et donc la reconnaissance du travail réalisé de la part des proches des participants, reconnaissance qui va, dès lors, bien au-delà de celle du travail bien fait et se place plutôt sur le plan de l'identité artistique parfois refoulée chez ces jeunes.

L'opportunité offerte par Balmaceda de créer, c'est-à-dire de participer dans tous les aspects de la création d'une œuvre totale, revient, en effet, assez fréquemment dans le discours de ces jeunes participant aux ateliers, les amenant ainsi à comprendre d'une façon holistique toute la complexité d'une œuvre artistique. Consuelo Agar revient sur l'ensemble de ce processus qu'implique la présentation finale :

« Ce sont mes expériences de cette dernière année, la première classe m'a touchée parce que je me suis retrouvée avec une présentation qui a nécessité beaucoup de travail pour préparer la chorégraphie, les costumes et tout ce que cela implique, réaliser la chorégraphie, etc., on l'a fait dans le centre de diffusion de Balmaceda à la Quinta Normal ».

Il est également possible de remarquer une valorisation spéciale de la professionnalisation du travail, c'est-à-dire de la possibilité de montrer que cela requiert d'un travail sérieux au sein de l'institution, de beaucoup d'efforts et de rigueur. Ces expériences sont donc cruciales à tous les niveaux du fait même qu'elles représentent la concrétisation d'un désir de se rapprocher des arts en même temps qu'elles permettent de développer une méthode de travail pour affronter diverses situations liées à différents aspects du quotidien.

La méthodologie de travail en groupe est dès lors évoquée comme étant un élément essentiel générant une entraide des participants pour la production des œuvres, mais aussi

pour les critiquer et les améliorer, ceci tout en renforçant le sentiment d'appartenance au groupe, ce qui fait partie intégrante de l'apprentissage de l'expérience artistique pensée par Balmaceda. Pablo Concha souligne la signification d'une telle expérience :

« L'idée était d'amener un ou deux contes et de choisir, pendant le processus, ce que tu veux travailler ; il s'agit alors de travailler cette histoire jusqu'à la fin. On doit alors lire à chaque session de travail les nouvelles versions du conte, et recevoir les critiques des camarades ; dans l'atelier nous étions 30 personnes, alors c'est hyper lent, mais super efficace pour améliorer ce qu'on avait écrit ».

Dans les quartiers, les participants des programmes considèrent aussi que la présentation de ce qu'ils ont appris est l'un des moments les plus significatifs, comme le montrent les propos des habitants du quartier « Los Troncos » :

« On a fait quelques ateliers, celui de danse arabe, celui de « cueca », également été bon, celui de salsa, de hip-hop pour les enfants [...] ; des ateliers ont, en plus, organisé des spectacles artistiques ; par exemple, dans l'atelier de danse, ils présentaient des groupes de danse, comme pour les groupes de théâtre, principalement pour les enfants ; ils ont fait ça deux années consécutives, lors de l'anniversaire du quartier » Focus Los Troncos

Les programmes culturels ont, par ailleurs, des effets positifs sur une nouvelle structure éducative et le changement de trajectoire des élèves, notamment, du fait, comme nous avons déjà pu le voir, de la qualité des professeurs en ce qui concerne, entre autres, leurs capacités à travailler avec les jeunes et à concevoir les ateliers, lesquels sont décrits comme participatifs, dynamiques et divertissants.

Les professeurs jouent donc un rôle central dans l'évolution de ces jeunes, principalement du fait du travail participatif grâce auquel il est possible d'approcher plus en profondeur les arts en les intégrant dans les pratiques quotidiennes. Alondra, parle ainsi avec enthousiasme de la façon dont ses professeurs parvenaient à la motiver :

« Alors à ce moment-là, c'était la même professeure, elle te motive et j'ai toujours voulu étudier l'art. Elle était exigeante, mais elle te motivait vraiment, elle me disait : c'est très cool d'étudier l'art ! Elle avait donné des cours aux jeunes enfants, et j'ai même pensé étudier la pédagogie de l'art ».

L'implication des professeurs dans leur travail et leur engagement politique sont également hautement valorisés par ces jeunes, comme par exemple Isaías qui évoque les éléments politiques des ateliers dirigés par les professeurs de Balmaceda et la façon qu'avaient ses

professeurs d'aborder les thématiques choisies en leur permettant de porter un regard critique sur la société :

« Dans l'atelier de performance, on a fait une présentation sur la thématique des morts d'Antuco⁷¹ ; c'était le moment d'en parler, et le fait que le processus de création comprenait tout un processus d'étude, cela m'a motivée et a éveillé en moi certaines préoccupations, des choses qui déclenchent différents sentiments, tu deviens sensible à de nouvelles choses ».

Dans son récit, Carmen Muñoz revient, elle-aussi, sur l'importance d'avoir des bons professeurs de lycée, car ce sont, selon elle, eux les plus amènes de générer de véritables transformations chez les jeunes. A ses yeux, le soutien des professeurs dans leurs décisions est un élément fondamental :

« Une professeure d'arts plastiques, elle était super bonne professeure, mon école n'était pas très bonne, mais il y avait de bons profs, les élèves étaient un peu difficiles, oui, ils étaient rebelles, mais il y avait des profs qui avaient réussi à se rapprocher des élèves, et ainsi, les réaffirmer ; il s'agissait d'accroître leur auto-estime, de les faire croire en eux, et j'ai vécu un peu ça avec deux profs, parce que, en moyenne, seulement un étudiant par classe parvient à entrer à la fac ; mes frères sont tous allés à l'université, alors j'ai eu peur : et si je n'y arrivais pas ? Mais j'y suis parvenue et je pense que c'est grâce à ces professeurs qui m'ont dit : 'Non, Carmen, tu peux le faire, tu es intelligente, tu peux entrer à l'université' ».

Il y a également, dans le discours des jeunes, et ceci bien que leurs objectifs soient différents, une comparaison entre le système scolaire et le système mis en place par Balmaceda, et une distinction qui se fait entre des professeurs qu'ils tiennent en haute estime et des enseignants des lycées caractérisés par un manque cruel de créativité. Il semble important ici de souligner le rôle de guide qu'un professeur de ce type d'atelier peut remplir auprès des jeunes, en étant, par exemple, à l'écoute de leurs problèmes et en les motivant à poursuivre leurs rêves, ceci à la différence du modèle scolaire généralement axé sur le souci de continuer un parcours universitaire plus classique et institutionnalisé.

⁷¹ La tragédie de Antuco – volcan situé à une altitude d'environ 1500 m au-dessus du niveau de la mer dans la Région de Bío-bío – est le nom donné à la série d'événements ayant conduit à la mort de 45 membres d'un bataillon de conscrits faisant leur service militaire dans l'armée du Chili, résultant de la décision du majeur Patricio Cereceda et du commandant Luis Pineda d'effectuer une marche au cours d'une tempête de neige avec une température de -35° en mai 2005.

Une telle transformation apparaît grandement valorisée par les jeunes qui participent à ce type d'institutions. Claudia se souvient, en effet, d'un professeur ayant beaucoup compté dans sa vie en la poussant à s'intéresser au théâtre :

« À l'école, j'ai eu une professeure, rien à voir avec les arts, elle enseignait la religion, mais c'était une artiste et était super douée!, Or, un jour, elle cherchait quelqu'un pour réciter un texte. C'était à mon tour de le faire, j'ai fait un pas en avant, j'ai commencé à lire, et elle a dit : vous êtes la personne que je cherche, vous voulez apprendre? Grâce à elle, j'ai énormément appris et j'ai commencé mon premier atelier de théâtre, tu vois, hein? ... Je l'ai rencontrée quand j'avais 12 ans, les années sont passées et on se parle encore, on s'appelle toujours, on s'aime, ça a été une belle expérience ».

La qualité des professeurs de Balmaceda constitue donc, aussi, l'un des principaux facteurs pouvant expliquer l'augmentation du nombre de jeunes voulant s'y inscrire. Au cours des dix dernières années, son statut s'en est d'ailleurs trouvé renforcé jusqu'à devenir une institution artistique renommée au Chili, avec comme principales caractéristiques son amour pour l'art, et son dévouement dans les projets qu'elle met en place. Consuelo se souvient des commentaires positifs que ses camarades faisaient sur les professeurs :

« J'avais de bonnes références, je savais qu'il y avait de bons profs, et quand je suis arrivée, je l'ai constaté par moi-même ; les deux profs que j'ai eu étaient très bonnes, en fait, elles nous donnaient quelque chose de plus ; j'ai aussi parlé avec d'autres camarades qui ont eux-aussi eu de très bons profs, ou une expérience de très bonne qualité. En général, je n'ai entendu que de bonnes expériences sur les enseignants, cela montre qu'il y a un très bon niveau ».

Selon les jeunes interrogés, les professeurs y sont, à la différence des professeurs de lycée ou d'université, polyvalents et multifacettes. Il s'agit, en effet, le plus souvent de spécialistes (interprètes d'instruments, artistes visuels, etc.) sans formation classique en pédagogie des arts, ce sont des spécialistes du domaine qu'ils enseignent et qui ont développé une capacité à transmettre leur savoir, ce qui renvoie ici à l'éternelle dette du CNCA et du Ministère d'Éducation chilien : la formation de professeurs spécialistes de l'art.

L'évaluation globale des ateliers associés à « Creando Chile en mi Barrio » semble donc, en fin de compte, positive, les ateliers apparaissant conçus comme une alternative pertinente à la structure d'enseignement classique, une structure éducative jugée plutôt compétitive et envisageant la réussite d'un point de vue principalement quantitatif. C'est pourquoi, au sein du focus group du lycée « Mercedes Marín », les jeunes font mention de

la possibilité d'élargir les thématiques abordées dans le cadre du système éducatif en soulignant l'influence positive des arts sur la formation de chaque étudiant :

« L'opinion générale est qu'il est important d'avoir une forme de loisirs artistique dans les écoles, parce que tant de cours comme les mathématiques et l'espagnol génèrent beaucoup de stress ; on est toute la journée en train d'étudier ; par contre lorsque tu as les ateliers, tu as la possibilité de faire quelque chose que tu aimes, et donc de passer un bon moment pendant un certain temps, quelque chose qui n'est pas liée aux notes ; cela sert, en plus, pour sociabiliser avec le reste de l'école et aussi asseoir la personnalité »

7. L'orientation politique des programmes culturels citoyens. La médiation culturelle comme espace de rencontre du conflit de classes dans la société chilienne.

Si l'on considère, tout d'abord, les aspects politiques de ces programmes, il est possible d'affirmer que les jeunes participants aux ateliers de Balmaceda reconnaissent une orientation à gauche de leurs professeurs, tendance pouvant être reliée à une certaine tradition artistique de gauche s'étant fortement développée au cours du gouvernement d'Unité Populaire des années 1970-1973 et qui paraît avoir été reprise par les écoles d'arts au moment du retour à la démocratie, avec comme caractéristique principale celle de devenir un travail social basé sur la médiation et la production d'instances d'accès à l'art. Consuelo Agar évoque ainsi les thèmes à caractère politique débattus à l'intérieur comme à l'extérieur des ateliers :

« Quand on se réunissait pour voir quelque chose de spécifique avant la chorégraphie, on parlait de choses moins liées à l'atelier, ou lorsqu'on allait prendre un verre, mais c'était que des gens et des profs de gauche, des gens ayant la même pensée politique, il y avait aussi des gens qui ne s'intéressaient pas à la politique, apathiques, mais jamais des gens de droite ».

Dans les quartiers, les habitants valorisent également le travail politique des médiateurs, et notamment leur approche plutôt de gauche où la voix du peuple est vouée à jouer un rôle primordial. La construction sociale produite par leur travail incarne, en effet, à leurs yeux la possibilité d'établir une relation directe avec le gouvernement, un lien susceptible d'organiser certains aspects qu'il n'est pas possible de concrétiser dans le seul cadre du diagnostic de quartier et requiert d'une gestion plus approfondie, comme, par exemple, l'amélioration des contrats des enseignants ou les problèmes des tarifications des lieux de visite. De telles responsabilités doivent, en effet, s'incarner en dehors des habitants des

quartiers, des luttes pour le contrôle de l'argent se produisant au sein de ces mêmes communautés. Les habitants de ces quartiers se révèlent ainsi féroce­ment hostiles aux thématiques économiques qu'ils ne considèrent pas comme faisant partie de la solution au thème de la culture. Il ne s'agit pas, pour eux, de seulement transférer des fonds à un quartier, mais plutôt de construire de nouvelles conditions permettant de faire évoluer les mentalités locales.

Concernant ce qui vient d'être dit, les habitants du quartier de « Villa Esperanza » juge central le rôle du médiateur, notamment pour administrer les fonds venant du CNCA et destinés aux ateliers à réaliser dans les quartiers. Il s'agit, en effet, de contextes où le manque d'argent est un problème basique et où les personnes concernées ne se sentent pas en mesure d'administrer de tels budgets. Le médiateur intègre ainsi la communauté où il travaille en gérant les projets tout en prenant connaissance des attentes des habitants. Les participants du programme évaluent d'ailleurs positivement un tel état de fait :

« Ils faisaient partie de nous : ils étaient responsables de l'organisation, de l'obtention de fonds pour réaliser les activités ; quand on faisait les voyages, ils étaient responsables d'obtenir l'argent du CNCA, mais pour voyager où nous voulions » Focus Villa Esperanza - Maipú

Concernant la médiation, les habitants des quartiers se réfèrent donc très favorablement aux médiateurs culturels du programme « Creando Chile en mi Barrio », décrits comme des personnes réellement impliquées dans la communauté, véritables promoteurs culturels et parvenant même souvent à faire oublier les difficultés quotidiennes de ceux vivant au quotidien en situation de précarité et de souffrance.

« L'objectif de s'amuser, on ne le connaissait pas, mais maintenant, on profite bien des activités, on a connu une partie amusante ». Focus Los Troncos

Le programme a ainsi prévu, pour la réalisation des programmes dans les quartiers, des animateurs culturels qui travaillent directement avec la communauté afin de structurer les objectifs du programme et de mieux cerner les logiques identitaires de chacun de ces quartiers :

« Le CNCA est venu ici, puis deux moniteurs sont arrivés, deux animateurs culturels, qui dans notre cas, étaient Francisco Cordoba et Danitza Tapia ; ils faisaient le lien entre nous et le CNCA, puis ils sont venus ici, je crois que c'était avec un événement, c'est-à-dire, une activité inaugurale, et je me souviens que c'était l'anniversaire du quartier, c'était en 2007 si je me souviens bien, dans la Rue

Locarno ; ils ont installé une scène dans cette rue pour les activités de célébration ».
Focus Los Troncos

L'évaluation du programme culturel apparaît donc, globalement, largement positive, notamment du fait de son caractère participatif et de sa capacité à donner aux gens le sentiment d'être associés aux principales décisions sur la façon de faire et de développer la culture dans leurs quartiers. Le design des programmes en collaboration entre les médiateurs et la communauté constitue, en effet, une réelle garantie d'implication des personnes concernées :

« Si vous savez ce que la participation citoyenne représente, la difficulté pour parvenir à ce que les personnes y soient impliquées... ; de toute façon, on a eu de bons résultats, on a formé un bon groupe, les délégués étaient actifs, et ils sont venus comme ça (...), en croyant que cela serait bon pour le quartier ; ils étaient sans expérience eux aussi, c'était la première fois qu'ils étaient médiateurs culturels et ils voulaient voir ce qu'allait donner tout ça ; dans un premier moment, il était difficile de convoquer les gens, mais ensuite on y est parvenu ».

Focus Villa Esperanza - Maipú

L'importance de ce type de programmes se traduit donc par la relation établie entre le médiateur et les associations de quartiers les plus représentatives « Junta de vecinos » (« Comité de voisins ») car c'est à partir de ce lien que les activités deviennent réellement participatives et significatives pour l'ensemble des habitants, ces mêmes habitants qui évoquent ici les stratégies mises en œuvre par les médiateurs afin d'établir une base de confiance pour le travail du CNCA :

« Ils sont allés adhérer à des associations de quartier ; dans tous les quartiers il y a un conseil de quartier, si bien que pour entrer dans ces quartiers, ils en ont d'abord contacté le conseil et ceux qui connaissaient déjà le quartier ; ils ont alors invité les gens à participer et on a commencé à conformer une instance de direction; c'est comme ça que les gens ont commencé à se réunir ».

Focus Los Troncos

Ainsi ; quand nous parlons ici d'une idéologie politique présente dans le travail, il ne s'agit pas seulement de politique par la parole, mais de faire de la politique à partir d'actions concrètes ou, dans ce cas précis, à travers des activités artistiques spécifiques, et donc de concevoir une pratique artistique à partir d'une conception politique. C'est en ce sens, en tout cas, que Pablo Concha évoque le pan politique du travail artistique de Balmaceda :

« L'idée, c'est de transmettre une éthique de « Balmaceda Arte Joven ». Je pense que la rencontre de classes sociales diverses rend possible une certaine ouverture d'esprit et un regard critique sur la réalité ».

Les jeunes qui participent à Balmaceda proviennent de différents secteurs de la capitale, mais appartiennent, dans la plupart des cas, à la classe moyenne. Si l'on s'en réfère aux caractéristiques socio-économiques du Chili, leurs demandes politiques apparaissent liées à cette classe sociale où les déficiences économiques structurelles ne sont pas la préoccupation principale. Même s'ils se rendent compte de cette homogénéité socio-économique, ils y voient quelque chose de positif, comme en témoigne les propos d'Isaías Castro :

« Non, non, en termes géographiques, ils viennent d'un peu partout, mais en termes socio-économiques c'est plus homogène ; il y en a, par exemple, qui viennent de « Puente Alto », « Maipú », « Pudahuel », « Lo Prado », mais aussi de « Ñuñoa », et ils appartiennent généralement à la classe moyenne. Cela produisait une symétrie dans les relations que je pense très enrichissante ».

Cela vient confirmer la problématique évoquée par les jeunes de Balmaceda concernant la couverture de Balmaceda très peu de communes concentrant l'essentiel des inscrits. Catalina Gutierrez revient sur les territoires couverts par Balmaceda en se focalisant sur les problèmes que rencontre l'institution pour parvenir à un plus grand nombre de secteurs et qui devraient être plus hétérogènes de manière à obtenir une vision plus intégrale de la société chilienne :

« Il y a des activités où ils présentent des œuvres de la compagnie de théâtre de banlieue, des endroits périphériques, mais je ne sais pas si cela attire les gens ; c'est ce qui manque à Balmaceda, le fait d'attirer effectivement des profils différents ».

Ceci constitue, en effet, l'une des principales difficultés structurelles de Balmaceda car, concernant les classes les plus aisées, le fait est qu'elles ont le plus souvent accès aux cours particuliers et une formation artistique de qualité au sein même de leurs lycées. Au regard des données liées aux pratiques artistiques, il apparaît, en effet, que ces classes plus aisées réalisent des pratiques artistiques dans le privé à travers des professeurs particuliers, ce à quoi vient s'ajouter le fait que les lycées de ces secteurs sont bien mieux pourvus en infrastructures nécessaires à l'organisation d'ateliers artistiques.

Il est toutefois possible de constater que certains inscrits à Balmaceda auraient financièrement la possibilité de s'inscrire à des ateliers privés, mais qu'ils préfèrent malgré tout se tourner vers Balmaceda du fait de la qualité, désormais reconnue, de ses professeurs. Certains interviewés analysent ainsi, de manière réflexive, les trajectoires de

vie des jeunes inscrits à Balmaceda, lesquels présentent, à leurs yeux, des caractéristiques similaires :

« Je sens que nous étions presque tous très semblables, nous étions des enfants de classe moyenne avec une vocation artistique. En fait, je connaissais des gens avant d'aller à Balmaceda, des voisins que j'avais quand j'étais petit, ou encore un ancien copain. Eux aussi ont participé à Balmaceda, et je commence à comprendre la tendance : c'est presque toujours la même chose, une convergence d'intérêts, en tant que représentants d'une classe sociale ».

Ils reconnaissent donc la signification fondamentale, notamment du fait des contraintes propres à une société privilégiant une pratique élitiste de la culture, de vivre des expériences telles que celle proposée par les ateliers de Balmaceda comme par ceux réalisés dans les quartiers.

8. Les caractéristiques des ateliers à travers le discours des participants. Le développement de la pratique artistique au sein de la communauté.

Au-delà de la reconnaissance obtenue par la pratique artistique au sein de la communauté, certains experts soulignent l'importance d'un tel processus communautaire pour établir les bases d'un travail susceptible de se prolonger dans le temps : « la création d'un lien avec la communauté est essentiel, la création d'une histoire commune d'une narration, d'être reconnu à partir de l'expression discursive de l'identité » (BHABHA Homi K. 1977).

En ce sens, l'analyse des programmes culturels sélectionnés et la relation s'établissant avec les communautés locales amènent à dépasser la vision selon laquelle l'art est traversé par une frontière socioéconomique entre ceux ayant la possibilité de comprendre les codes artistiques et ceux ne l'ayant pas. Il s'agit ici d'un sujet largement débattu par les analystes d'un phénomène trouvant, dans le cas chilien, ses plus profondes racines dans un système éducatif particulièrement inégalitaire.

Le rapport aux arts reproduit, en effet, le même clivage entre les héritiers d'une production et d'une certaine pratique artistique et ceux laissés en marge. Le manque de développement des arts dans le quotidien des habitants des quartiers les plus défavorisés se justifie ainsi, la

plupart du temps, par la priorité donnée par l'État à certaines pratiques artistiques élitistes et à certaines industries culturelles encore exclusives car non massifiées. Pia revient, à travers son récit, sur le type de propos que l'on peut souvent entendre des habitants de ces quartiers :

« Il y a différentes visions : il y a, par exemple, ceux qui disent 'oh, cet atelier, c'est dans le centre culturel qui est trop loin, et je ne sais pas, je ne suis pas intéressé, je ne comprends pas l'art', ces discours sont typiques de ma génération. Cela serait différent s'ils disaient, 'Oh, c'est génial car que je n'ai pas d'argent, et qu'ils proposent des ateliers avec de bons professeurs et une bonne ambiance' ».

Dans le cas des lycées sélectionnés comme, par exemple, le lycée « Mercedes Marín », les jeunes font toutefois des notions de solidarité et de partage l'une des principales leçons apprises au cours de ces ateliers :

« Il y a un peu plus de camaraderie, au moins dans mon domaine : si on ne pouvait pas apprendre une chorégraphie, on pouvait demander à un camarade, à un ami, qu'il t'enseigne ces choses, c'était vraiment cool ! » Focus Liceo Mercedes Marín

Toujours selon ces mêmes jeunes, les ateliers ont également mis en évidence certains outils ou techniques grâce pour la transmission de savoirs. En ce qui concerne l'avenir artistique, suite à la participation aux ateliers, les jeunes ont évoqué leur intention d'approfondir leur apprentissage et de se professionnaliser à travers un cursus universitaire dans le domaine artistique :

« Tout le monde voulait se perfectionner davantage, parce que tout le monde pensait : oui, si je me perfectionne je peux devenir un grand artiste ; alors on commençait à s'imaginer notre avenir ». Focus Liceo El Mirador

Les jeunes perçoivent ainsi Balmaceda comme une institution amène de dépasser certains stéréotypes faisant de la pratique artistique la chasse gardée de quelques professionnels ou d'une certaine classe sociale en négligeant l'importance d'une pratique « amateur » susceptible de générer de nouvelles habitudes, notamment chez les personnes issues des secteurs les plus défavorisés. Le discours de l'institution essaie en effet, pour ces jeunes interrogés, de remédier à cette réalité inégalitaire de la pratique et de la consommation culturelle en s'adressant spécifiquement aux jeunes de ces quartiers. L'idée fait également son chemin chez les professionnels d'établir une identification avec les participants et leur communauté. Carmen Muñoz évoque, en effet, cette évolution du discours de Balmaceda :

« Je pense qu'avec le temps, les gens ont pris goût à Balmaceda ; ils l'ont tout d'abord vu comme quelque chose de forcé, de très envahissant, mais du coup ils se

sont rendu compte que des gens comme toi s'y rendent, des gens comme moi, qui n'ont rien à voir avec les institutions, avec, par exemple, le monde universitaire et académique, mais plutôt avec l'idée de renforcer la pratique de l'art amateur ».

L'un des principaux objectifs de Balmaceda consiste ainsi à générer un lien avec la communauté à travers, tout d'abord, l'accès à l'art et la participation des familles des jeunes inscrits, puis, dans un second temps, en cherchant à recenser tous les apprentissages obtenus du lien établi avec la communauté afin de développer, au moyen de différentes expressions artistiques, chez les participants des connaissances artistiques non pas uniquement via la pratique artistique mais aussi via l'appréciation de certaines œuvres, tant dans le domaine de l'audiovisuel que des arts plastiques et scéniques.

Parallèlement, concernant l'importance de se confronter à différents types d'œuvres artistiques, les participants signalent de quelle manière la méthodologie du « Creando Chile en mi Barrio » leur permet de réaliser des activités en dehors de leur quartier, à travers, par exemple, des visites de musées, de monuments patrimoniaux mais aussi de visites guidées dans la ville. Ces sorties constituent ici un élément non négligeable si l'on considère qu'il s'agit de personnes se déplaçant peu et qui passent généralement la plupart de leur temps dans leur quartier, des femmes au foyer et des jeunes allant aux lycées situés dans leur secteur. Les habitants de ces quartiers évoquent ainsi les principales activités associées au programme, en valorisant ces sorties culturelles :

« Nous devons faire des ateliers et des activités culturelles, ça pouvait être une exposition d'art, une pièce de théâtre ou des visites de lieux patrimoniaux, on a visité plusieurs musées, on a fait la route des poètes le long de la côte centrale ».
Focus Los Troncos

Ce type de sorties permet un contact entre quartiers et enrichissent, de cette manière, une telle expérience. La possibilité de vivre d'autres expériences réussies donne en effet à l'ensemble des participants l'envie de s'impliquer encore davantage dans le programme, comme le montre ce témoignage de participants du focus group :

« De même, quand il y avait des événements spéciaux, le CNCA nous invitait, nous amenait en bus ; sous le gouvernement de Bachelet a eu lieu la journée du théâtre, la journée du patrimoine pour entrer gratuitement à tous les édifices publics, la journée de la musique, de la danse, du patrimoine, du cinéma ; le CNCA nous fournissait alors des bus pour nous y rendre ». Focus Los Troncos

Les personnes interviewées valorisent un tel rapport avec la communauté, comme, par Carmen Muñoz dont les propos au sujet de Balmaceda se centrent sur l'importance d'une telle relation :

« Balmaceda a toujours créé un lien avec la communauté ; puis il y a eu l'idée de faire un projet d'intégration de la communauté, nous nous sommes sentis vraiment bien, l'idée était super efficace pour obtenir un apprentissage plus intégral ».

Les jeunes interviewés jugent donc favorablement du travail de Balmaceda, et notamment son objectif de promouvoir une certaine sensibilité chez la communauté à travers une instance participative faisant en sorte que les jeunes se sentent au design même des activités leur permettant de s'ouvrir davantage aux changements sociaux, en termes d'intégration et de respect de la diversité de chaque quartier, mais aussi dans l'optique de générer un discours esthétique et identitaire propre.

Malgré le succès des programmes au niveau communautaire, il convient de garder à l'esprit certaines critiques émises par plusieurs personnes interrogées concernant leurs ateliers, et plus particulièrement leur durée et l'absence des matériaux strictement nécessaires à la production d'un travail de qualité. Concernant la durée des ateliers, les interviewés soulignent la difficulté d'acquérir des habitudes sur un laps de temps aussi court et de les maintenir une fois le programme terminé. Ainsi, selon Pia, participante active de Balmaceda, ce dernier point constituerait le plus grand problème de la méthodologie de Balmaceda :

« Un problème, c'est la durée des ateliers ; il faut normalement un peu plus de temps pour acquérir plus d'outils, en fonction de l'art que vous travaillez, et je crois c'est le seul reproche que j'ai à l'égard de Balmaceda : les ateliers sont très courts, et quand j'ai voulu postuler à un atelier de clown, ils m'ont dit qu'ils préféreraient les gens qui venaient s'inscrire pour la première fois, et comme j'avais déjà participé à deux ateliers, je n'ai pas pu le faire ».

Un autre problème transparaissant des propos de Pia vient du fait que tous les participants de Balmaceda y restent plusieurs années en s'inscrivant chaque année à plusieurs ateliers, et se maintenant ainsi dans l'institution sans réelle circulation de participants. Il s'agit, en fin de compte, de toujours les mêmes, une vraie rénovation ne se produisant alors qu'environ tous les trois ans, situation qui génère de nombreuses difficultés pour les nouveaux inscrits comme pour ceux ayant déjà passé plus de temps au sein de l'institution.

La logique du système Balmaceda conduit, en effet, à ce que les jeunes, et en particulier ceux qui s'intéressent à la pratique artistique, s'inscrivent à tous les ateliers possibles de façon machinale, sans même chercher d'autres options afin de parfaire leurs apprentissages de manière autonome et ainsi les conserver au moment de quitter l'institution. Claudia remarque ainsi, depuis sa propre participation à l'institution, que les nouveaux participants manquent désormais bien souvent d'intérêt pour les arts et n'aspirent pas toujours à poursuivre dans cette voie en se donnant les moyens de continuer leur processus créatif de manière autonome :

« C'est bien que ce soit un lieu d'apprentissage, mais c'est aussi un lieu de talent, tu vois? Ce qui devrait servir comme endroit où tu viens chercher des gens, où tu renforces les talents des étudiants, et là, je vois un espace vide [...] même si Balmaceda est une porte ouverte sur les arts, il manque une chose, comme une fenêtre donnant sur l'envie de produire du mouvement, et de commencer à construire, à exercer ce que l'on a appris, et à inviter les gens à y participer ».

Les participants du programme « Okupa/Acciona » critiquent, par ailleurs, un autre aspect des ateliers : leur impression selon laquelle les programmes seraient formulés et livrés à partir des décisions des autorités des lycées, raison pour laquelle les ateliers échouent bien souvent à représenter les intérêts des jeunes, ce qui ne manque pas de générer un climat conflictuel venant faire obstacle à leur participation. Ce sujet a, en effet, été fortement débattu dans le cadre du focus group du lycée « Mercedes Marín » :

« Il y a des problèmes dans la manière de motiver les gamins à faire les choses, parce qu'ils les font par obligation [...] Je dois m'adapter à l'atelier parce que si je ne m'adapte pas je ne peux pas participer ; par contre, si je participe à quelque chose, peut-être que cela va me plaire, peut-être, mais au moins on s'engage sur quelque chose, par exemple, sur l'atelier à réaliser et l'on défend cette décision ».

Les jeunes insistent ainsi sur l'importance de créer des instances pour maintenir l'apprentissage et motiver la pratique artistique au-delà des espaces de l'institution :

« Je pense qu'il y a une dette de Balmaceda, ou peut-être de nous, d'encourager d'une façon plus précise les personnes qui terminent les ateliers. Parce que je crois que finir l'atelier, et rester dans l'espace extérieur, en attendant qu'une opportunité nous tombe du ciel, c'est un peu compliqué ; il faut avoir un truc plus concret ».

La formation d'un public pour les arts et l'habitude d'une pratique amateur constituent la structure de base minimum du maintien ces programmes au sein de la communauté, car, dans le cas contraire, le travail des ateliers se verrait rapidement exclu des priorités des

habitants de ces quartier, lesquels oublieraient alors dans la même foulée l'importance de la culture pour l'amélioration de leurs conditions de vie.

9. Les effets du travail des programmes culturels sur la communauté. La formation d'un public pour l'art et la professionnalisation de la pratique artistique.

Tel que nous avons déjà pu le constater, les jeunes soulignent l'importance de créer un lien avec l'œuvre, comme le fait de s'impliquer dans des projets culturels tels que Balmaceda. En effet, l'idée d'un rapprochement aux arts proposée par cette institution consiste à aller au-delà de l'œuvre, c'est-à-dire à dépasser la frontière de la création pour s'engager dans un processus visant à une compréhension holistique de l'œuvre. Or, il s'agit ici d'une expérience riche en apprentissages et en satisfactions eut égard aux liens sociaux qui s'y créent et déterminent, en fin de compte, le succès du travail réalisé auprès des jeunes participants.

Il apparait donc important de bien comprendre l'histoire liée à chaque œuvre, mais aussi d'en apprendre les codes nécessaires à l'analyse de certains courants artistiques. Isaías revient ici sur le rôle de « Balmaceda » dans un tel processus, ainsi que sur le rôle que jouent les caractéristiques personnelles de chaque participant, et notamment le rôle de la maturité dans l'orientation des apprentissages :

« Un sujet très important que je veux souligner est le lien entre les processus, c'est-à-dire se lier avec le processus d'une œuvre au-delà de la seule étude de l'histoire du développement du théâtre ; il s'agit d'être dans le processus d'une œuvre, dans sa construction, c'est la matière première de l'observation ; en ce sens, Balmaceda nous le permet, mais je sens que c'est une question de maturité et d'âge aussi, qu'il n'est pas possible d'approfondir chaque sujet comme nous le devrions ».

Les effets du travail développé par « Balmaceda » ressortent ainsi des témoignages recueillis dans le cadre de cette recherche, et plus particulièrement l'apprentissage des codes basé sur l'idée selon laquelle la structure de la création, dans n'importe quel domaine artistique, permet de transformer certaines trajectoires sociales ou, plutôt, certaines trajectoires de vie. Le passage au sein de cette institution permet, en même temps,

de faire son chemin dans le monde des arts et d'obtenir un savoir-faire rendant possible certaines prises de décision susceptibles de transformer ces jeunes, comme peut par exemple l'être la décision de poursuivre des études artistiques à l'université :

« Dans l'atelier de contes, on a développé la critique et je me suis rendu compte que ma voie c'était la critique, l'appréciation des textes plutôt que la production, j'ai vu par exemple dans les choses que j'ai écrit que je ne pouvais pas canaliser mes intérêts selon la perspective de l'atelier, j'ai édité mon conte et c'est une bonne œuvre, mais ensuite je n'ai pas continué à écrire ; mais cela m'a tout de même aidé à savoir ce que je voulais faire après, et j'ai commencé à étudier la littérature ».

Les apprentissages reçus à Balmaceda permettent de mieux comprendre les œuvres et de les appréhender dans toute leur complexité. Les participants au programme confirment : « nous pouvons voir des détails qui ne sont appréciables que par l'œil de la connaissance ». Pia nous relate ainsi comment elle a pu, à partir de ces apprentissages, percevoir différemment les œuvres :

« Je remarque le mouvement corporel de chacun, la modulation, je ne sais pas, s'ils ne jouent pas leur personnage, tu ne regardes pas l'œuvre comme un produit final mais comme un processus [...] je remarque toujours ce type de choses, les détails d'une œuvre de théâtre, que la robe soit effectivement de l'époque dont ils parlent, tu vois?, si les bottes sont trop modernes pour une pièce se déroulant au premier siècle, cela n'a pas de sens! ».

Le concept de changement de trajectoire ne se limite pas à la poursuite d'études artistiques ou liées aux arts, mais au sentiment qu'éprouvent ces jeunes dont les arts ont contribué à changer la perception des choses et le comportement au quotidien. Il semble d'ailleurs important ici de souligner qu'un tel changement est perçu positivement par chaque participant de Balmaceda.

Ces bouleversements dans la vie même de ces participants se retrouvent dans des comportements et des habitudes venant structurer leur quotidien. Il est ainsi possible de constater que les arts offrent des outils susceptibles d'améliorer certains comportements, comme, par exemple, le sens des responsabilités, ou encore le concept de « partage » avec autrui. Des propos comme ceux d'Alondra évoque, en effet, cette formation et les aptitudes acquises pour la poursuite de leurs études :

« Je vais prendre des classes liées à la danse et au visuel ; je vois que cela m'a fourni les outils pour, peut-être, les utiliser comme un système intégré, cela n'est pas encore arrivé, mais je vais continuer à essayer. Dans le cadre de l'amitié, on a eu de bons moments. J'ai appris un peu de tout, mais je ne sais pas, j'ai acquis divers outils. Pour pouvoir étudier l'art, cela m'a servi de base ».

Les personnes interviewées signalent ainsi être parvenus, à travers ce type d'initiatives culturelles, à développer certaines capacités artistiques, mais il y a d'autres cas pour lesquels cette dimension prend une place primordiale dans la définition même de leur avenir. Dans le cas de « Balmaceda », ils croient que cette institution et sa méthodologie de travail a su renforcer leur amour propre et leur a permis de prendre des décisions de façon plus individuelle et autonome, contrairement aux décisions imposées par leurs parents. Ceci montre clairement l'influence d'une telle reconnaissance dans la formulation de ces sentiments positifs. Catalina revient, à ce titre, sur son avis sur ce sujet et sur sa décision d'étudier le théâtre suite à son passage par ces ateliers artistiques, et bien que cela ne se soit finalement pas concrétisé, elle s'en souvient comme l'une de ses premières vraies décisions :

« Faire du théâtre à Balmaceda était étrange pour moi, car il y avait des conséquences dans ma famille, de réaffirmer ce que je voulais faire, de me rapprocher un peu du côté de l'art [...] le fait de finir l'atelier me disant que j'allais étudier le théâtre, je pense que c'est le plus important, parce que cela signifiait vaincre cette timidité que j'ai eu toute ma vie et que j'ai encore ; finalement, je n'ai pas étudié le théâtre, c'était dur de se confronter le monde des adultes avec un autre regard ».

Concernant la possibilité de transférer les connaissances vers la communauté, il existe tout un discours visant à reproduire ces connaissances dans l'entourage même des participants aux ateliers. Les jeunes interviewés parlent ainsi d'autogestion de la connaissance et du développement de la production artistique locale grâce à ces apprentissages, lesquels doivent être socialisés avec les habitants de leurs quartiers pour avant tout consolider l'amélioration de leur quotidien à travers les aspects bénéfiques des arts. À partir de ce travail, ils perçoivent, en effet, que les liens communautaires -liens familiaux, amicaux ou affectifs- s'activent grâce à la réception de l'art dans ces contextes. Les propos de Claudia reprennent cet objectif du travail communautaire :

« Apprendre t'oblige à enseigner ce que tu as appris, tu vois? Tu ne peux pas rester avec cette connaissance juste pour toi, c'est égoïste, et cela ne te sert pas. S'ils m'apprennent la cuisine de la « terre et de la mer » tu vois? Par exemple, des algues de mer avec des pommes de terre, j'ai un devoir de l'apprendre et d'offrir cette chose qui m'appartient. Et si cela les aide à se détacher des mauvaises choses qu'ils ont vécu, c'est excellent!! L'objectif est pleinement atteint ».

Il est d'ailleurs également important de souligner ici la pratique de l'art amateur trouvant son origine dans le travail réalisé à Balmaceda. Certains participants affirment, en effet, qu'après avoir fini les ateliers, et même s'ils n'ont pas poursuivi des études dans le domaine artistique, qu'ils continuent d'utiliser ce qu'ils y ont appris, en tant qu'amateur. Ceci ne concerne toutefois pas tous les participants, parce que l'habitude artistique et le dévouement de ce type de pratiques sont des éléments qui se développent avec le temps.

Même si la plupart des participants ne continueront pas une formation artistique après la finalisation des ateliers, les arts, eux, continueront de les accompagner toute leur vie, et c'est en cela qu'il convient de parler d'un développement d'une pratique-amateur des arts. Il s'agit ici d'un lien qui ne se rompt pas lorsque l'atelier s'achève. Consuelo, inscrite pendant plus de trois ans à Balmaceda, corrobore cette idée car, même si elle ne pense pas aller à l'université continuer des études artistiques, elle affirme souhaiter poursuivre une pratique artistique non-professionnelle :

« Oui, je me suis déjà dit que je ne ferai pas une licence parce que j'ai déjà raté le coche, mais je veux continuer à participer à des ateliers, en particulier des ateliers de danse contemporaine ; toujours danser, mais pas professionnellement, juste parce que c'est pas mon truc, tu vois ? ».

Isaías revient, elle aussi, sur l'influence de son expérience à Balmaceda dans la relations avec l'art en général. Ainsi, s'il s'agit parfois d'une vocation d'ordre professionnel aspirant à devenir artiste, il s'agit également, dans bien des cas, de vivre une expérience artistique susceptible d'influer sur leur manière de concevoir la vie en général et les arts en particulier :

« Apprendre l'art, il me semble que c'est le prétexte, c'est bien plus qu'une seule question de développement de l'art ; c'est l'espace culturel qui se développe, disons que trente pour cent de ceux qui sont passés par Balmaceda deviennent des artistes, pour les autres soixante-dix pour cent, ce qui reste, c'est la sensation d'une maturité alternative que l'on n'obtient ni à l'école ni à l'université, et je trouve cela très intéressant [...] Toutes ces expériences d'être sur scène, de ressentir ça, de découvrir nos capacités, etc. C'est super important! ».

Il semble donc indéniable qu'assister à « Balmaceda » constitue un moment charnière quant aux décisions qu'il s'agit de prendre pour notre futur, notamment en ce qui concerne les cursus universitaires. En ce sens, les interviewés, représentés ici par Consuelo, insistent sur les bourses que l'institution offre afin de poursuivre leurs études à l'université et qu'ils

présentent comme une importante source de motivation pour persévérer sur la voie artistique :

« Il y avait, en effet, beaucoup d'enfants et de jeunes très bons, extrêmement doués, à qui Balmaceda offrait une bourse d'études, pour le théâtre, la danse, et les autres disciplines que l'on y travaille ; ceux qui étaient très bons et qui devaient passer la PSU⁷² pouvaient ainsi accéder à cette bourse s'ils étaient acceptés une licence d'études artistiques ».

Les élèves des lycées membres du programme « Okupa/Acciona » y trouve également une motivation pour poursuivre leurs études dans le domaine artistique, et expriment qu'ils souhaiteraient volontiers approfondir les techniques déjà pratiquées et ainsi acquérir un meilleur niveau susceptible de les conduire à une future professionnalisation :

« Ces ateliers sont amusants parce qu'ils nous poussent à vouloir nous perfectionner dans ce que l'on apprend, parce que tout le monde dit : 'ah ben, si je me perfectionne, je pourrai ensuite devenir un grand artiste' et on s'imagine un avenir artistique ». Focus Liceo El Mirador

Il est donc désormais possible de constater que l'approche des arts via la modalité des ateliers produit des transformations dans la vie même des participants, et cela même à un niveau discursif, en modifiant certaines de leurs habitudes et leur pratique artistique, mais également en faisant évoluer leur propre approche et compréhension de l'art, c'est-à-dire leur façon d'appréhender une œuvre, sa technicité, et d'ainsi développer, à travers la pratique, une meilleure compréhension de l'ensemble du processus créatif. Comme le résume parfaitement Catalina : « Il s'agit d'observer l'œuvre dans toute sa dimension, au-delà du simple divertissement ».

Ces ateliers permettraient donc de faire évoluer les personnalités en modifiant le quotidien de leurs participants, mais aussi de détecter et promouvoir des talents souvent latents. La naissance de ce désir de réaliser une pratique artistique est, en effet, crucial pour ce processus de transformation de la vie quotidienne et de changement de trajectoire de vie. Catalina Gutierrez affirme ainsi que ces ateliers offrent de nouvelles perspectives et de nouveaux instruments pour interpréter la société :

« Je pense que Balmaceda m'a donné envie de théâtre, de voir du théâtre et d'en apprendre davantage sur le théâtre, il est rare, mais la sociologie m'a fait aussi voir

⁷² Examen public pour l'accès à l'éducation supérieure au Chili.

dans le théâtre des choses que l'on peut faire, des choses que l'on peut dire, qu'on peut dire et ne pas dire en même temps, et ça c'est grâce au théâtre ».

Il semble intéressant de montrer, à ce stade, dans quelle mesure les ateliers sont valorisés par la communauté en facilitant la permanence des participants. En général, la connexion entre les jeunes se base sur des intérêts en communs permettant d'intensifier ces liens et de les conserver après la finalisation des ateliers. Alondra, comme d'autres élèves de « Balmaceda », raconte avoir rencontré un groupe dont elle se sent très proches, ceci bien que, selon elle, le profil des jeunes de Balmaceda est plutôt solitaire :

« On était un groupe de quatre, en fait, j'avais de bonnes relations avec tout le monde, mais il y avait un groupe de quatre avec qui j'étais sur la même longueur d'ondes ; après les ateliers, on allait toujours boire un verre, on a connu des gens qui allaient aux ateliers uniquement pour connaître des gens, il y avait des gens qui avaient une vie très solitaire ».

Ce sentiment de former, entre eux, une famille est un élément récurrent des témoignages recueillis auprès des participants de cette institution. Selon ces jeunes interviewés, cette proximité entre participants s'étend aux directeurs et aux enseignants de l'institution, comme l'exprime Alondra au sujet de la possibilité de créer des liens étroits entre l'ensemble des acteurs de l'institution :

« La première année, c'était comme une famille, une famille très cool, tu arrives à avoir ça, si tu viens, tu partages tes expériences. À Balmaceda tu peux vraiment parler avec le directeur, avec tout le monde, il n'y a pas de relations asymétriques ».

Ce sentiment presque filial représente une nouvelle motivation pour les participants les amenant, le plus souvent, à rester au sein d'une institution où ils trouvent compréhension, contention et où ils peuvent partager des sentiments communs, ce qu'ils ne peuvent pas toujours faire chez eux, ou encore au lycée et dans leur quartier. Cet élément pourrait expliquer pourquoi les participants ont tendance à s'inscrire au plus grand nombre possible d'ateliers, ce qui contrarie d'ailleurs les intérêts de l'institution. Le récit de Consuelo laisse ainsi transparaître le profond désir des jeunes d'intégrer Balmaceda et d'y rester, même s'ils doivent pour cela, dépasser le temps prévu pour chaque atelier :

« Oui, en général tout le monde se connaît à Balmaceda, il y a des gens qui sont toujours là, des gens qui prennent l'atelier de théâtre et après celui de danse, car ils ne veulent pas partir ; par exemple j'allais demander mon troisième atelier, parce que tu ne peux pas le quitter comme ça, une fois que tu as déjà participé, c'est triste, c'est pourquoi nous cherchons la possibilité de rester. Tu te rends compte que,

chaque trimestre, les ateliers changent et il y a beaucoup de possibilités, alors en général on peut suivre un nouvel atelier à chaque fois ».

Bien qu'il règne une bonne ambiance à Balmaceda, les liens entre les participants se produisent, la plupart du temps, en dehors des murs de l'institution, les groupes se renforçant au cours de soirées planifiées après des ateliers. Il s'agit alors de prendre un verre avec le groupe et de profiter d'un espace et d'un moment supplémentaire pour discuter avec les autres, d'aborder d'autres sujets comme la vie privée de chacun, et donc de finalement créer de véritables liens d'amitié. Rendre possible de telles rencontres donne la possibilité de créer des liens plus étroits et voués à perdurer. Le parc situé non loin des bâtiments de « Balmaceda » constitue, à ce titre, le principal lieu de rencontre de ces jeunes s'y retrouvant, dès lors, une fois les séances terminées, pour parler et fumer une cigarette et ainsi générer un espace d'échange et de confiance mutuelle.

Ainsi, même si Isaías n'a, pour sa part, pas participé activement à ce genre de réunion informelle, il ressort de son témoignage qu'il s'agit pour ces jeunes d'instances cruciales au moment de construire l'expérience Balmaceda dans sa totalité :

« Après l'atelier, on allait souvent au « Parc Forestal » pour fumer des cigarettes, acheter une bière, partager un moment ensemble. Ceux qui faisaient de la littérature, ils allaient plutôt dans des bars super populaires!, disons l' « Olympo », la « Piojera », le « Wanderbar ». Cette dynamique après l'atelier c'était une extension de l'atelier super importante, je l'ai compris beaucoup plus tard. J'ai commencé à comprendre que ces moments étaient super importants, encore plus importants, parce que c'était là que les liens se resserraient ; par exemple, je suis ensuite venu à une autre séance et j'ai vu la complicité entre eux et je me suis dit : "Mais, comment? Qu'est-ce que j'ai raté?", Bien sûr, je n'étais jamais allé au Forestal ».

Il y avait cependant aussi des gens qui créaient seulement des liens dans les salles de classe, mais, lesquels signalent eux-mêmes que ce type de liens étaient plutôt faibles et ne dureraient pas forcément. L'approfondissement des relations se faisait en effet au cours des rencontres en dehors de l'établissement, dans les parcs et dans les bars du centre-ville, près des bâtiments de Balmaceda. Consuelo, elle-même inscrite à ces ateliers, croit ne pas avoir tissé de liens étroits avec d'autres jeunes, mais souligne toutefois la bonne ambiance qui régnait dans le groupe :

« Oui j'ai élargi ma façon de penser mais, en général, on a tendance de se rapprocher de ceux qui nous ressemblent, je parlais avec les gens qui me

ressemblaient le plus, et il y avait avec les autres une bonne ambiance, même si maintenant je n'ai aucune relation avec eux ».

Concernant ces espaces de rencontre un groupe de jeunes inscrits à Balmaceda souligne que la structure de l'institution permet une grande concentration de jeunes au sein d'un espace agréable dont la décoration donne la sensation de « vivre l'art » partout. Les jeunes mentionnent également l'existence d'un café à l'intérieur de Balmaceda, propice aux échanges entre eux et avec les enseignants et les autres personnes chargées du fonctionnement de l'institution. La possibilité de compter sur un espace pour partager ses expériences est un facteur important dans la valorisation de ce projet en tant qu'institution culturelle, même si les jeunes privilégient avant tout les sorties se déroulant après les ateliers, le quartier où se trouve Balmaceda étant un quartier typiquement populaire et bohème de Santiago -le quartier de « Mapocho »- situé non loin d'un des plus grands marchés de la capitale, le marché de « La Vega Central ». Isaiás Castro nous décrit l'atmosphère au sein de l'institution :

« Balmaceda, il s'agit d'un bâtiment super joli, de type ancien avec des couloirs, des escaliers un peu obscures, et là aussi, un café, mais le café était à l'entrée, puis il y avait un espace comme celui-là où on rencontrait beaucoup de gens, des personnes qui commençaient à parler avec ceux de la table d'à côté, c'est quelque chose qui te rend compréhensif, cela te permet de t'ouvrir à d'autres univers ».

La formation d'un groupe d'amis « pour la vie », est l'un des éléments les plus inespérés de ce type d'ateliers : la création de liens entre des individus différents vivant l'art d'une manière spécifique, personnelle. Cette institution apparaît ainsi poser les bases nécessaires pour générer, après l'expérience vécue, de l'autogestion :

« En fait, j'ai connu des poètes qui sont des amis jusqu'aujourd'hui et qui ont gagné ensemble des fonds pour le développement des arts, et cela uniquement parce qu'ils se sont rencontrés à Balmaceda ».

De même, et toujours sur la base des témoignages recueillis auprès des jeunes inscrits, le rapport direct établi avec les enseignants et l'atmosphère communautaire qui en découle favorisent la proximité, la motivation et l'assiduité.

Les jeunes évoquent apparaissent ainsi pleinement conscients, et reconnaissants, de tout ce qu'ils sont amenés à apprendre et qu'ils peuvent réutiliser dans leur vie quotidienne. Le développement physique acquis à partir de la pratique artistique est, par exemple,

hautement remarqué, notamment dans une société comme la société chilienne où la sédentarité prime largement⁷³. C'est ainsi que Pia se souvient de ce qu'elle a appris au cours de séances de travail corporel et qui lui sert encore au quotidien :

« Balmaceda m'a appris plusieurs choses au-delà des arts ; par exemple, maintenant, je suis mal assise, mais quand je dois m'asseoir bien, je sais comment le faire, je dois corriger ma colonne vertébrale, la respiration, la respiration avec le ventre, apprendre à bien respirer ; euh, quand je marche par exemple, dans le même atelier, j'ai appris à marcher très vite, à faire du sport, je l'utilise pour ma vie quotidienne, ça m'aide ».

Malgré cela, il y a le cas de personnes qui, même si elles valorisent le travail de Balmaceda, ne pensent pas que cette institution ait eu une influence décisive ou un réel impact sur leur vie. Ils évoquent, certes, l'opportunité d'acquérir des connaissances, mais la notion de transformation est, selon eux, un concept beaucoup plus profond qui n'a rien à voir avec ce qu'ils vivent à « Balmaceda ». Ces jeunes affirment avoir construit leurs intérêts et leurs motivations avant l'inscription à « Balmaceda » et ne croient pas qu'une institution puisse changer la façon de penser d'une personne, à l'image des propos de Pia, très directe et très convaincue :

« Je ne pourrais pas dire que j'ai reçu ma vocation de Balmaceda, mais elle renforce de nombreuses réflexions sur l'art que j'ai eu ces dernières années, par exemple, et elle me permet de les comprendre ».

Carmen juge elle aussi, que ses motivations n'ont pas changé suite aux ateliers :

« Balmaceda n'a rien modifié, en fait, j'étais super motivée pour le théâtre et Balmaceda ne m'a pas influencé dans mes décisions ; peut-être que pour quelqu'un d'autre, cela aurait été le cas ; je crois que cette institution m'a donné des connaissances, je me suis nourrie des ateliers que j'ai fait, mais je n'ai pas changé ma façon de regarder certaines choses, peut-être quelqu'un d'autre oui, mais pas moi ... ».

Dans le cas des quartiers associés à « Creando Chile en mi Barrio », les jeunes signalent que cette approche des arts leur a permis de revaloriser la pratique artistique et de créer un nouveau besoin chez les propres habitants, un besoin d'art en générant l'habitude de vivre avec l'art dans leurs vie quotidienne :

⁷³ UAH & Chiledeportes (2009-2010). Encuesta nacional de hábitos de actividad física y deporte en la población chilena igual o mayor a 18 años. Observatorio Social Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile. En effet, une étude réalisée par l'université « Alberto Hurtado » a révélé que 87,2% des chiliens de plus de 18 ans ne sont pas physiquement actifs, notamment les femmes, les personnes des secteurs les plus défavorisés et les personnes âgées.

« Pour les événements, les gens sont venus spontanément assister aux spectacles, par exemple, lors du vingt-quatrième anniversaire du quartier, tout le monde s'est réuni pour admirer des œuvres artistiques [...] C'est une approche de l'art, mais il s'agit aussi de faire un petit pas pour continuer à faire ces choses dans chaque quartier ».

Les ateliers artistiques développés dans les lycées, dans les quartiers et dans les institutions artistiques privées comme Balmaceda, semblent faire évoluer les mentalités des participants en amenant ces derniers à prendre des décisions favorables à la professionnalisation dans le domaine des arts chez les plus jeunes, à une reconnaissance des bénéfices de la pratique artistique chez les plus âgés et à une transformation sociale plus ample dans l'entourage des participants. Cette transformation représente, notamment, une revalorisation de la pratique artistique fondée sur une méthodologie de promotion à travers l'apprentissage des mœurs, des croyances et des valeurs sur lesquelles reposent les œuvres et les techniques associées.

10. La reconstruction du lien social à partir des programmes culturels créés par le CNCA

Il s'agit, à ce stade, et dans un dernier temps, de demander aux interviewés leur avis sur le lien affectif existant entre les participants, afin de déterminer si la pratique artistique était le moteur de ces relations sociales. Au cours des entretiens, les jeunes participants ont remarqué la diversité des personnes inscrites à ce genre de programmes, une diversité d'âges notamment, des jeunes étant encore au lycée et d'autres à l'université. Même si ces derniers ne sont pas nombreux, ils portent des projets différents et le fait de cohabiter avec ces différentes façons de vivre produit certains effets positifs, tels qu'une certaine ouverture d'esprit. Selon les interviewés, tous les participants se rejoignent sur un point : l'amour de l'art, comme le confirme Carmen Muñoz :

« À l'université, il y a des gens qui ont à peu près le même âge, des gens qui se ressemblent, mais là c'est différent, c'est plus divers, c'était très amusant la variété d'élèves, la différence d'âge ».

Bien que les autres programmes, « Okupa/Acciona » et « Creando Chile en mi Barrio », travaillent dans des quartiers sélectionnés avec des groupes déjà consolidés, le renforcement des liens de solidarité entre voisins constitue également un élément fortement

valorisé. L'expérience du quartier « Villa Esperanza » de la commune de Maipú se démarque ici, principalement du fait qu'il présente la particularité d'avoir mis en place un modèle participatif de prise de décision entre tous les habitants, après la finalisation du programme, dans le but de créer les ateliers à partir des capacités de chaque habitant. Chacun pouvait alors proposer un atelier en fonction de ses habilités, les personnes intéressées pouvant ensuite s'y inscrire pour y assister. La façon dont ils ont adapté le modèle apparaît ici particulièrement intéressant car c'est lui qui leur a finalement permis de continuer à promouvoir la pratique artistique et tous les bénéfices dérivant de ce type de travail, à savoir, la création de liens entre voisins, la confiance, la solidarité, et surtout la créativité :

« Les gens viennent et se mettent d'accord sur les ateliers qui sont plus proches de leurs pratiques, alors nous avons mis en route des ateliers dont certains ont assez bien fonctionné. Nous avons des horaires distincts, le cours de Pilates le soir à 20:30, lundi, mercredi et vendredi, l'aérobic qui vient de commencer hier, et demain et vendredi, enrubanner à 18h, l'atelier de bijouterie de fantaisie, notamment des colliers, celui de coiffure jeudi à 15h, etc.». Focus Villa Esperanza – Maipú

Concernant les programmes du CNCA, le lien établi avec la communauté de voisins des quartiers constitue l'un des principaux aboutissements du programme lui ayant permis de resserrer les liens de solidarité et de confiance en autrui, de faire diminuer la sensation de peur chez les habitants, et faire en sorte qu'ils se réapproprient les espaces publics et redécouvrent, en quelque sorte, leur lieu de vie.

« Nous avons vraiment appris à nous rapprocher de nos voisins ; avant le programme, on ne se connaissait pas, mais depuis qu'on participe aux ateliers, on a essayé de se réunir beaucoup plus au sein de notre quartier ; il y a beaucoup de gens qui habitent là depuis 26 ans, depuis l'année 85, alors on a fêté 26 ans de vie ici, on vient de les fêter en décembre, et heureusement, maintenant, on a rencontré plus de gens ; on ne sait vraiment pas comment on faisait pour vivre dans un mètre carré sans savoir où vivait nos voisins ». Focus Los Troncos

La participation effective de la communauté dans le design des ateliers et dans la mise en œuvre des activités de la communauté, représente ainsi un élément caractéristique évoquée de façon récurrente par les personnes interviewées.

« On a participé à l'élaboration du programme ; on a organisé une table-ronde de conversation pour savoir ce que voulaient les enfants, les jeunes, les adultes et aussi les grands-parents ; on a fait des table-rondes, de nombreux forums, pour savoir ce

qu'ils voulaient mettre en œuvre... Rien n'a été fait sans consultation ». Focus Villa Esperanza - Maipú

Le travail avec la communauté vise la participation de tous les habitants des quartiers concernés, mais aussi de toutes les organisations qui y fonctionnent. L'idée du programme est celle du travail en équipe afin de mobiliser tout le monde en faveur de la promotion et du développement culturel. Le principal lien avec la communauté est alors l'offre artistique livrée par les médiateurs responsables d'organiser la venue d'artistes et de spectacles artistiques dans ces quartiers.

« Ils ont commencé à travailler ; quand nous avons commencé à réunir les gens pour l'anniversaire de la ville, cela a marqué une étape importante : on a coupé la rue, on a fait des concerts, certains artistes invités sont venus, et c'est comme ça que tout a commencé. Finalement, cette directive a peu à peu été retirée ; l'idée était d'être capable de former un centre culturel avec un statut juridique, de chercher des gens nouveaux, on les a donc invités et on a commencé à donner forme au projet ». Focus Los Troncos

La socialisation produite par la participation aux ateliers est l'un des éléments le plus valorisé par les enfants des lycées qui ont participé au focus group. Les ateliers artistiques apparaissent, en effet, évalués par l'ensemble des lycéens selon trois critères principaux : divertissement, apprentissage et socialisation.

« L'opinion générale des participants, c'est que les ateliers sont une forme de loisirs dans les écoles, parce que focaliser l'apprentissage sur les mathématiques ou l'espagnol, c'est un stress parce qu'on doit penser tous les jours à étudier ; alors que les ateliers, c'est la possibilité de faire quelque chose qu'on apprécie, et en même temps passer un bon moment, en plus cela sert à socialiser avec le reste de l'école et à développer notre personnalité ».

De tels succès permettent ainsi de percevoir certaines transformations dans la manière de penser des participants directs comme de ceux se trouvant en contact avec ces participants, qu'il s'agisse de leurs familles, de leurs amis ou même de leur entourage local. Au Chili, comme dans d'autres contextes géographiques, la jeunesse actuelle apparaît, en effet, beaucoup plus tolérante et ouverte d'esprit si on la compare à celle précédente beaucoup plus conservatrice, notamment, pour ce qui est du cas chilien, du fait de la dictature. Tandis que de nos jours, la jeunesse est, en grande majorité, porteuse d'un discours progressiste, comme par exemple, Pia, qui, suite à son passage à Balmaceda, s'est sentie très proche de cette évolution de la société chilienne :

« Tout le monde m'a dit que j'étais super intolérante, mais je ne me trouve pas intolérante, je ne sais pas pourquoi, je ne m'oppose à rien : ni au mariage homosexuel, ni à l'avortement, ni aux questions qui sont populaires aujourd'hui, hein ? Je n'y suis pas opposée ! Je pense que tout le monde a le droit de vivre comme il le veut ».

La possibilité de travailler en équipe revient d'ailleurs comme un élément très apprécié dans les différentes interviews. Le concept de « travailler ensemble » vient, en effet, rompre avec l'individualisme qui règne dans la société actuelle, et représente dès lors la possibilité de créer et de transformer les conceptions sociales des habitants de ces secteurs à travers ce type d'initiatives. Catalina revient sur cette idée :

« Je crois que la chose la plus importante a été de travailler en équipe, avec discipline, travailler en équipe au-delà des bonnes relations que nous pouvons établir, nous laisser le temps de s'amuser et de travailler avec ces mêmes personnes avec qui tu passes de bons moments ».

Comme pour l'établissement de l'autogestion à Balmaceda, « Creando Chile en mi Barrio » fait face à l'un des plus grands défis du programme : la création du processus d'autogestion, c'est-à-dire, le développement d'une structure de travail permettant à tous les quartiers participants de poursuivre le développement culturel et artistique, de générer un climat local basé sur la confiance et de renforcer le lien social entre les habitants de ces quartiers.

Malheureusement, tous les quartiers n'y parviennent pas forcément, notamment du fait de profonds problèmes de financement pour la poursuite de ce type de programmes une fois les fonds associés aux programmes du CNCA épuisés. Le travail nécessaire pour continuer à développer ce type de démarches rend, en effet, difficile l'autogestion, ceci, même si, dans la plupart des cas, les interviewés se disent connaître le travail à réaliser et la façon d'obtenir des fonds sans l'aide de l'État :

« L'une des idées du CNCA est de laisser une structure de travail dans chaque quartier pour que les habitants puissent continuer à faire des choses et à promouvoir la culture avec ou sans l'aide du CNCA ou sans son aide. Il est important de développer l'autogestion, notamment à ce moment-là, quand cette institution doit destiner ses fonds principalement pour préserver le patrimoine, en particulier les bâtiments effondrés suite au tremblement de terre ayant beaucoup affecté les églises et les musées, et faisant passer au second plan les activités culturelles de quartier ».

-Focus Los Troncos-

Les habitants des quartiers organisent, dès lors, des activités dans le domaine de la restauration, afin, par exemple, que l'ensemble du quartier puisse, de cette manière, obtenir des fonds et maintenir les ateliers. Cet argent sert alors à continuer de payer les enseignants et à maintenir les standards de qualité du CNCA pour ces nouveaux ateliers mis en place.

« Nous avons organisé beaucoup d'événements artistiques ; nous recevons beaucoup d'aides, on fait aussi des « bingo-bénéfice », les habitants ont beaucoup soutenu ces activités, comme pour les fêtes de Noël ou celles des enfants et des mères ; nous avons fait plein des choses... » Focus Villa Esperanza - Maipú

L'idée de poursuivre grâce aux ressources de l'Etat revient également dans les témoignages recueillis, mais, cette fois, à travers la postulation à des fonds destinés à la pratique, à la production et à la recherche dans le domaine des arts, comme le FONDART. Les intéressés se sentent, en effet, forts de l'expérience qu'ils ont pu acquérir au sein de ces programmes, et donc désormais capables d'administrer des fonds et de continuer à faire fonctionner le programme dans leur quartier. Les propos des habitants du quartier « Villa Esperanza » reviennent ainsi sur la manière dont ils ont obtenu des ressources :

« Je me souviens avoir, ces dernières années, postulé à un projet à travers le CNCA, je me souviens, la « fête des arts » avait commencé, nous avons acheté de matériel audio, je venais de gagner ce projet et il fallait l'exécuter, faire une fête pour célébrer cela, acheter l'amplification dont nous n'avions pas, acheter des estrades mobiles, faire toute sorte de choses nouvelles pour nous ; alors nous l'avons fait en demandant de l'aide à l'État, et c'est comme ça que nous avons commencé cette fête, la fête des arts, c'était pour Noël 2008, ça a été une grande expérience, et depuis, nous continuons de travailler ensemble » Focus Villa Esperanza - Maipú

Même si les problèmes de financement apparaissent comme l'un des principaux obstacles à l'autogestion, et donc au maintien dans le temps d'une pratique artistique au sein des territoires concernés, il ne faut pas oublier qu'un tel financement répond à un problème structurel des quartiers. Il peut ainsi arriver qu'une fois les ateliers achevés, le travail culturel repasse en arrière-plan au profit de thématiques jugées prioritaires par les habitants de ces quartiers.

Conclusion partielle

Il s'agissait, dans ce chapitre, d'identifier, à partir des propos des participants des programmes sélectionnés, certains éléments centraux rendant compte des effets de la pratique artistique sur les habitants des quartiers, ainsi que des différents niveaux de priorité que ces éléments représentent pour les différents types de participants, qu'ils soient jeunes ou adultes. Sont en effet ici en question des éléments culturels hautement valorisés et faisant partie intégrante d'un processus de transformation de la perception artistique et éducative d'un secteur important de la population.

Un premier élément signalé par les personnes interviewées dans le cadre de cette recherche constitue la précarité de leurs conditions d'existence les conduisant, pour reprendre la grille de lecture proposée par Boltanski, à une forte « critique sociale » les obligeant, en tant qu'habitants de ces contextes, à se consacrer prioritairement à la satisfaction de leurs besoins physiologiques (se nourrir, se loger, s'habiller). Ces personnes apparaissent, dès lors, moins disponibles pour se consacrer à des besoins secondaires tels que ceux d'appartenance, de reconnaissance, d'estime et d'affirmation de soi. De nombreuses actions ont cependant été déployées par l'État au cours des dernières années, notamment grâce au travail de l'institution culturelle dans la proposition de solutions concrètes au développement culturel local. La pauvreté et les problèmes qui lui sont associés constituent toutefois, encore actuellement, la « pierre d'achoppement » pour un lien fluide entre le programme culturel et les secteurs les plus défavorisés.

Nous avons pourtant pu constater ici qu'une participation active aux programmes culturels est susceptible, en tant qu'engagement personnel, de satisfaire de tels besoins secondaires. Ce dernier élément a d'ailleurs été largement évoqué par ces participants dont c'est ce qu'ils attendent de ce type d'activités culturelles. Les acteurs locaux clés pour la mise en œuvre de ce type de programme sont l'animateur ou le médiateur culturel qui se présente comme un facilitateur et un accompagnateur placé au cœur du processus d'élaboration des plans de développement culturel et artistique de chaque communauté locale. L'animateur culturel, comme le nomme ce type de programmes, agit ainsi comme un facilitateur ou gestionnaire (de l'accès aux événements, de l'obtention des salles, des conventions, etc.),

un promoteur de l'autogestion (formation, planification et préparation de projets), et un médiateur (le lien ou le pont) entre le CNCA et le quartier.

Le deuxième acteur central de ce type de processus sont les « comités culturels de quartier », conformé par chaque quartier de représentants d'organisations culturelles et artistiques ainsi que d'autres acteurs de la société civile. Aux représentants du programme viennent également s'ajouter les responsables régionaux du programme et d'autres acteurs locaux.

Le quartier, tel qu'analysé ici, ne représente, en fait, pas seulement un espace d'accès aux services publics ou institutionnels, mais également un territoire symbolique où les gens partagent leur vécu, leur culture. Les habitants de ces quartiers tentent ainsi de protéger et de stimuler l'établissement de liens solidaires, dans la mesure où ces derniers représentent un support affectif dans la construction de leur identité personnelle.

Il ne s'agit pas, cependant, de négliger ici le rôle de la reconnaissance obtenue par les participants des programmes, et notamment la reconnaissance de leurs apprentissages et de leur rôle dans la société s'effectuant à travers la reconstruction de la relation entre professeurs et la communauté. L'expérience sociale générée par les ateliers montre, en effet, qu'une majeure reconnaissance est directement liée à une meilleure évaluation des programmes.

Reste également à souligner le fait que les participants ne sont pas les seuls à évaluer favorablement ce type de programmes. L'analyse des documents d'évaluation réalisés par le CNCA sur leurs propres programmes révèle, en effet, que « Creando Chile en mi Barrio » a eu, sur le développement artistique et culturel dans les quartiers sélectionnés, les effets suivants (ARS, 2011):

- i) réduction des inégalités d'accès aux services culturels;
- ii) augmentation de l'intérêt des communautés pour les thèmes artistiques et culturels;
- iii) ouverture d'opportunités de découvrir le patrimoine culturel des quartiers et des communautés isolés;
- iv) formation et certification des animateurs culturels locaux;
- v) création d'organisations culturelles dans le quartier;

- vi) création d'espaces pour une meilleure visibilité des artistes au niveau local;
- vii) une mise en valeur des différentes expressions artistiques.

Le développement culturel local a ainsi fait ses premiers pas avec la mise en place de ce type d'interventions. La demande concrète à partir de laquelle s'organiseront les secteurs les plus défavorisés dans le domaine de la culture semble désormais consister en une revendication d'une culture propre, d'une façon de s'organiser particulière et d'un accès à des éléments culturels jusqu'ici privés et appartenant généralement aux groupes de pouvoir.

Il apparaît dès lors possible d'affirmer, à partir de telles données, que ces programmes ont, dans le contexte communautaire, amélioré de fait la qualité de vie dans ces quartiers en renforçant les espaces de rencontre et d'échange de ces communautés, et donc leur identité propre. Le développement harmonieux et pluriel de la citoyenneté s'est, de plus, produit sur la base des concepts de participation, de tolérance, de reconstruction des liens sociaux, entre autres, ainsi qu'à partir des notions de promotion et diffusion de la création artistique et du patrimoine culturel chilien.

Même si le développement de ces programmes a pu faire l'objet de critiques, leur évaluation au niveau subjectif reste finalement positive, ces programmes invitant les familles à se rencontrer et à évoluer en termes d'autonomie et de projection de la pratique artistique dans le futur. La théorie sociale considère, en effet, la famille comme la structure sociale fondamentale⁷⁴, la plupart de nos comportements relevant de la transmission des mœurs et des habitudes de nos parents. Les jeunes participants de Balmaceda reconnaissent ainsi reproduire certains comportements familiaux, hérités de leur père ou de leur mère ou encore de quelqu'un jouant un rôle significatif au sein de la famille (grands-parents, oncles, etc.). La famille est donc apparue, au fil de cette étude, un facteur déterminant d'un

⁷⁴ Notons que plusieurs sociologues ont étudié cette thématique, tels que Bourdieu dans *Les Héritiers, Les étudiants et la culture* (Minuit, 1964), puis dans *La Reproduction* (Minuit, 1970), et Durkheim, chacun posant un regard sur ce processus de socialisation. On ne peut parler de socialisation sans aborder le concept central de l'habitus développé par Pierre Bourdieu pour comprendre l'intégration des codes sociaux par les individus où la famille aurait donc une fonction de reproduction. De toute façon, pour une nouvelle génération de sociologues, il faut aussi prendre en compte la pluralité des milieux d'appartenance et les formes de socialisation.

certain rapport à l'art jouant un rôle crucial dans la prise de décision quant à un éventuel avenir artistique. Il ressort, en effet, des témoignages recueillis que l'absence d'un tel support rend généralement tout parcours artistique quasiment impossible.

L'ensemble de ce chapitre c'est ainsi employé à démontrer l'existence de plusieurs éléments déterminants susceptibles d'assurer la pérennité de ces évolutions en termes d'habitudes et de mentalité. En effet, même si de tels changements ne sont pas structurels et ne touchent pas l'ensemble des participants, ils n'en représentent pas moins, pour une partie importante de la population, un premier contact avec le monde des arts, ce qui représente un changement majeur dans leur histoire récente.

En ce qui concerne les stratégies de subjectivation, il semble pertinent de rappeler que les programmes basés sur la notion d'« éprouver l'art » transforment le regard que les individus portent sur la culture, jouant ainsi une influence majeure en termes de choix de vie et de trajectoire future, mais aussi d'état d'esprit et d'évolution de mentalités généralement empreintes de préjugés et d'une forte résistance face à une société conservatrice. Comme le signale Michel Wieviorka (2012), il est possible de construire l'existence de ces sujets à travers ces changements et le fait de devenir responsables, de maîtriser leur existence et d'agir. Toutefois, dans les cas de marginalisation, d'exclusion, de pauvreté, de ghettoïsation et de privation des droits, le sujet ne peut pas disparaître ni se transformer complètement en acteur ; il constitue alors ce que cet auteur appelle un sujet « flottant », moins critique et qui se comporte parfois conformément aux objectifs de l'aide qu'il reçoit en tant que bénéficiaire de la politique culturelle.

L'un des principaux succès des programmes consiste ainsi, selon les participants, dans la possibilité effective de rapprocher les gens des arts en leur montrant que tout le monde peut pratiquer l'art et que nous avons tous une sensibilité artistique qu'il s'agit le plus souvent de réveiller. Les participants apprécient, par ailleurs, les objectifs concernant les jeunes des quartiers les plus défavorisés et visant à les sensibiliser à l'art et aux différentes expressions artistiques tout en les dotant d'aptitudes artistiques susceptibles de leur servir dans leur vie quotidienne.

Cette nouvelle manière dont les participants à ces programmes perçoivent la culture continue toutefois à se heurter au discours de sens commun envisageant la culture à travers le filtre du divertissement. Ce concept de divertissement s'avère, en effet, profondément enraciné dans les mentalités et s'associe à un certain mépris pour toute espèce de programmes public jugé moins efficace parce qu'il ne semble, à prime abord, pas assez sérieux. Or nous avons déjà eu l'occasion de constater que la nature même de l'art et l'idée même de ces programmes sont justement d'offrir un espace de divertissement afin de lutter contre certaines habitudes prises lors de la dictature et qui n'ont pas encore été éliminées.

Cette analyse a, en dernier lieu, mis en lumière deux éléments développés par ce type de programmes qui cohabitent dans les contextes étudiés : d'un côté, une émancipation des participants des programmes dans le sens d'une rupture avec les logiques du capitalisme pesant sur les individus et qui s'exprime par la liberté de pratiquer l'art pour l'art ; de l'autre, l'acquisition de compétences utiles à l'insertion dans le marché du travail de l'économie néolibérale.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Depuis le retour à la démocratie, les gouvernements de la « Concertación » (entre 1990 et 2010) se sont focalisés sur la reconstruction d'un secteur culturel fortement réprimé pendant dix-sept années de dictature. De nombreuses recherches, mais aussi plusieurs actions concrètes, ont ainsi tenté de proposer des solutions à une telle problématique à travers un travail visant tout spécialement la recomposition de la place du sujet au niveau social et culturel.

La politique culturelle du Chili s'est ainsi efforcée, dans un premier moment, à réfléchir, au niveau théorique, aux différents éléments affectant la société chilienne, parmi lesquels : la pratique artistique, la consommation culturelle et la focalisation sur une culture d'élite promue par l'État. La présente étude aspire ainsi à constituer un apport à l'analyse sociologique de cette thématique, tout en considérant que la recherche dans le domaine de la culture a, jusqu'à présent, été largement insuffisante.

La structure de la politique culturelle est ainsi née du concept de participation et de transparence des actions, deux piliers du CNCA voués à devenir le « cadre rigide » de l'action étatique dans ce nouveau domaine. Cette dynamique programmatique, basée sur le besoin de participation, se place, dès lors, en directe antinomie avec la quête d'efficacité d'organismes publics pris dans l'engrenage du processus de modernisation de l'état dans lequel s'inscrit cette réforme et ayant conduit à la « technocratisation » de la politique culturelle.

La mise en œuvre de la politique culturelle se caractérise ainsi, au Chili, par, d'un côté, une déclaration d'intention incarnée par le document « Chile Quiere Más Cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010 » (CNCA, 2005) et, de l'autre, la mise en œuvre concrète d'une telle politique. Ceci inscrit ainsi, et dès son origine, l'implémentation de cette

politique culturelle dans une tension entre un objectif de participation et de transparence et un impératif d'efficacité propre à toute politique publique. Il apparaît opportun de souligner ici que la logique à long terme nécessaire à tout développement culturel s'est rapidement vue remise en cause par des processus régis par des considérations propres au court terme, certes nécessaires, mais mettant en péril la réalisation des objectifs fixés.

De nombreuses recherches ont, à ce titre, largement contribué au développement culturel, mais tout en restant focalisées sur les artistes et les intérêts technocratiques de l'institution culturelle généralement liés aux industries culturelles. Une réelle intégration de la citoyenneté, à travers l'écoute des besoins et des attentes des populations locales, semble, en effet, avoir largement manqué à un tel processus.

C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il apparaît possible de comprendre dans quelle mesure et de quelle manière le «savoir-faire», ou l'expertise, sont devenus source de tensions entre deux approches et pratiques différentes, c'est-à-dire, entre le processus de technocratisation des politiques culturelles identifiable dans la mise en œuvre du CNCA, et l'approche des héritiers de la Division Culturelle du Ministère de l'Éducation représentés par la « Tribu Di Girolamo » (décrite dans le premier chapitre) et prônant une méthodologie participative basée sur le concept de citoyenneté culturelle.

En ce qui concerne la pratique participative, l'expression la plus pure de cette citoyenneté culturelle est incarnée par les « Cabildos Culturales » créés dans le but d'offrir un espace de dialogue au niveau des communes afin de consolider la proposition nationale de développement culturel pour le Bicentenaire de la République de 2010. Les « Cabildos » prônent, en effet, un système de participation populaire, ou « des bases », cherchant à construire et à promouvoir la participation réelle de l'ensemble des citoyens à l'élaboration des politiques publiques.

C'est à partir de ce moment que le médiateur a commencé à jouer un rôle déterminant dans un contexte ayant besoin d'un acteur capable d'articuler, de coordonner et d'activer une structure de travail à caractère horizontal. Cet acteur constitue, en effet, un élément clé dans un paysage culturel actuel où la construction des réseaux est une question primordiale au même titre que l'exigence de rentabilité et d'efficacité des activités culturelles. Une telle

structure a, en effet, posé problème à la nouvelle institution culturelle, générant un conflit entre la conception d'une institution ouverte, participative et horizontale, et la mise en œuvre du CNCA ces dernières années, et notamment à partir de 2010 et le tournant à droite du gouvernement marqué par la consolidation du phénomène de technocratisation des politiques culturelles.

C'est ainsi qu'en analysant le travail du CNCA en tant que principale institution culturelle du Chili, cette thèse aspire à rendre compte des difficultés que peut rencontrer une telle institution dans sa démarche visant à se faire l'écho des demandes citoyennes. Il est, en effet, possible de constater qu'un décalage persiste entre les représentations culturelles locales traditionnelles et les programmes culturels proposés par l'Etat à travers le CNCA. Ce décalage entre le discours institutionnel et les récits personnels ne semble pas avoir de solution dans la mesure où le dispositif de médiation se place comme point de référence idéal d'un sujet subjectivé qui résiste à l'Etat et prend des décisions individuelles sur son propre destin et sa pratique culturelle, ce qui génère une attention particulière de chaque individu vis-à-vis de la culture tout en l'éloignant de toute action étatique cherchant, la plupart du temps, à discipliner les secteurs populaires à travers une certaine vision de la culture.

Le système éducatif constitue ainsi le principal espace de production des conditions nécessaires au développement culturel. Malheureusement, à ce niveau, le thème de l'art est encore en germe, comme le montre, par exemple, l'absence de professeurs spécialisés dans l'art au sein des écoles primaires, l'absence d'infrastructure adéquate pour la pratique artistique dans les écoles et les lycées, la dé-contextualisation des curriculums éducatifs, ou encore la persistance d'un paradigme éducationnel priorisant la productivité au détriment de la créativité.

Le secteur culturel présente, de surcroît, des problèmes transversaux qui entravent de bien travailler avec les citoyens, comme, par exemple, la pauvreté de l'offre de formations pour une professionnalisation des artistes encore, de nos jours, concentrée principalement dans la capitale, ou encore l'absence de master et de doctorat dans des disciplines artistiques spécifiques. Les initiatives de promotions de l'accès à la culture se basent ainsi sur une

offre artistique au contenu culturel très élevé, ce qui démotivent les secteurs populaires à y prendre part.

Au Chili, l'art et l'éducation, apparaissent, en effet, encore comme deux espaces réservés à une élite et dont la pratique est l'apanage d'une classe particulière. Il convient ici de rappeler que nous ne souhaitons pas, par une telle affirmation, véhiculer de préjugés sur l'art et l'éducation, mais plutôt adresser une critique aux formes d'expression mises en place par une élite témoignant des fondements inégalitaires de la société chilienne.

Si l'on se réfère ici à la pensée de Bourdieu, il est possible d'observer de quelle manière les programmes du CNCA analysés et le thème de leur accessibilité permettent la transmission de certains codes artistiques à différents niveaux : d'un côté, la génération d'un goût pour l'art ; de l'autre, les pratiques amateur et professionnelle des arts ; ceci tout en gardant à l'esprit le fait que l'accès à l'art généré par ces programmes est étroitement lié au concept de reconnaissance sociale. Un savoir reconnu par la communauté et par les professeurs conduit, en effet, de la part des participants, à une meilleure valorisation des programmes.

Il convient donc, au jour d'aujourd'hui, de se poser les questions suivantes : Que pensent les personnes en situation de pauvreté et d'extrême pauvreté de la culture ? Existe-t-il vraiment un gouffre croissant entre ces deux univers ? Dans le cas d'une réponse affirmative, quel sens et quelles raisons donnent-elles alors à cette désaffection ? Et dans le cas inverse d'une réponse négative, quels sont dès lors les facteurs et les ressorts qui permettent d'expliquer une telle relation ? Et quelle place occupe alors la médiation dans ces dynamiques de motivation ?

Telles sont les questions simples, centrales et récurrentes auxquelles cette recherche s'est, en fin de compte, efforcée d'apporter des réponses multiples et complexes. Les membres des secteurs les plus défavorisés, tant économiquement que culturellement, sont souvent dépeints comme ayant une compréhension incomplète et réductrice des réalités politiques, économiques et sociales. En effet, la plupart du temps, confrontées quotidiennement à des conditions matérielles marquées par la précarité et la dépendance, ces groupes cumulent en effet, la plupart du temps, une série de facteurs susceptibles de les amener à se désintéresser du domaine culturel. Cette apathie envers toute pratique culturelle s'avérera

ainsi le principal type de relation entre la culture et les habitants des quartiers sélectionnés, notamment avant l'implémentation des programmes du CNCA.

Les participants des programmes représentent alors un mode de subjectivation traversé de manière sous-jacente par une logique de participation contestataire quant aux politiques développées par l'État, une subjectivité interpellée et socialisée à travers un discours individuel désenchanté assez généralisé. Or, même s'il existe bien un discours contestataire, la logique communautaire demeure centrale à l'heure de définir toute identité populaire.

La désignation des participants des programmes en tant que *bénéficiaires* renvoie, en ce sens, aux notions d'objet passif de la politique et de simple récepteur de la politique culturelle. Toutefois, si, au contraire, nous nous appliquons à considérer ces personnes en tant que « sujets », ils deviendront alors des participants actifs de cette politique, véritables acteurs de la politique capable de créer les conditions nécessaires à leur autogestion des pratiques culturelles.

Cette thèse représente donc ici une contribution à cette réflexion en parvenant à identifier le fait que le principal argument développé par les participants actifs à propos du territoire implique la défense ou la promotion de la communauté en tant que support fondamental pour la construction de l'identité, non seulement collective, mais aussi personnelle.

De plus, avant la création par le CNCA de ces programmes à caractère citoyen, les programmes culturels élaborés par l'État travaillaient à partir de concepts tels que la professionnalisation afin de modeler la société selon un discours promouvant la formation d'artistes au-delà des bénéfices de l'expression culturelle des participants à ces programmes. C'est ainsi que l'art officiel, alors l'objectif des politiques publiques, demeurait celui défini par un cercle d'intellectuels ou quelques groupes de pouvoir liés aux responsables chargés de prendre les décisions dans ce domaine. L'art ne parvenait, dès lors, pas, dans la pratique, à se rapprocher du grand public, la production et la consommation artistique se limitant donc à un faible pourcentage d'individus.

Ainsi, la transformation de la logique même de la politique culturelle chilienne a ainsi consisté à se pencher, en premier lieu, sur la relation entre l'art et son public. N'oublions pas, en effet, que cette relation se constitue sur la base d'un dialogue, d'une relation intersubjective motivée, ou susceptible d'être motivée, tant par les médias et les contextes sociaux et territoriaux que par les politiques publiques. Il s'agit, dès lors, de faire se rencontrer l'art et la citoyenneté en donnant de l'importance à des pratiques plus diversifiées et parfois même opposées à la culture officielle, dans le seul but de construire un art à la fois plus démocratique et plus égalitaire. Le défi consiste alors à rapprocher, et parfois même réconcilier, certains groupes dorénavant moins marginaux et davantage conscients et réceptifs à l'activité artistique, avec l'art.

L'idée était donc ici de travailler sur l'idée d'une démocratisation de l'art dans laquelle la réception de l'art, en tant que processus collectif, serait le fait de tous les individus recevant l'œuvre en question en développant une reconnaissance des différentes réceptions et expressions artistiques émergeant de la société, et donc en ouvrant la possibilité d'un art aux antipodes de cette tradition artistique classique liée aux musées et aux beaux-arts. La réception devient ainsi un instrument politique, puisque c'est à travers ce concept qu'il apparaît possible de reconfigurer les rapports entre le public et l'art selon l'idée d'un « éveil aux arts » par lequel une sensibilisation aux arts et à toutes expressions artistiques constitue un événement transformateur pour tous ceux qui le vivent et se voient ouvrir les portes à ce développement culturel individuel et social.

C'est en tout cas sous cet angle d'approche que cette étude cherche à remettre en question la définition même de « haute culture », non pas façon purement abstraite, mais à travers une analyse méticuleuse des méthodes de démocratisation générées par les dispositifs de médiation. Une partie importante de la thèse se concentre ainsi sur le thème de la réception à partir d'une composante expérientielle significative permettant de contextualiser la mise en œuvre de tels dispositifs.

Il semble, en effet, que la possibilité de promouvoir l' « accessibilité à la culture », en l'occurrence rapprocher ceux qui en sont le plus éloignés de la culture et de ces multiples expressions artistiques, existe réellement, notamment si l'on comprend cette notion d'accessibilité comme la coexistence de différentes formes, de différents styles et de

différents genres artistiques. Un tel processus permettrait, en effet, de reconnaître des expressions jusqu'ici marginalisées en permettant l'existence de divers publics et la naissance d'une production artistique variée. La démocratisation ne semble, à ce niveau, ne pouvoir avoir de sens que si différents groupes culturellement actifs au sein de la société obtiennent davantage de reconnaissance à partir de leurs contextes et de leurs productions culturelles.

Un objectif central de cette thèse consistait ainsi à démontrer de quelle manière et dans quelle mesure les problèmes d'accès à la culture contribuent à rendre invisibles certaines productions culturelles à caractère local. Il s'agissait ainsi de démontrer, notamment dans le troisième chapitre, comment les secteurs populaires, bien que profondément affaiblis de par leurs nouvelles conditions politiques et économiques, commencent à se réarticuler en tant qu'acteur social et culturel de plein droit. Les jeunes évoquent notamment, à partir de leurs expériences, différents aspects d'une subjectivité qui entrent en conflit avec certaines stratégies du système éducatif qu'il est nécessaire de restructurer. C'est pourquoi la méthodologie des programmes culturels met en relief ce phénomène, et place les programmes en conflit direct avec les méthodes utilisées au sein du système éducatif, en particulier du fait des relations très hiérarchisées entre les élèves et les professeurs. Cette thèse met en effet en lumière le rejet, par ces dispositifs de médiation des programmes culturels, de ce type de rapports coercitifs entre professeurs et élèves, au profit de méthodes d'approche basées sur des relations plus amicales et affectives.

C'est ainsi que nous avons analysé les méthodologies et les stratégies développées et utilisées par les artistes-enseignants pour établir une médiation culturelle avec ces jeunes issus de milieux défavorisés et la plupart du temps rebelles au système éducatif. Le deuxième chapitre de cette recherche s'est ainsi employé à montrer comment ces nouvelles méthodologies contribuent à promouvoir les arts auprès d'un nouveau public et de quelle manière ce type de travail permet d'améliorer certains contextes sociaux au niveau des infrastructures comme au niveau de la structure sociale. Un tel processus offre également des outils méthodologiques concrets pour promouvoir l'autogestion dans ces quartiers et améliorer certains espaces comme, par exemple, ceux liés au système éducatif.

Ce travail de recherche c'est donc centré sur les discours des agents sociaux, lesquels, bien que travaillant directement dans la mise en œuvre des politiques publiques, ne semblent pas être pris en compte au moment de leur formulation, un tel processus restant essentiellement contrôlé par l'ensemble de l'appareil technocratique. Parmi ces acteurs interrogés dans le cadre de cette étude, se trouvent des psychologues, des travailleurs sociaux, des éducateurs et des personnes de la communauté, soit un large éventail d'acteurs nous ayant permis d'élargir notre compréhension des dispositifs de médiation.

Quant au discours des participants à ces programmes, analysé dans le cadre de ce troisième chapitre, il semble se construire à partir d'une critique de l'État. Ces participants interrogés, bien qu'attribuant une valeur particulière à ce type de programmes auxquels ils participent, parfois activement, au niveau global, gardent en effet leur distance par rapport à l'idée d'une éventuelle relation avec l'État, en insistant non seulement sur leur malaise relatif aux conditions de domination de l'État mais aussi contre le système politique dans son ensemble et soutiennent, dans leurs propos, un type de recherche de bien-être et l'importance du respect de l'autonomie culturelle des communautés. Il s'agit donc ici d'un processus de résistance à un système qui maintient des rapports de pouvoir contraignants.

Les jeunes participants interviewés dans cette recherche se voient souvent confrontés à une quantité importante de défis impliquant des processus réflexifs permanents sur leurs pratiques culturelles, tout en prenant en compte le besoin d'un soutien familial ou communautaire, ce qui confirme la production de subjectivités relationnelles. Il apparaît, dès lors, possible d'affirmer que ces jeunes issus de milieux défavorisés trouvent des arrangements pour agir au sein de normes contradictoires en devenant acteurs et actrices des transformations contemporaines des relations au sein de la famille et des communautés.

Un autre objectif de cette thèse consistait ainsi à définir les principaux dispositifs créés par la médiation dans le but de produire des processus participatifs à l'intérieur des programmes créés par l'État, afin de prendre en compte les intérêts et les besoins des participants et ainsi donner une place centrale à ces sujets. Les méthodes employées pour travailler avec les différents groupes se basent, notamment, sur la modalité des ateliers. Tous les programmes se structurent ainsi de manière similaire, même si, parfois, avec des

résultats différents selon les caractéristiques propres aux quartiers, aux participants et à l'implication des médiateurs dans les milieux où ils travaillent.

Le travail des médiateurs apparaît donc, ici, essentiel car même si ces derniers mettent en place sur le terrain un programme répondant, d'une certaine manière, aux besoins d'une institution, ils luttent et résistent également contre la technocratie imposée par le CNCA, laquelle s'oppose à la participation de la citoyenneté dans la formulation de ses programmes. Le CNCA semble, en effet, aspirer à une participation passive exprimée à travers l'inscription aux ateliers qu'il propose, mais dépourvue d'espace réel de participation au cours de l'étape de conception de ce type de programmes ou dans le design même des ateliers. Depuis 2010, la technocratie dominante au sein de l'État a ainsi privilégié le soutien des industries culturelles, laissant par là même de côté la citoyenneté, ses intérêts et ses droits.

L'un des éléments méthodologiques les plus mentionnés est pourtant ce que l'on appelle les « diagnostics participatifs » : une méthodologie associée aux programmes présents dans les quartiers les plus défavorisés. Les méthodologies de travail direct reposent alors sur le respect et l'établissement d'une relation horizontale entre enseignant / élève, qu'il s'agisse de participants au système éducatif ou des habitants de quartiers. La création d'une « association de quartier » pour travailler dans les quartiers favorise, elle aussi, la participation de tous ceux qui s'intéressent aux propositions de l'État tout en permettant de laisser une structure formelle pour la poursuite du travail artistique une fois les programmes terminés.

Concernant le lien social, il est possible de distinguer la création d'un espace de confiance entre les participants du fait de l'absence de hiérarchisation dans les rapports établis. L'enseignant établit une relation horizontale avec les participants des ateliers en leur offrant l'espace dont ils ont besoin pour développer leurs intérêts, et donc, une culture locale.

Pour ce qui est de l'espace public et des actions de médiation développées au sein des secteurs populaires, nous avons pu constater que les espaces publics sont essentiels pour travailler le sujet culturel. Les programmes « Quiero mi Barrio » du MINVU et « Creando

Chile en mi Barrio » du CNCA œuvrent, en effet, à améliorer l'espace public au niveau infrastructurel comme aux niveaux esthétique et culturel. L'espace où les participants se retrouvent entre eux est toujours, dans le cadre de ce type de programmes, un espace public car c'est là que la reconstruction du lien social devient possible et que se retrouve la confiance perdue.

C'est pourquoi nous avons voulu montrer, notamment dans le troisième chapitre, comment les participants des programmes publics commencent à se construire en tant que sujets à partir d'une participation active au développement des programmes présents dans leurs quartiers. La reconstruction du lien social évoquée par les interviewés apparaît, dès lors, directement liée à l'objectif de surmonter la critique sociale, puisque c'est de cette manière qu'ils peuvent générer des outils pour devenir moins vulnérables et, e fin de compte, améliorer leurs conditions de vie.

La reproduction des classes moyennes réalisée par Balmaceda s'associe d'ailleurs à une critique artistique où les jeunes remarquent des éléments identitaires et socioculturels que ces méthodologies permettent de développer. Les programmes culturels de quartier du CNCA concernent toutefois les habitants des zones les plus défavorisées où les principales revendications sont ouvrières et portent sur les conditions de travail, de logement, l'éducation et la santé, et ne laissant au thème de la culture qu'un rôle mineur.

Nous avons pu constater que le rapprochement à l'art produit effectivement un changement chez les habitants des quartiers concernés par ce type de programmes, changement assimilable à un véritable changement de trajectoire de vie, l'art venant modifier le regard des individus sur ce que signifie la pratique artistique. Certains deviendront ainsi des professionnels des arts, et même si, une fois leur participation aux programmes terminée, beaucoup ne poursuivent pas une pratique artistique, tous ressortent de cette expérience avec une nouvelle façon de penser et d'agir.

Le changement de trajectoire est, cependant, parfois remis en question par les participants eux-mêmes, lesquels dénoncent principalement l'impossibilité de générer un changement structurel en raison de la courte durée des ateliers, un si court laps de temps ne permettant

pas de véritablement transmettre des habitudes, seule génératrice, en définitive, d'une réelle modification en termes de trajectoire de vie.

Néanmoins, la médiation dans le domaine de la culture parvient, la plupart du temps, à construire un imaginaire social montrant que des changements sont possibles et que les logiques imposées peuvent être bouleversées. Nous retrouvons ici l'idée d'un processus de métamorphose transformateur de la logique sociale elle-même, c'est-à-dire un processus envisageant la subjectivité comme un élément essentiel en même temps que subversif de par sa capacité à faire sortir l'individu d'une obéissance au système en place. Un tel changement relocalise, de surcroît, la construction identitaire dans la relation intersubjective de l'individu avec l'autre. En effet, comme l'a si bien exprimé Foucault : « il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles » (FOUCAULT, M. 1994 ; 232).

Dans les contextes analysés, les transformations de trajectoires apparaissent, en effet, présentes dans les discours des jeunes participants à ces programmes publics, lesquels parlent d'une augmentation de la pratique artistique et, dans certains cas, d'une professionnalisation de l'expérience à travers la poursuite d'études artistiques à l'université. Il existe, par ailleurs, une augmentation de la production d'activités de promotion des liens de solidarité et d'amélioration des conditions de vie. Il s'agit d'une expérience de vie commune dont on peut tirer un savoir-faire et des apprentissages particuliers, différents de ceux imposés par la société. Reconstruire les liens communautaires peut, dès lors, générer des outils susceptibles de rendre les individus moins vulnérables à un environnement qui, d'une manière ou d'une autre, leur est hostile. De tels programmes permettent, de plus, de rendre visibles des « habilités » et des compétences que les méthodes classiques d'apprentissage scolaire n'apprécient généralement pas à leur juste valeur.

Nous avons également pu observer, dans les quartiers étudiés, l'existence d'une forte résistance des habitants vis-à-vis des actions étatiques, et une certaine méfiance basée, dans le domaine culturel, sur la volonté de sauver la production culturelle locale, ou plutôt de défendre leurs intérêts culturels si distants des pratiques de l'élite. Il s'agit ainsi d'un

ensemble d'orientations culturelles venant contester le modèle propre au néolibéralisme radical qui gouverne l'institution culturelle et les actions dirigées vers les industries culturelles au détriment du développement d'un accès à la culture. Ces différences ne comportent pas seulement une distinction au niveau discursif, mais également des variations significatives par rapport à la compréhension de la politique et, notamment, du rôle de la politique populaire dans le changement social.

Les effets du programme « Creando Chile en mi Barrio » produisent donc, dans un tel contexte, une transformation inattendue ayant généré, aux yeux des interviewés, des résultats positifs sur la mise en œuvre des programmes d'intervention communautaire, comme, par exemple, le fait de considérer la communauté comme l'espace fondamental pour la formation de l'identité des individus. C'est, en effet, et toujours selon les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche, au sein même de la communauté que l'individu s'épanouit et est mis en valeur, contrairement à la communauté héritée ou imposée par l'État et cherchant à fixer l'individu dans un rôle déterminé.

Dans cette optique, la participation doit être comprise comme la possibilité pour les acteurs de se mettre en relation avec les programmes culturels, en même temps que comme la manière dont ces programmes considèrent leurs actions, leurs intérêts, leurs attentes, etc. C'est pourquoi, de notre point de vue, les acteurs seront d'autant plus impliqués dans un programme qu'ils s'en sentiront un élément important, qu'ils verront leurs opinions prises en compte et qu'il leur sera possible d'y développer leurs idées.

Il apparaît donc nécessaire d'approfondir la recherche sociale dans le domaine de la promotion des pratiques artistiques auprès des habitants des secteurs populaires afin de mieux comprendre leurs trajectoires et leurs influences dans les dynamiques sociales, c'est-à-dire, de renforcer et stimuler la participation citoyenne dans des espaces d'expression propices à la construction de sujets actifs impliqués au niveau local.

Le leitmotiv de cette thèse consiste en effet en l'idée que les activités artistique et créative ne peuvent être envisagées comme propres à certaines d'élites ou à certaines catégories d'artistes, d'inventeurs ou même de génies, mais qu'elles font partie intégrante du développement de chaque individu pris dans son essence même. La production artistique

devient, en ce sens, transversale à toute société dont elle émerge à travers différents espaces. Il apparaît donc pertinent de considérer ces programmes comme autant d'instances d'ouverture culturelle au sens large du terme, dans la mesure où ils offrent de nouvelles instances de développement personnel et de participation citoyenne décentralisée et orientée à des fins culturelles propres à chaque contexte.

Cette thèse se focalise donc sur la population-cible de ces programmes, de par le constat préalable des difficultés qui peuvent exister à définir correctement ces dernières pour les programmes sélectionnés ainsi que pour les stratégies méthodologiques mises en œuvre. L'analyse des documents relatifs à ce type de programmes révèle, en effet, qu'une définition précise des individus-cibles n'a pas vraiment été mise au point, et que le travail s'effectue finalement avec ceux désirant participer à ce type de programmes, sans véritable proposition en amont du groupe objectif.

Concernant les programmes réalisés dans les quartiers, il nous a ainsi été possible de constater la difficulté à capturer la diversité de profils au sein de ces communautés (hommes et femmes, jeunes, adultes et personnes âgées). Ceux activement impliqués tendent, de surcroît, à être homogènes, comme, par exemple, une intervention focalisée sur les femmes d'une certaine tranche d'âge ou les femmes au foyer, d'après l'hypothèse initiale, souvent erronée, selon laquelle ces dernières bénéficient de beaucoup plus de temps à consacrer à ce type de programmes.

C'est à ce titre qu'une redéfinition de la conception du programme devrait envisager le besoin de définir plus clairement le plan opérationnel et les participants-cibles, ainsi que la stratégie d'approche à mettre en œuvre, sans pour autant négliger les acteurs culturels concernés dans les territoires désignés, à savoir, par exemple, les artistes et les autorités locales.

Obtenir la participation de la communauté ne s'avère toutefois pas évident suivant les contextes. C'est, par exemple, le cas des programmes menés dans les lycées, la communauté éducative (directions, familles, entourage territorial des lycées) se montrant parfois réticente à ce type de programmes et à leur mise en œuvre selon la vision que chaque acteur se fait des processus éducatifs, de l'art et des contextes où il évolue, une

diversité bien souvent chargée de multiples préjugés venant faire obstacle à la pratique artistique.

En ce qui concerne la durée d'intervention de « Creando Chile en mi Barrio » et la temporalité des processus de développement culturel au niveau communautaire, il apparaît que la limitation temporelle (ateliers de six mois) hypothèque, en termes de mise en place, la réussite du processus de développement artistique et culturel en l'empêchant bien souvent de se maintenir dans le temps et continuer à évoluer une fois le programme arrivé à son terme. La présence, sur le terrain, du médiateur, dont le rôle apparaît essentiel pour l'implémentation de ces programmes, permettra donc ici de faire le pont entre l'institution culturelle et la communauté en construisant un espace pour problématiser et clarifier les réalités de chaque quartier et ainsi permettre de meilleurs résultats, en particulier après la finalisation des programmes.

Il est, dès lors, possible d'identifier comment ces programmes de développement artistique et culturel participent à renforcer d'autres aspects du développement local, comme, par exemple, l'éducation. Le programme « Okupa/Acciona » est, en effet, lié aux espaces de l'éducation formelle ainsi qu'aux plans de développement de la communauté, où, d'un point de vue inclusif, la culture sera entendue à travers l'art, la création et l'appréciation esthétique comme à travers d'autres thématiques essentielles telles que l'identité, les valeurs et les mœurs locales. L'intervention sur le système éducatif par les méthodologies de médiation et le renforcement des intrants de l'art, comme le niveau affectif, constituent, donc, un processus crucial pour l'amélioration des espaces de l'éducation formelle.

L'obtention des résultats attendus et la création d'une structure propice à l'autogestion culturelle requièrent, en effet, de la part des programmes futurs, d'établir une coordination avec le système éducatif mais aussi, et sans doute principalement, avec la structure gouvernementale locale dans laquelle la municipalité joue un rôle primordial. Cet acteur institutionnel apparaît, en effet, extrêmement pertinent si l'on considère la durabilité (ou pérennité) des initiatives développées dans les quartiers et les localités ciblées. La mairie devient donc un partenaire stratégique dans l'intégration institutionnelle et territoriale du médiateur, dans la réalisation de projets culturels locaux et dans la durabilité des réseaux et des capacités produits par la mise en œuvre du programme.

Or, à l'heure actuelle, la collaboration de la municipalité et son rôle dans le développement et le maintien du programme n'apparaissent pas encore clairement définis dans les grands axes programmatiques. Il semble ainsi possible d'affirmer que les municipalités, même si elles restent un allié stratégique, compliquent également la tâche du programme en ne s'impliquant pas vraiment dans la gestion de la culture locale. Les documents compulsés dans le cadre de cette étude permettent, en effet, d'identifier plusieurs facteurs contraignants, parmi lesquels : la rotation des responsables de la culture ; le manque d'unité et de direction des équipes de gestion culturelle au sein de la municipalité ; le manque de planification, notamment budgétaire, et de fonds spécifiquement destinés à la culture, entre autres. C'est pourquoi il semble crucial que tout programme prévoie une stratégie pour renforcer cette relation, ainsi qu'une stratégie de développement durable ne reposant pas uniquement sur le lien avec cet acteur, mais sur la participation active de l'ensemble de la communauté afin de représenter l'hétérogénéité des contextes, l'un des facteurs déterminants du succès de ce type d'intervention.

La formation du public et la revalorisation de l'art et de la pratique artistique doivent ainsi devenir les principaux objectifs de toute politique culturelle, notamment à travers l'élargissement des répertoires artistiques, l'éducation et la sensibilisation aux arts, et la génération d'opportunités d'accès à la culture pour l'ensemble de ces populations, tous âges confondus. Il semble, en effet, impératif de développer le concept d'une démocratisation de l'art dans laquelle la réception de l'art, en tant que processus collectif, sera envisager comme un processus où tous les individus se rapprochent des arts sur un pied d'égalité.

Il s'agit donc, à ce stade, d'évoquer deux dimensions de la reconnaissance : celle sociale ; et celle culturelle ; la première nous renvoyant à la reconnaissance de la pratique artistique des habitants des quartiers par leur propre groupe ou entourage ; la seconde, à une reconnaissance à un niveau supérieur tentant de donner une certaine visibilité à ce type de pratique artistique dans la communauté même des artistes, ce qui prend en compte les effets de la professionnalisation de la pratique artistique.

Nous avons, en effet, pu constater que l'accès à ce type de pratiques culturelles offrent une reconnaissance et reconstruit le lien social au niveau local, tout en permettant à certains jeunes de modifier leur trajectoire de vie à travers la professionnalisation de leur pratique artistique, ce qui n'est pas anodin à l'heure de parler d'importantes transformations au sein d'un secteur de la population historiquement marginalisé où les arts tiennent une place secondaire.

La médiation doit ainsi avoir comme objectif supplémentaire d'attirer et de fidéliser les publics généralement peu réceptifs à l'art contemporain en adaptant les espaces de consommation aux différentes attentes, souvent contradictoires, des artistes et du public, ainsi qu'aux exigences politiques. Démocratiser l'art consiste, dès lors, à construire un art de plus en plus tourné vers le partage d'expériences à partir d'un espace propice aux différentes pratiques culturelles et où la notion d'art ne se réduirait pas à celle des seuls beaux-arts. La société se compose, en effets, de multiples styles d'arts et de nombreuses autres activités non catégorisées susceptibles toutefois d'être revendiquées comme relevant du domaine des pratiques artistiques. De nos jours, par exemple, le pourcentage de la population qui pratique et consomme les beaux-arts est de plus en plus faible, notamment dans les milieux populaires, lesquels « préfèrent tricoter, broder, construire des bateaux, des châteaux miniatures en allumettes, des scènes ou des personnages en coquillages ou (...) diverses autres matières » (DENIOT & PESSIN, 2006 : 91) Dans les contextes qui nous intéressent ici, il est ainsi possible de constater que le rap, le hip hop, la danse orientale, la jonglerie, la 'batucada' et la couture sont les ateliers les plus sollicités par les participants des programmes du CNCA.

Il apparait donc nécessaire de générer, sur la base de tels constats, une médiation culturelle venant poser les conditions nécessaires au relationnel de l'individu avec la communauté et avec les politiques publiques, c'est-à-dire faire en sorte que les individus s'approprient les objets constitutifs de la culture de leurs quartiers et contextes spécifiques. La médiation pourrait ainsi prétendre permettre la participation des citoyens à la construction culturelle et sociale au moyen d'un échange d'appartenances et de liens sociaux constitutifs de notre identité en construisant les formes d'interprétation et de réception de l'art pour tous ceux qui y participent.

Ceci requiert également d'orienter l'éducation vers l'intégration de ces différents contextes sociaux, de leurs intérêts et de leurs problématiques spécifiques, comme, par exemple, le développement de l'art dans l'éducation susceptible d'offrir à l'école la possibilité de se saisir du référent culturel de son entourage en se réappropriant les traditions et la langue, et en promouvant le développement local tout en favorisant la réoccupation des espaces et des différentes pratiques culturelles.

Bien que le domaine artistique semble être aussi chargé d'idéologie que celui de l'éducation, ce type de modèles crée d'importantes attentes pour une valorisation réelle des expressions artistiques issues de pratiques sociales parfois contre-hégémoniques. La démocratie citoyenne pourrait ainsi se renforcer sans être subordonnée à une seule logique de marché et en s'ouvrant davantage à l'auto-organisation de la gestion culturelle, à la collaboration avec d'autres organismes pour élargir les réseaux sociaux, ainsi qu'à la mise en œuvre de modèles propres de communication de promotion de la culture et des arts. Le développement de ce type de programmes crée, dès lors, les bases nécessaires à l'élaboration d'une politique culturelle fondée sur les besoins et les intérêts des citoyens.

Cette situation encourage l'élaboration de politiques publiques intégrant divers contextes, à savoir, des réalités comme des aptitudes particulières. Ceci représente un changement de perspective en faveur d'une approche considérant que ce type de phénomènes se construit différemment selon les contextes, tout comme la possibilité d'établir une vision de l'État centrée sur les demandes des citoyens.

L'institution culturelle doit, en ce sens, s'orienter vers l'intégration d'une pluralité de contextes sociaux, de leurs intérêts et de leurs problématiques spécifiques, en allant au-delà des attentes individuelles pour se constituer en tant qu'institution formatrice de la vie en communauté des citoyens. La reconstruction du lien social et du tissu communautaire répond ainsi à la critique sociale. La réponse au discours critique des jeunes inscrits à Balmaceda sera, quant à elle, la recherche de la créativité et de la méthodologie produite par Balmaceda

Enfin, dans le cas de Balmaceda en tant qu'institution culturelle des jeunes, il semble important de renforcer les objectifs privilégiant l'expérience artistique des jeunes plutôt

que leur stricte formation, s'agissant, en définitive, de proposer un espace commun où chacun puisse être en rapport avec non seulement diverses expressions artistiques, mais également diverses formes de vie existant dans une société comme celle chilienne. Il ne s'agit, dès lors, pas de former un artiste créateur mais plutôt un amateur passionné connaisseur des arts et respectueux de la diversité sociale. « Balmaceda » représente, en ce sens, pour les participants un espace partagé inculquant des valeurs telles que le respect et la tolérance, et offrant la possibilité de mieux comprendre différentes manières de penser. Le respect, par exemple, est évalué à partir des relations produites à « Balmaceda » en termes de tolérance envers les différentes expressions de la sexualité. Travailler sur ce sentiment d'égalité, sur l'idée que tout le monde est égal, constitue un élément complètement différent de la réalité quotidienne chilienne encore hantée par les ombres de la dictature.

L'esprit critique développé à Balmaceda revient, également, comme l'un des éléments les plus importants de ce type d'expérience. Il s'agit, en effet, de remettre en question la société, ce qui attire les jeunes, ou plutôt cette *jeunesse rebelle* qui participe à l'institution. Nous constatons un discours commun quant à cette expérience à Balmaceda, notamment en ce qui concerne le fait « de rencontrer des gens remettant en question la société, et qui se préoccupaient de ce qui se passe dans le monde ».

Ce type de discours montre, en effet, que les jeunes interviewés se visualisent comme des personnes aux idées progressistes, favorables au respect de la diversité, et cherchant à transformer la société à travers la mise sur l'agenda de certaines thématiques visant un changement culturel au Chili, un pays généralement perçu comme extrêmement conservateur par rapport à d'autres pays d'Amérique Latine. Ces idées, révolutionnaires dans ce contexte chilien, et partagées par le groupe auquel ils appartiennent, font que ces jeunes se reconnaissent comme égaux, égaux au niveau de la pensée.

Ce travail de recherche nous a, finalement, permis de déceler certains points stratégiques susceptibles de constituer une sorte de guide ou feuille de route pour la création de dispositifs capables de pleinement prendre en compte la participation des citoyens à l'art, avec les conséquences que cela implique pour l'expansion de la conception de la culture de la citoyenneté. Il s'agit, en effet, d'insérer ce scénario dans un espace plus démocratique

afin de remettre, parallèlement, en question les systèmes impliqués dans un tel processus, et notamment un système éducatif traditionnel chilien toujours marqué par de profondes inégalités.

Recommandations finales pour la mise en œuvre de programmes

a) Diminuer les délais de mise en œuvre

À travers les récits des différents acteurs chargés de la mise en œuvre de ce type de programmes ainsi que des participants, nous avons pu constater que, dans le cas du programme « Okupa/Acciona », l'écart entre le début de l'année scolaire et le début des ateliers artistiques est perçu comme une difficulté venant entraver le développement des programmes du CNCA. Dans le cas des professeurs des ateliers, d'une part, le démarrage tardif empêche l'intégration au lycée et freine les relations entre les élèves, tandis que, dans le cas des jeunes, il affecte leur motivation en ôtant, à leurs yeux, du sérieux à ce type de programme.

La mise en œuvre tardive des ateliers par rapport au début de l'année scolaire réduit également l'impact du programme, en termes de temps de participation des étudiants aux ateliers et de couverture des objectifs, ou encore en termes d'obtention de connaissances et de compétences.

b) Promouvoir le choix des ateliers par les étudiants et leur participation continue

Bien que l'intention des programmes culturels aux lycées soit de permettre aux étudiants de choisir leur atelier selon leurs intérêts, certains établissements rencontrent des difficultés à offrir une telle possibilité à leurs étudiants en proposant des ateliers conçus sans consultation préalable des étudiants. Or, la possibilité de sélectionner les ateliers génère une relation différente entre les élèves et l'institution éducative en levant certaines réticences et en favorisant une posture plus ouverte de la part des jeunes. La motivation des

élèves augmente la réceptivité et l'implication aux ateliers, donnant dès lors de meilleurs résultats.

Les proviseurs, les enseignants et les responsables des ateliers signalent comme une lacune du programme le fait qu'il ne se prolonge, généralement, pas d'une année sur l'autre pour les étudiants ayant participé aux ateliers « Okupa/Acciona », ce qui, selon eux, réduit leur impact.

c) Améliorer la gestion des espaces au sein des établissements

Une autre difficulté mentionnée lors des entretiens est le manque d'espaces appropriés aux ateliers, lesquels interfèrent parfois avec le déroulement d'autres cours, notamment à cause du bruit généré ou d'un simple manque de salles de cours. Les espaces consacrés aux ateliers sont, de plus, rarement adaptés aux activités que l'on y pratique, comme, par exemple, les ateliers de jonglage, lesquels requiert de disposer de beaucoup de place, ou encore les ateliers de musique qui demanderait d'être isolés ou éloignés du reste des salles de classe.

d) Encourager la participation des parents au programme

Dans les établissements où les parents ont participé à la présentation finale ou à d'autres étapes du programme, l'expérience s'est avérée enrichissante pour l'établissement comme pour les parents eux-mêmes. L'intégration des parents au programme pourrait donc permettre à ce dernier d'avoir encore davantage d'impact du fait, d'une part, de leur implication dans le processus éducatif de leurs enfants, mais aussi de leur reconnaissance et appréciation des compétences et habilités de leurs enfants, avec toute la charge affective que cela implique pour ces derniers.

e) Définir les critères et niveaux d'évaluation des programmes au sein des établissements

Les entretiens et les groupes de discussion auprès des responsables d'ateliers et des professeurs de lycées ont permis de soulever la question du besoin, pour les enseignants

comme pour les étudiants eux-mêmes, de générer des instances évaluatives du déroulement des ateliers. Les enseignants pourraient ainsi recueillir différentes impressions (feedbacks) sur la méthodologie appliquée, sa mise en œuvre et les résultats obtenus, entre autres, en identifiant certains points posant problème et susceptibles d'être améliorées lors d'expériences futures.

f) Le modèle participatif de la politique culturelle

Le besoin de participation entre ici en conflit avec la recherche d'efficacité des organisations publiques, conflit qui se nourrit des exigences de la modernisation de l'état dans laquelle s'inscrit cette réforme en créant une « technocratisation » de la politique culturelle. Il est ainsi prévu que tous les individus puissent exercer librement leur droit à la culture dans le cadre de deux dimensions : la première, liée à l'accès et à la jouissance (rôle passif) ; et la deuxième, orientée vers la participation, la création et la contribution (rôle actif).

Le CNCA doit ici se placer comme fer de lance de tels changements à travers la création de liens avec les ministères, les municipalités et différentes institutions publiques et privées, notamment par la création d'instances inclusives à différents niveaux de la société, comme, par exemple, les quartiers.

Il apparaît, de plus, important d'organiser, afin de conformer un public, des festivals, des commémorations et des expositions itinérantes auxquels enfants, jeunes et adultes puissent participer activement, ceci tout en laissant une place fondamentale à la diversité des expressions artistiques développées dans les localités et les régions du pays, afin d'éviter toute centralisation des expressions produites dans la zone centrale et dans la capitale.

Bien que, compte tenu de l'état actuel du développement culturel du pays, le Chili ait connu une augmentation considérable de sa création et production culturelles, il apparaît encore crucial de soutenir de telles initiatives par le biais de propositions aussi spécifiques que concrètes concernant la promotion d'agents culturels et d'espaces spécialisés. L'idée est ici d'encourager le passage d'un lien fondé sur les compétences vers un modèle de travail en partenariat, et ceci en ayant bien à l'esprit que ce genre de dynamique ne

profitera pas seulement aux entités financées, mais permettra également de maximiser l'impact des processus culturels développés en réseau en améliorant la circulation de l'offre artistique et culturelle, la médiation des contenus et la participation des citoyens à la culture.

Il ne faut toutefois pas considérer la politique publique comme quelque chose d'« offert ». La question ne se résume pas à la création d'une institution susceptible de réaliser les objectifs pour lesquels elle a vu le jour. Le processus de la politique publique analysée dans le cadre de cette recherche montre, en effet, qu'une politique peut être affectée par des tensions en contradiction même avec ses projets initiaux, et que la reconsidération des modalités de mise en œuvre d'une telle politique peut permettre de conduire à une redéfinition de l'action publique elle-même. Il convient, dès lors, de souligner l'importance d'appréhender toute politique publique de façon inclusive et comme un processus en constante évolution où se construisent les relations tant de la société en général que de chaque secteur et chaque groupe d'acteurs qui la conforment.

Cette thèse se propose, en dernier lieu, de défendre l'existence actuelle de ce type de programmes culturels et de souligner les efforts, à partir des années 2000 et bien que l'état chilien soit sorti très affaibli de la chute de la dictature, de cet état pour générer un lien avec la citoyenneté en reconnaissant, notamment, les habitants des quartiers les plus défavorisés du pays comme d'importants acteurs sociaux. L'évolution des politiques culturelles liées à l'accessibilité de tels secteurs à la culture ne présente, en effet, pas seulement un important investissement financier de la part de l'État, mais aussi une restructuration des objectifs au niveau institutionnel susceptible de devenir un moteur important de l'évolution de la société chilienne.

BIBLIOGRAPHIE

ACHNU-PRODANI (ONG). 2002. *Participación y protagonismo estudiantil. Convivencia Escolar Democrática como aporte a la generación de condiciones para el mejoramiento de los aprendizajes*. Sistematización de las experiencias. Ediciones Achnu-Prodeni.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. 1974. *La Dialectique de la Raison: Fragments philosophiques*. Ed. Gallimard. 322p.

AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages.

AGUADO, Eduardo & ROGEL, Rosario. 2002. *La Recuperación del Observador en la Construcción del Dato. Una lectura constructivista*. Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la UAEM, Toluca. México

AGUILÓ, Osvaldo. 1983. *Plástica Neovanguardista : Antecedentes y contexto*. CENECA, Santiago.

ALAMI, Sophie; DESJEUX, Dominique & GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle. 2009. *Les méthodes qualitatives*. Ed. Que sais-je?. Paris, France.

ALVAREZ-GAYOU, Juan Luis. 2003. *Como hacer investigación cualitativa, fundamentos y metodología*, Editorial Paidós, Ciudad de México, México.

ANDER-EGG, Ezequiel. 2005. *Metodología y práctica del desarrollo de la comunidad*. Humanitas. 246p.

ANTOINE, Cristian. *La investigación sobre políticas y consumo cultural en América Latina y en Chile. La incidencia del conocimiento en la formulación de las políticas públicas*. Cet article est lié au projet Fondecyt N° 1085049 « Análisis de las Políticas culturales en Chile. Consumidores y Nuevas Audiencias 1990 – 2006 ».

ARDOUIN, Isabelle. *L'éducation artistique à l'école*. 1997. Collection Pratiques et enjeux pédagogiques. ESF éditeur.

AROCENA, José. 1988. *Discutiendo lo local. Las coordenadas del debate*. Cuadernos CLAEH, N°45-46. Año 13. Montevideo, Uruguay.

SOCIEDAD ANALISIS DE REDES SOCIALES CHILE LTDA (ARS).2011. *Evaluación del Programa "Creando Chile en mi Barrio"*. Santiago, Chile.

AZEMARD, Ghislaine. 2013. *100 notions pour le crossmédia et le transmédia*. Éditions de l'immatériel.

BAILLARGEON, Jean Paul. 1994. *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*. Les Presses de l'Université Laval, Québec, Canada.

BAÑO, R., BENAVIDES, L., FALETTO, E., FLISFISCH, A., KIRKWOOD, J. y MORALES, E. (s/a). 1974. *Movimientos Populares y Democracia en América Latina*.

BAÑÓN I MARTINEZ, Rafael. 2003, *La evaluación de la acción y de las Políticas Públicas*. Editorial Diaz de Santos. Madrid.

BAR, N. 2006. *¿Qué hay detrás del Nuevo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Chile? Fundamentos para la Nueva Institucionalidad*. Universidad de Warwick, Inglaterra, Warwick.

BASTIDE, Roger. 1997. *Art et société*. L'Harmattan. Paris: Montréal.

BELLAVANCE, Guy, VALEX Nlyrtille et DE VERDALLE Laure. *Distinction, omnivorisme et dissonance : La sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative*. Sociologie de l'Art, 2006/2 OPuS 9 & 10, p. 125-143

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

BHABHA HOMI K. 1994. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale de la culture*. Paris, Payot. 414p.

BHABHA, HOMI K., Homi K. Bhabha (Ed.), 1977. *Nation et de la narration*, Routledge, Londres.

BILLET S. 2004. *Working participatory practices: conceptualizing workplaces as learning environments*. Journal of Workplace Learning, vol. 16, n° 5/6, p. 312-324.

BLANCHET, Alain ; GHIGLIONE Rodolphe, MASSONNAT Jean, TROGNON Alain. 2005. *Les techniques d'enquête en sciences sociales: observer, interviewer, questionner*. Paris, Dunod.198p

BOUQUILLION, Philippe. *Creative Economy, Creative Industries : des notions à traduire*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, 290 p.

BOURDIEU, Pierre ; DARBEL, Alain. En collaboration avec SCHNAPPER, Dominique. 1966. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Editions de Minuit, Paris. Collection Le sens commun.

- BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean Claude. 1971. *Les héritiers*. Editions de Minuit, Paris.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre. 1980. *Le capital social. Notes provisoires*. Actes de la recherche en sciences sociales, n° 31, janvier, p. 2-3
- BOUYSSÉ, MAESTRACCI, MOIRIN & SAINT MARC. 2007. *La mise en œuvre de l'éducation artistique et culturelle dans l'enseignement primaire*. Ministère Education Nationale Enseignement supérieur et recherche.
- BRITO, Luis. 1991. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Nueva Sociedad, Caracas.
- BRUNNER, José Joaquín. *La cultura durante el proceso de transición a la democracia 1990-2005*.
- BRUNNER, José Joaquín; BARRIOS, Alicia; CATALAN, Carlos. 1989. *Chile : Transformaciones culturales y modernidad*. FLACSO. Santiago.
- BURGESS, Jean et GREEN, Joshua. 2009. YouTube : Online video and participatory culture. Polity Press, Cambridge, UK.
- BUSSON Alain et EVRARD Yves. 1987. *Portraits économiques de la culture*. La documentation française. Paris
- CAILLET, Elisabeth. 1994. *L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence* [article]. Publics et Musées Volume 6 / Numéro 1 / pp.53-73.
- CANALES, Manuel. 2002. *Experiencias y metodología de la investigación participativa. Conversaciones para el entendimiento*. John Durston y Francisca Miranda (compiladores), Cepal.
- CASTELLS, Manuel. 1998. *La era de la información. Vol. 2 El poder de la identidad*. Madrid: Alianza editorial.
- CASTELLS, Manuel. 2005. *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial*. Fondo de cultura económica, Santiago de Chile.
- CATALAN, Carlos et al. INE (Instituto Nacional de Estadísticas). Consumo cultural en Chile: miradas y perspectivas. 2005, Santiago, Chile
- CORVALAN, Javier. 2001. *Las Transformaciones educativas recientes y los cambios en la política social en Chile y América Latina. Hipótesis sobre los discursos dominantes*. CIDE Santiago de Chile, Documento Número 1.

Consejo Nacional de la cultura y las Artes (CNCA). 2005. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Valparaíso. Chile

CNCA.2006. *Evaluación de los proyectos de Escuelas artísticas*. Valparaíso. Chile

CNCA. 2008. *Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre*. Departamento de Planificación y Estudios. Unidad de Estudios y Documentación. Valparaíso. Chile

CNCA. 2008b. Artículo *La práctica artística en el liceo público: un campo marginado en la construcción del sujeto joven al interior del sistema educativo*. Documentos N°4.

CNCA. 2008c. *Estudio de seguimiento y evaluación del programa “fortalecimiento de la educación artística y cultural en enseñanza media en jornada escolar completa 2008”*. Valparaíso. Chile

CNCA. 2008d. *Programa creando chile en mi barrio: Plan de Formación y Capacitación para Animadoras y Animadores Culturales*. Documento de Trabajo. Valparaíso. Junio de 2008.

CNCA. 2009. *Manual de apoyo a la gestión e implementación del programa nacional de fomento de la creatividad en la jornada escolar completa OKUPA*. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de las Cultura y las Artes. Valparaíso. Chile

CNCA. 2009b. *Memoria del programa Creando Chile en mi Barrio Fase de Instalación 40 Barrios*. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de las Cultura y las Artes. Valparaíso. Chile

CNCA- Fundación Ideas. 2009c. *Manual para la animación artístico cultural*. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de las Cultura y las Artes. Valparaíso. Chile

CNCA. 2012. *Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la Institucionalidad Cultural pública en los países del SICSUR*. Departamento de Estudios, Valparaíso. Chile

CNCA. 2013. *Balmaceda Arte Joven. Un modelo de docencia*. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de las Cultura y las Artes. Valparaíso. Chile

CNCA. 2015. *XII Convención de Cultura. Objetivos y reseña histórica*. Valparaíso. Resumen realizado por el Departamento de Estudios. Consejo Nacional de las Cultura y las Artes.

COHEN-EMERIQUE, Margalit. *Les médiateurs sociaux et culturels : passerelles d'identités*. Conférence présentée le 27 avril 2006 lors de la Rencontre organisée par la Fédération des associations de femmes-relais de Seine-Saint-Denis et Profession Banlieue à Bobigny : « Médiation sociale et culturelle : un métier, une déontologie ».

DE CEA, Maite. 2006. *Hacia una nueva institucionalización de la experticia cultural en Chile. El rol del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. In E. U. Bolivariana

(Ed.), *Qué tipo de nexos para qué tipo de políticas. Estudio comparado en diversos ámbitos de intervención pública en Chile*. Santiago, Chile,

DELMAS, Mireille. 2012. *Résister, responsabiliser, anticiper ou comment humaniser la mondialisation*, Le Seuil.

DELORS, Jacques. 1996. *La educación encierra un tesoro: Informe a la UNESCO de la comisión internacional sobre la educación para el siglo XXI*, presidida por Jacques Delors, UNESCO, México.

DEL VALLE, C., MAYORGA, A., & NITRIHUAL, L. 2009. *Políticas culturales en Chile: popularización, invisibilización y politización*. [Paper]. *Legete*. Estudios de Comunicación y Sociedad. Escuela de Periodismo, Universidad Católica de la Santísima Concepción, pp. 25 - 42

DI GIROLAMO, Claudio. 2000. *Ciudadanía cultural; construcción del futuro*. Documento no publicado, entregado en entrevista realizada en el año 2008. Santiago, Chile

DUBET, François. 1994. *Sociologie de l'expérience*. Editions du Seuil. Paris.

DUBET, François & WIEVIORKA, Michel. 1995. *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine* Paris, Fayard .

DUBET, François. 2001. *Plaidoyer pour l'intervention sociologique*, dans Didier Vrancken et Olgierd Kutny (sous la dir.), *La sociologie et l'intervention*, Bruxelles, De Boeck, p. 89-110

DUBOIS, Vincent. *Politiques Culturelles: un débat toujours recommencé dans Demorand Nicolás et. Jallon, Hugues*. L'année des débats. La suite dans les idées 2000-2001. Paris La découverte.

DUCHAMP, Marcel. 1998. *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*. Editeur Belfond. Paris, France.

DUFRENE, Bernadette et GELLEREAU, Michèle, « *La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques* », Hermès, La Revue 2004/1 (n° 38), p. 199-206.

EDER, Rita (1977). *El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer*. Plural, vol. IV núm. 70, julio de 1977

ELIARD, Michel. 2000. *La fin de l'école*. Presses universitaires de France. Paris. 136p.

ERRÁZURIZ L., Luis Hernán. 2002. *Como evaluar el arte: evaluación de la enseñanza de las artes visuales a nivel escolar: práctica, mitos y teorías*. Santiago de Chile. Ministerio de Educación. 239 p

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. 2006. *Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)*, Editorial Aisthesis, Santiago.

- ERRÁZURIZ, Luis Hernán. 2009. *El Golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2012.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2003. *Sociologie des Publics*. La Découverte, Paris, Coll. « Repères ».
- FINOT, Iván. 2001. *Descentralización en América Latina Teoría y Práctica*. CEPAL-ILPES.
- FREIRE, Paulo. 1971. *L'éducation pratique de la liberté*. Edition du Cerf. Paris, France. 150p.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *Naissance de la Biopolitique : Cours au Collège de France (1978-1979)*. Ed. Senellart, Michel. Gallimard; Seuil: Paris.
- FOUCAULT, Michel. 1994. *Dits et écrits*, volume III 1976-1979. Éditions Gallimard
- FOUCAULT, M. 2006. *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France: 1977-1978* -. Ia ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, M. 2007. *Naissance de la Biopolitique, Cours au Collège de France (1978-1979)*. Hautes Études, EHESS, Gallimard, Seuil.
- GADOTTI, Moacir. 1979. *L'éducation contre l'éducation*. Ed. L'âge de l'homme. Lausanne, Suisse.
- GANS, Herbert. 1974. *Popular Culture And High Culture: An Analysis And Evaluation Of Taste*. Publisher: Basic Books.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1999. *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona
- GARRETÓN, Manuel Antonio. 1983. *El Proceso político chileno*. FLACSO
- GARRETÓN, Manuel Antonio. 1991. *La redemocratización política en Chile: Transición, inauguración y evaluación*. FLACSO.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. 2003. *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una política cultural de Integración*. Fondo de Cultura Económica.
- GARRETÓN, Manuel Antonio. 2008. *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile* Publicación en el libro "Políticas culturales na Ibero-América" de Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo, Editorial EDUFBA, Salvador, 2008
- GARRETÓN, Manuel Antonio & GARRETÓN, Roberto. 2010. *La democracia incompleta en Chile: La realidad tras los rankings internacionales*. Rev. cienc. polít. (Santiago) v.30 n.1 Santiago.

GELAMBI, M. 1999. *Politiques Publiques: Un marc conceptual*. Unpublished working paper. Departamento de Derecho Constitucional i Ciencia Política, Universidad de Barcelona.

GIBAJA, Regina (1964). *El público de arte*. Editorial: Eudeba - Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.

GIROUX, Henri. 1992. *Teoría y Resistencia en Educación. Premisas Una Pedagogía para la oposición*. México Siglo XXI.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude. 1989. *Lo culto y lo popular, miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Ed. NuevaVisión, Bs. As.

GUATTARI, Félix et Rolnik Suely. 2007. *Micropolitiques. Les Empêcheurs de penser en rond*, Paris, p. 43-44

GUELL, Pedro. *Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas*. Centro de investigaciones socioculturales Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile.

GUELL Pedro, PETERS Tomás et MORALES. 2011. « *Individualización en Chile: Individuo y sociedad en las transformaciones culturales recientes*.

GUTIÉRREZ, Paulina. 1994. *La construcción de la normalidad 1990-1994. La cultura chilena en transición*. Ana María Foxley y Eugenio Tironi editores. Santiago: Secretaría de Comunicación y Cultura, 88-92.

HARAWAY, Donna. 1995. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.

HEINICH, Natalie. 2004. *La sociologie de l'art*. Éd. la Découverte, Paris.

HILL, Kelly. 2012. *Facteurs dans la fréquentation des activités artistiques par les Canadiens en 2010. Analyse de la fréquentation des galeries d'art, des théâtres, des concerts de musique classique, des spectacles de musique populaire et des festivals culturels*. Rapport financé par le ministère du Patrimoine canadien, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de l'Ontario.

HONNETH, Axel. 1992. *La lutte pour la reconnaissance*. Traduit de l'allemand par Pierre RUSCH (Passages). Paris, Editions du Cerf.

HONNETH, Axel. 1996. *La dynamique sociale du mépris. D'où parle la théorie critique ?* in Habermas, la raison, la critique. Paris, Editions du Cerf.

IBÁÑEZ, Jesús. 1990. *Perspectivas de la Investigación Social: el diseño en las tres perspectivas*. En: *El análisis de la realidad social*. Métodos y Técnicas de Investigación. Madrid: Alianza Universidad;. p. 49-83.

ÍÑIGUEZ, L y Antaki, Ch. 1994. El Análisis del Discurso en Psicología Social. *Boletín de Psicología*. N° 44, Septiembre 1994. p. 57-75.

Instituto Nacional de Estadísticas de Chile (INE). 2003. Recensement de la population année 2002.

INE-CNCA. 2013. *Cultura y Tiempo Libre. Informe Anual 2013*. Santiago, Chile.

IGLESIAS VÁSQUEZ, Mónica. (2011). *Rompiendo el cerco. El movimiento de pobladores contra la dictadura*. Ediciones Radio Universidad de Chile. Santiago, Chile. pp. 347

JOIN- LAMBERT, Marie Thérèse. 1994. *Politiques sociales*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques/Dalloz. Source : Dauphin S. Le champ des politiques sociales. Informations Sociales 2010/1 ; no 157 : 6-7 (publication de la Caisse nationale des allocations familiales).

KAISER, Marc. 2005-2006. *Médiations culturelles et démocratisation de la culture, approche comparative des sphères musicales populaires australienne et française*. Paris, Mémoire de DEA, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, UFR Communication.

KYMLICKA, Will & NORMAN, Wayne. 1997. *El Retorno del Ciudadano. Una revisión de la producción reciente en teoría de la ciudadanía*. Ágora núm. 7

LE, Thành Khôi. 1992. *Culture, Créativité et développement*, Éd. l'Harmattan, Paris.

LAHIRE Bernard. 2004. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinctions de soi*. La Découverte, Paris.

LAMIZET, Bernard. 1999. *La médiation culturelle*, Paris: L'Harmattan.

LURY, Celia. 2011. *Consumer Culture* (2nd edition) Cambridge : Polity Press.

MAIR, Peter (2015). *Gobernando el vacío. La banalización de la democracia occidental*. Alianza Editorial.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. *Ideologia, lazer e cultura popular: um estudo do circo-teatro nos bairros da periferia de São Paulo*. Dados (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 171-184, 1980.

MARINAS Jose Miguel "L'identité indicibles" Destination de l'histoire à la fin du ps millénaire. 75-88, le Archives du Film, Valence, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesús. 2002. *Des médias aux médiations, Communication, culture et hégémonie*. CNRS, Paris.

MATTA, María Cristina. 1997. *Públicos y consumos culturales en Córdoba*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

MATTELART, Armand. 2007. *Diversité culturelle et mondialisation*. Editions La Découverte. Paris France.

MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. 2008. *Introduction aux Cultural Studies*. Editions La Decouverte. Collection Repères. Paris, France.

MAZIERE, Francine. 2005. *L'analyse du discours*. Que sais-je ?, Paris, Francia.

MENGER, Pierre Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Gallimard-Seuil, « Hautes études ».

Ministère de l'éducation nationale et de l'enseignement supérieur et de la recherche. 2007. *La mise en œuvre de l'éducation artistique et culturelle dans l'enseignement primaire*. Rapport N°47.

Ministerio de Educación de Chile - MINEDUC. 2000. *Alternativas Curriculares de Libre Elección (ACLES). Una mirada evaluativa 1994-1999*, programa MECE Media Componente Jóvenes, Santiago, Chile

MINEDUC. 1992. División de cultura. Seminario titulado "Políticas culturales en Chile".

MINEDUC. 2001. *Ponencia en Debate País, 2000*. Cuadernos de análisis y Debate Culturales. Editorial Cuarto propio/Ministerio de Educación/Universidad de Chile. Santiago.

MINEDUC. 2002. *Documento de reflexión del componente jóvenes en el programa Mece Media*.

MINEDUC. 2005. *Acciones generadas desde el liceo público tendientes a fortalecer la cultura juvenil escolar, investigación práctica profesional*. Universidad Academia Humanismo Cristiano y programa "Liceo para Todos". Santiago, Chile.

MINEDUC. 2008. *Estudio de evaluación de la Jornada Escolar Completa. Síntesis y conclusiones*. Santiago, Chile

MINEDUC. 2008. *Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Media*. Santiago, Chile.

MORO-ABADÍA, Oscar & GONZÁLEZ MORALES, Manuel «El Arte por el arte. Revisión de una teoría historiográfica». Revista Munibe Antropología-Arkeología. ISSN (internet) 2172-4555 / ISSN 1132-2217.

MUÑOZ DEL CAMPO, Norma. 2011. *La reforma cultural en Chile: un ejemplo de polarización en la gestión de una Política Pública*. Revista Chilena de Administración Pública ISSN 0717-6759 No18. pp. 61 / 91

NAUDIER, Delphine. (2013). *La construction sociale d'un territoire professionnel : les agents artistiques*. En *Le Mouvement Social. Intermédiaires Culturels, territoires professionnels et mobilisations collectives dans les mondes de l'art*.

NEGRÓN, Barbara; PÖSSEL, Antonia; BRODSKY, Julieta. 2014. *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago, Chile. Edición propia Observatorio Políticas culturales.

NEGRÓN, Barbara; BRODSKY, Julieta. (2016). *Estudio de línea base del programa de Intermediación cultural 2015*. CNCA -Observatorio políticas culturales (OPC). Santiago, Chile.

NEGRÓN, Barbara. 2006. *La Cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*. [Valparaíso] :Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

NJOKINATHANI, Wane. 2009. *Indigenous Education & Cultural Resistance: A Decolonizing Project*, An Essay Review of: Donna Deyhle, Karen Swisher, Tracy Stevens & Ruth Trinidad Galvan: *Indigenous Resistance and Renewal*; Kathryn M. Anderson-Levitt: *Globalization & Curriculum*; Joseph P. Farrell: *Community Education in Developing Countries: The Quiet Revolution in Schooling*. *Curriculum Inquiry*, 39(1), 159-178.

Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC. 2005. *Estudio “Evaluación de la Jornada Escolar Completa (JEC)”*. Informe Final DESUC, Dirección de Estudios Sociológicos. Santiago, Chile.

PAQUIN, Jean. 1996. *Art, public et société: l'expérience des Maisons de la culture de Montréal*. Éditions Hurtubise, Québec.

PERETZ, Henri. 2004. *Les méthodes en sociologie: L'observation*. Editions La Découverte. Paris.

PETERS, Tomas & CAMPOS, Luis. 2012. *Experiencias artísticas, resonancias biográficas. Evaluación de Impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012)*. Santiago, Chile.

PETERSON, R. A., SIMKUS A. 1992. *How musical tastes mark occupational status groups in Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, dir. M. Lamont et M. Fournier, Chicago, The University of Chicago Press,

PNUD. 2002. *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. Santiago, Chile.

PONTIEUX, Sophie. 2006. *Le capital Social*. La Découverte, Paris.

PUJAS, Philippe et Ungaro, Jean. 1999. *Une éducation artistique pour tous?* Ramonville Saint-Agne. Erès. 188p.

QUERE, Louis, 1982. *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris : Aubier (Res / Babel).

RABINOW, Paul; Rose, Nikolas (2006): «Biopower today». En «BioSocieties» London School of Economics and Political Science, n° 1, 2006, 195–217.

- RANCIERE, Jacques. 2004. *Aux bords du politique*. Paris, Gallimard.
- REBELLATO, José Luis. 1999. *Democracia, ciudadanía y poder. Desde el proceso de descentralización y participación popular*. Montevideo, Nordan.
- RICHARD, Nelly. 2000. *La transition politique au Chili : formalisme démocratique et déchirures de la mémoire*, in *L'Epoque de la disparition*, p179, coll. Esthétiques, dirigée par J.L. Déotte et J. Ranciere. L'harmattan.
- RICHARD, Nelly. 2013. *Crítica y política*. Editorial Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Santiago. Chile
- RIONDET, Bruno; CAILLON, Michel; ZWEYACKER, André. 1996. *Education au développement : de la citoyenneté aux solidarités*. Paris, Centre national de documentation pédagogique. Hachette éducation.
- ROUZE, Vincent. 2010. *Médiation/s : un avatar du régime de la communication*, in *les Enjeux de l'information et de la communication*, GRESEC, Grenoble.
- SABATINI, F., & WORMALD, G. (2004). *La guerra de la basura de Santiago: desde el derecho a la vivienda al derecho a la ciudad*. Revista eure (vol.XXX, N°91), PP.67-86, Santiago de Chile, diciembre 2004.
- SALAZAR, Gabriel. 1998. *De la participación ciudadana: capital social constante y capital social variable (Explorando senderos trans-liberales)*. Ediciones Sur. Santiago, Chile
- SANDOVAL, Carlos 2002. *Investigación Cualitativa*. En *Métodos y técnicas de investigación social*. Composición Electrónica: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- SCHNAPPER, Dominique. 2000. *Qu'est-ce que la citoyenneté ?* Gallimard/Folio.
- SCHAEFFER, Jean Marie. 1996. *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais ».
- SCHAEFFER, Jean Marie. 1999. *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Collection NRF Essais, Gallimard
- SQUELLA, Agustín. 2005. *El Jinete en la lluvia. La cultura en el gobierno de Lagos*, Aguilar, Santiago.
- STOREY, John. 2006. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. 2006. *La cultura en los gobiernos de la concertación*. Revista Universum V21 N°1:190-203, 2006. Talca.
- THROSBY, David. 2000. *Economics and Culture*. Cambridge University Press.

THROSBY, David. 2008. *The Concentric Circles Model of the Cultural Industries*, *Cultural Trends* 17 (3): 147-64.

TOURAINÉ, Alain; DUBET, François, HEGEDUS, Zsuzsa, WIEVIORKA, Michel. 1981. *Le Pays contre l'Etat : luttes occitanes*. Paris . Éditions du Seuil.

TOURAINÉ, Alain. 1982. *Mouvements sociaux d'aujourd'hui. Acteurs et analystes*, Paris, Éditions ouvrières.

TOURAINÉ, Alain. 1992. *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.

TRENTMANN, Frank, 2008, *Free Trade Nation : Commerce, Consumption, and Civil Society in Modern Britain*, Oxford, Oxford University Press.

TYLOR, Edward. 1958. *The origins of culture*. New York.

VÁZQUEZ, Francisco. 2005. *Empresarios de nosotros mismos. Biopolítica, mercado y soberanía en la gubernamentalidad neoliberal*, en Javier Ugarte (ed.): *La administración de la vida. Estudios biopolíticos*, Barcelona, Anthropos.

VAN EIJCK, Koen et KNULST, Wim (2005). *No more need for snobbism : highbrow cultural participation in a taste democracy*. *European Sociological Review* 21(5) : 513-528.

VON HAYEK, Friedrich. 2007. *Droit, législation et liberté* [« Law, Legislation and Liberty »], Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

WIEVIORKA, Michel. 2008. *Neuf leçons de sociologie*, Paris, Robert Laffont.

Sites d'internet

AUBOUIN Nicolas; KLETZ Frédéric; LENAY, Olivier. *Revue Culture Études. Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*. Téléchargeable sur le site : <http://www.culture.gouv.fr/deps>

Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED). 2010. Rapport annuel. Sur le site: http://unctad.org/fr/Docs/dom2011d1_fr.pdf

Balmaceda Arte Joven. *Memoria Año 2015*. Santiago, Chile.

Sur le site:

<http://www.balmacedartejoven.cl/wp/wp-content/uploads/2016/01/memoria-2015-web.pdf>

BERT, Jean-François, « Le retour du sujet ? La sociologie d'Alain Touraine entre deux colloques de Cerisy », *Histoire@Politique* 2/2013 (n°20), p. 48-58

URL: www.cairn.info/revue-histoire-politique-2013-2-page-48.htm.

DOI : [10.3917/hp.020.0048](https://doi.org/10.3917/hp.020.0048).

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

Sur le site: www.consejodelacultura.cl

CNCA. 2015. “*Estudio de buenas prácticas de capital social y liderazgos culturales en comités culturales barriales*”. Sur le site www.observatoriocultural.gob.cl

Sección Observatorio Cultural. Publicado: Junio, 2013. Consultado: (12 mayo de 2015).

DURÁN Gonzalo & KREMERMAN, Marco 2015. Los verdaderos sueldos de Chile. Fundación Sol. Sur le site: <http://www.fundacionsol.cl/estudios>

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, p. 13-24.

Sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/019442ar>

GELLEREAU, Michèle, *Jean Caune : Pour une éthique de la médiation - Le sens des pratiques culturelles*, aux Presses Universitaires de Grenoble - 1999 », Études de communication [En ligne], 22 | 1999, mis en ligne le 23 mai 2011, consulté le 01 mai 2015.

URL : <http://edc.revues.org/2356>

JACOB, Louis et LE BIHAN-YOUIYOU, Blanche. *Présentation : la médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*. Revue Lien social et Politiques, n° 60, 2008, p. 5-10. Sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/019441ar>

MARTET, Sylvain. « *La transmission familiale du goût de l'art : un obstacle insurmontable au processus de démocratisation de la culture ?* », *Marges* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 08 octobre 2016. URL : <http://marges.revues.org/357> ; DOI : 10.4000/marges.357

MENGER Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations* 1/2001(n° 11), p. 167-204

URL: www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-167.htm.

DOI : [10.3917/sr.011.0167](https://doi.org/10.3917/sr.011.0167).

MENISSIER, Thierry, « Culture et identité. », *Le Portique* [En ligne], 5-2007 | Recherches, mis en ligne le 07 décembre 2007, consulté le 09 février 2016. URL : <http://leportique.revues.org/1387>.

MIRGALET, Christine. Revue Trema. *Comment le goût esthétique vient aux enfants*, *Tréma* [En ligne], 11 | 1997, mis en ligne le 01 avril 1997, Consulté le 19 avril 2016. URL : <http://trema.revues.org/1945>

OEI. 2014. García Canclini, Néstor. *Economía y Cultura: Los Países Latinos en la Esfera Pública Transnacional*.

Sur le site : http://campus-oei.org/tres_espacios/icoloquio11.htm

OECD (2005). *Education at a glance*. Sur le site: <http://www.oecd.org/bookshop/>

Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA. Sur le site : <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural/>

PATRASCU, Marcela. *Saisir les pratiques sociales du point de vue de leur organisation. Revisiter le concept de médiation.*

Sur le site : <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2010-dossier/Patrascu/home.html> visité le 1 de juin 2015.

RUBY, Christian. *Politiques du spectateur.* Texte de la conférence du 27 mars 2010 rédigé pour le « JT du off ».

Sur le site : http://jtduoff.net/IMG/pdf/Texte_Christian_Ruby_pour_le_JT_du_OFF.pdf

SCHUWER Philippe. *Alain Busson et Yves Evrard Portraits économiques de la culture* [compte rendu] Communication et langages Année 1988 Volume 75 Numéro 1 pp. 121-122

Sur le site :

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1988_num_75_1_1031_t1_0121_0000_3

UNESCO (2004). Informe de Seguimiento de la Educación para todos en el mundo.

Educación para todos: El imperativo de la calidad. Resumen Disponible en línea.

Sur le site:

http://www.unesco.cl/medios/biblioteca/documentos/informe_ept_2005_resumen_espanol.pdf

VARELA, Mirta. *Del sujeto popular a las comunidades interpretativas,* sur le site:

<http://www.innovarium.com/cultura>

WIEVIORKA, Michel. *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation,* FMSH-WP-2012-16, juillet 2012.

ANNEXE

Personnes rencontrées et interviewées lors du travail de terrain

La liste suivante se présente par ordre alphabétique, avec, en premier lieu, les spécialistes de la médiation, puis les fonctionnaires du CNCA, et ensuite les médiateurs réalisant le travail de la médiation directe dans le cadre des programmes sélectionnés pour cette recherche, pour finalement présenter les bénéficiaires des programmes d'accès à la culture rencontrés dans le cadre de cette recherche.

Bartolomé Silva: Acteur et créateur au Chili du programme « Circo del mundo », une initiative inspirée du « Cirque du soleil » et de la « Jeunesse du Monde » (association cherchant à faire se rencontrer des jeunes issus de contextes et de pays différents et permettant de découvrir l'autre comme soi-même). Au travers d'ateliers de cirque réalisés à plusieurs, acteurs et danseurs chiliens transfèrent aux participants certains outils liés à leur discipline artistique et leur permettant de travailler avec des enfants et des jeunes en difficultés. Le cirque est ainsi pensé comme un outil d'intervention et de développement humain.

Jaime Vindel : Historien, Docteur en Philosophie de l'Art à l'Université de Buenos Aires (UBA), également critique et professeur d'« art contemporain » à l'« Université de Viña del Mar ».

José Luis Olivari : Comédien et professeur de théâtre. Auteur de publications (documents, articles et manuels) sur le théâtre, l'éducation, la culture locale et l'animation socioculturelle. Il a, par ailleurs, été coordinateur, chercheur et pédagogue du programme de culture locale et d'animation socioculturelle de la société privée CENECA.

Andrea Avendaño: Artiste Visuel et éducatrice pour l'Art de la School of Visual Arts (SVA), New York. Au cours des dernières années, elle s'est consacrée à travailler dans le domaine de l'éducation auprès de populations en risque social aux États-Unis comme le Chili, et a créé divers programmes où l'art est considéré comme un outil d'intégration sociale. Elle officie actuellement comme professeur et coordinatrice de l'École des Arts de l'Université de Viña del Mar.

Domingo Asún : Psychologue détenteur d'un Master en psychologie sociale et spécialiste en psychologie communautaire et santé mentale. Directeur du Département de psychologie sociale de l'Université de Valparaiso. Conseiller du CNCA sur des projets d'intervention communautaire.

Patricia Requena : Spécialiste dans le domaine de la gestion et de l'animation socioculturelle ayant une longue trajectoire en travail communautaire dans plusieurs communes de Santiago où elle a réalisé un travail direct avec les habitantes des quartiers les plus défavorisés. Elle est actuellement responsable du programme de « participation sociale » du CNCA.

Marcela Cuevas : Journaliste de l'Université Diego Portales, détentrice d'un Master en gestion culturelle de l'Université de Barcelone, Espagne. Elle a travaillé en relation avec la gestion culturelle dans plusieurs institutions publiques et privées, au Chili comme à l'étranger. Parmi ses travaux les plus connus se trouve le programme d'accès à la culture financé par METRO S.A.

Les fonctionnaires du CNCA :

Barbara Negrón : Journaliste, fonctionnaire du CNCA de 1997 à 2010, en charge, notamment, de la rédaction de la première politique culturelle de 2005 « Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010 ». Elle travaille actuellement comme académique à l'« Universidad de Chile » où elle enseigne la « Politique et gestion culturelle »

Simon Palominos : Sociologue, détenteur d'un Master en études culturelles latino-américaines. Il a développé un travail actif dans le secteur public en tant que membre et directeur de l'Observatoire culturel du CNCA où il dirige des projets de recherche liés à la caractérisation du champ culturel chilien et à la promotion d'un lien actif entre l'État et l'univers académique.

Carolina Negrete : Présidente d'« ANFUCULTURA » - Association Nationale des Fonctionnaires du Conseil National de la Culture et les Arts (CNCA) de 2006 à 2009. Elle évolue actuellement en tant que trésorière de cette même association.

Tamara Cerda : Sociologue. Elle fait partie de l'équipe du Département d'études du CNCA. Responsable de l'enquête de consommation et pratiques culturelles du CNCA pour les années 2009-2010.

Daniela Campos : Responsable du département de gestion culturelle du CNCA. Directrice des Carnavals Culturels de Valparaiso, instance dont l'objectif est de rapprocher la population de la ville de Valparaiso aux arts à travers leur participation à des activités culturelles au sein de l'espace public.

José Paulsen : Responsable de la Section de planification communautaire du CNCA de 2010 à 2014.

Jocelyn Andurandegüy : Coordinatrice du département de Citoyenneté et Culture du CNCA, département dont dépendent les programmes « Okupa/Acciona » et « Creando Chile en mi Barrio ».

Manuel Guerra : Journaliste. Professeur à l'« Université Catholique de Valparaiso » et à l'« Université de Valparaiso » en Communication et Culture. Créateur, pour le CNCA, de la revue « Pausa », dont il a été rédacteur en chef, en même temps que directeur du Centre de diffusion culturelle (CENTEX) de la ville de Valparaiso pendant 5 ans, où il développa une ligne éditoriale soutenant fortement la nouvelle musique populaire chilienne.

Beatriz Duque: Responsable nationale du programme « Accès » du CNCA, lequel travaille sur des projets de planification culturelle communautaire dans diverses régions du pays.

Claudia Sepúlveda: Sociologue, Docteure en Sociologie de la culture. Membre de l'équipe du département de planification du CNCA, spécialement responsable de la planification pour l'accès régional et la coordination territoriale de tous les programmes de l'institution.

Balmaceda Arte Joven

Felipe Mella : Directeur exécutif de Balmaceda Arte Joven

Claudio Pueller : Comédien et metteur en scène, diplômé en esthétique et détenteur d'un Master en arts et réalisation théâtrale. Directeur exécutif adjoint à Balmaceda / Coordinateur d'enseignement.

Mery Ortiz : Historien de l'art. Coordinatrice de l'éducation à Balmaceda où elle est chargée de la mise en œuvre du programme « Okupa/Acciona ».

Rodrigo Hidalgo : Coordinateur du département de littérature et créateur de divers ateliers de rédaction pour les jeunes qui participent à cette institution.

Paula Maturana : Journaliste, responsable du département de communication de Balmaceda.

Les jeunes :

Les jeunes sélectionnés pour Balmaceda Arte Joven font partie d'une liste de jeunes qui ont participé à la commémoration, en 2010, des 20 ans de cette institution.

Pablo : Âgé de 18 ans, il habite son père, sa mère, son frère et sa sœur. Il a fini le lycée l'année dernière et fait actuellement des études littéraires. Il habite le secteur sud de Santiago.

Consuelo : Agée de 19 ans, elle pense rentrer bientôt à l'université, et passe son temps dans les ateliers de théâtre à Balmaceda en attendant de préparer sa postulation. Elle habite, avec ses parents, la zone nord de Santiago.

Acti : Agée de 20 ans, elle partage actuellement son temps entre des études en sociologie et les ateliers de Balmaceda. Elle habite, avec ses parents, la zone nord de Santiago.

Isaías : Agé de 20 ans, il a fait des études en pédagogie qu'il a abandonné il y a un an. Il travaille actuellement à mi-temps et passe le reste de son temps à Balmaceda dans un atelier de musique et un autre de poésie. Il n'a pas encore décidé s'il reprendrait ses études universitaires. Il habite dans le centre de Santiago, près de Balmaceda.

Claudia : Agée de 22 ans, elle a suivi des ateliers de théâtre à Balmaceda, puis à l'université, et est devenue comédienne quelques mois avant les entretiens. Elle veut, avec ses études, développer un projet d'ateliers artistiques semblables à ceux de Balmaceda dans différentes communes de Santiago.

Pia : Agée de 25 ans, elle est en recherche d'emploi au moment des entretiens car elle vient de finir sa licence en journalisme. Elle est inscrite à Balmaceda dans un atelier de danse. Elle habite en collocation avec des amis de l'université dans la zone centre de la ville de Santiago.

Alondra : Agée de 20 ans, elle fait des études de psychologie et suit un atelier de théâtre à Balmaceda. Elle s'intéresse particulièrement à la psychologie sociale et au travail communautaire à travers la pratique artistique. Elle habite, avec sa sœur et ses parents, dans la zone ouest de Santiago.

Catalina : Agée de 19 ans, elle habite la zone centre de Santiago. Au moment des entretiens, elle était sur le point de finir le lycée où elle avait redoublé à cause de problèmes familiaux. Elle pense poursuivre ses études dans le domaine des arts.

Les enfants/jeunes des lycées :

Les deux groupes de discussions réalisés auprès d'enfants ont été sélectionnés à partir d'expériences réussies du programme « Okupa/Acciona ». Nous avons ainsi choisi de façon aléatoire les enfants d'après la liste de participants au programme de deux lycées de Santiago.

Lycée « Mercedes Marin del Solar » de la commune de Macul dans le secteur « oriente » de Santiago. Cette commune se caractérise par un large éventail de couches socio-économiques. Généralement associés au sud, on y trouve les secteurs les plus défavorisées, bidonvilles, etc, tandis que le nord, et en particulier les zones limitrophes à la commune de Ñuñoa, se caractérise par des secteurs plus aisés.

Lycée « El Mirador » de la Commune de San Ramón, secteur sud de Santiago constitue la plus petite commune de la Région et présente une pauvreté structurelle très marquée.

Focus group Los Troncos

Le programme « Creando Chile en mi Barrio » organise son intervention au niveau des quartiers sur la base des organisations sociales déjà existantes. La participation active du centre culturel « Alihuén » apparaît, dès lors, essentiel au bon fonctionnement du programme dans ce quartier, notamment en termes de légitimité territoriale.

Blanca Henriquez, âgée de 55 ans, femme au foyer vivant avec son mari, préside actuellement le centre culturel et social Alihuén du quartier « Los Troncos ».

Cecilia Ramirez, âgée de 52 ans, est professeure d'histoire et secrétaire du centre culturel Alihuén. Elle est divorcée et habite avec ses deux fils.

Ruth San Martin, âgée de 45 ans, est femme au foyer et trésorière du centre culturel Alihuén. Elle est célibataire et habite avec sa mère.

Virginia Briones, âgée de 38 ans, est femme au foyer et est la première directrice du centre culturel Alihuen, à participer activement aux ateliers du centre culturel. Elle habite avec son mari et son petit-fils.

Maria Riquelme, âgée de 40 ans, femme au foyer, chargée de l'organisation et de la programmation des ateliers culturels. Elle habite avec son mari, ses deux fils habitant dans le sud du pays.

Focus group Villa Esperanza

À "Villa Esperanza", le programme culturel s'est mis en collaboration avec l'Association de Quartier, raison pour laquelle nous avons décidé d'interviewer les principaux représentants et les habitants du quartier ayant participé le plus activement à ce type d'activités.

Barbara, âgée de 52 ans, a fait des études de travail social. Elle est actuellement la présidente de l'Association de Quartier. Elle habite avec son mari, son fils et ses deux filles.

Claudia, âgée de 45 ans, est femme au foyer et la secrétaire de l'Association de Quartier chargée de l'organisation des activités culturelles. Elle habite avec son mari, sa mère et sa fille.

Rita, âgée de 47 ans, travaille à mi-temps dans une usine. Elle participe activement aux activités du programme « Creando Chile en mi Barrio ». Elle est célibataire et habite avec sa sœur et la famille de cette dernière.

Ana, âgée de 42 ans, travaille dans une usine textile mais se trouve actuellement en congé maternité par son troisième enfant. Elle a aussi une fille de 4 ans, et un fils aîné faisant ses études à Valparaiso.

Rosa, âgée de 48 ans, a étudié la psychologie et travaille activement dans un programme municipal d'attention et d'orientation des jeunes. Elle habite avec son mari, ses deux enfants ayant déjà quitté la maison.

Cristina, âgée de 40 ans, a fini le lycée et travaille actuellement comme vendeuse dans une épicerie dont elle est propriétaire. Elle participe activement à l'Association de Quartier depuis les débuts du programme « Creando Chile en mi barrio ». Elle habite avec son mari, sa belle-mère et ses deux enfants.