



HAL
open science

Des vertus de l'imprévu, L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle Des publics comme partie prenante d'un évènement artistique et culturel. : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes

Camille Royon

► **To cite this version:**

Camille Royon. Des vertus de l'imprévu, L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle Des publics comme partie prenante d'un évènement artistique et culturel. : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes. Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon, 2020. Français. NNT : 2020AVIG1201 . tel-03137763

HAL Id: tel-03137763

<https://theses.hal.science/tel-03137763>

Submitted on 10 Feb 2021

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.



THÈSE DE DOCTORAT D'AVIGNON UNIVERSITÉ

École Doctorale N°537
Ecole doctorale culture et patrimoine

DOCTORAT EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION
ÉCOLE DOCTORALE 537 CULTURE ET PATRIMOINE
THÈSE CIFRE – Convention industrielle de formation par la recherche

Des vertus de l'imprévu,
L'étude des publics en festival
pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

- Volume 1 -

Camille Royon

Soutenue publiquement le 14/09/2020 devant le jury composé de :

Madame Béatrice Damian-Gaillard, Professeure des Universités, Université Rennes 1 **Rapporteure**
Madame Antigone Mouchtouris, Professeure des Universités, Université de Lorraine, **Rapporteure**
Monsieur Philippe Bonfils, Professeur des Universités, Université de Toulon, **Examinateur**
Madame Sylvie Octobre, Professeure des Universités, Ministère de la Culture, **Examinatrice**
Monsieur Emmanuel Ethis, Professeur des Universités, Université d'Avignon, **Directeur de thèse**
Monsieur Damien Malinas, Maître de conférences, Université d'Avignon, **Co-directeur de thèse**
Monsieur Raphaël Roth, Maître de conférences, Université d'Avignon, **Co-directeur de thèse**
Madame Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans Musicales, **Invitée**

LES
TRANS
NOUVEAU DEPUIS 1979

anrt 
association nationale
recherche technologie

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont :

À mon directeur de thèse, Monsieur Emmanuel Ethis, pour la confiance, le temps, et l'écoute qu'il m'a accordés durant ces trois années. À chaque sortie de rendez-vous de thèse, ou de discussion, j'étais portée par une grande peur tout autant qu'une grande excitation à l'idée de continuer le travail de recherches. Il incarne le fait qu'un travail en sciences humaines et sociales permet de faire un excellent travail de terrain.

À Damien Malinas et Raphaël Roth, mes co-directeurs de thèse, qui dès l'encadrement de mon mémoire m'ont donné l'envie imprévue de faire une thèse. Être étudiante et chercheuse à leurs côtés m'a permis d'apprendre beaucoup. J'avais la place pour être autonome et le soutien pour y arriver.

À Béatrice Macé, qui m'a accueillie en stage en février 2015 au sein de l'équipe des Trans. Depuis, nous avons eu de nombreuses discussions sur les publics et sur les Trans. Nous avons construit ce projet de thèse ensemble. La confiance qu'elle m'a accordée dès mon entrée dans la structure n'a jamais failli, me permettant de réaliser ce travail de recherches sur un sujet dont elle est à la conception même. Évoluer en tant que salariée et chercheuse à ses côtés m'a permis de grandir, de mieux comprendre et de me défendre dans le secteur des musiques actuelles. Et de saisir l'ampleur d'une ligne du projet des Trans « l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu ».

Aux membres du jury, pour leurs lectures professionnelles et scientifiques sur ce travail : Monsieur Philippe Bonfils, Madame Béatrice Damian-Gaillard, Madame Antigone Mouchtouris, Madame Sylvie Octobre.

À Erwan Gouadec, pour son écoute, son aide et sa bienveillance.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Merci à Marine Molard, pour m'avoir toujours soutenue, en tant que collègue et que responsable.

Aux membres du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon qui m'ont accueilli pendant plusieurs années : Louis Basco, Alexandre Delorme, Lauriane Guillou, Damien Malinas, Émilie Pamart, Marie-Hélène Poggi, Marie-Sylvie Poli, Raphaël Roth, Jean-Christophe Sevin, Virginie Spies. À Matthieu Prudhon pour sa bienveillance et son organisation

Merci à toute l'équipe des Trans, de m'avoir accueillie comme toute autre collègue : avec solidarité, gentillesse et une soif sans faille de concerts : Anthony Bervas, Ludovic Bousquet, Jean-Louis Brossard, Julie Carjuzâa, Éric Delsart, Elena Garry, Tanguy Georget, Emilie Lacroix, Anne-Sophie Lacour, Thomas Lagarrigue, Aurélia Leroy, Anne-Charlotte Oléron, Chloé Poisson, Solenn Perdoux, Xavier Paillat, Marine Picard, Sandrine Poutrel, Aurore Rochard.

À mes amis et amies, rencontrés du collège jusqu'aux Trans, de Saint-Étienne, Avignon, Paris et Rennes, qui m'ont soutenue toutes et tous de manière différente : Marie-Lise Arnaud, Marco Bar, Lucie Beignet, Pierre-Louis Boucher, Manon Bouillot, France Davoigneau, Lucie De Lingua de Saint Blanquat, Jeanne-Sophie Fort, Mathilde Gallon, Camille Hardouin, Manon Laclau Lacrouts, , Marie Levron, Axel Meimoun, Marie Syon, Pauline Maitre, Elie Rodet Abel, David Sultan, Anaïs Tessore, Noémie Vergé, Déborah Zehnacker. À la bande, et aux garçons avignonnais, Aux épaules sur lesquelles se poser et à tous nos moments partagés.

À Sidonie Mazoyer, présente depuis longtemps, pour son aide précieuse et son soutien indéfectible.

À mes parents, Georges Royon et Josiane Royon et à mon frère Hugo Royon pour leur soutien, pour les relectures et la force qu'ils me donnent.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Enfin, je remercie Quentin, sans qui je n'aurais peut-être ni commencé, ni terminé ce travail. Il a fini sa thèse quand je commençais la mienne. Au-delà des heures longues où nous discutons de recherches et puis de tout, son unique présence m'a donné la force de penser que je pourrais le faire.

Ce travail a été réalisé dans le cadre du dispositif CIFRE, Conventions Industrielles de Formation par la Recherche au sein de l'Association Trans Musicales

Résumé

Titre :

Des vertus de l'imprévu

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes

Résumé :

Cette thèse présente les résultats d'une recherche sur les publics du festival de musiques actuelles les Rencontres Trans Musicales de Rennes. L'approche socio-historique et une présentation des publics des Trans Musicales permettent de poser les bases de notre travail de recherches et d'expliquer en quoi l'expérience esthétique est au cœur d'une démarche d'éducation artistique et culturelle. Cette expérience est observée en festival. Cette forme particulière de relation à l'art et à la culture est un lieu privilégié de l'expérience esthétique, artistique et culturelle. Notre recherche s'inscrit en sciences de l'information et de la communication. La réception des publics est au cœur de notre étude. À partir d'une réflexion sur les liens qu'entretiennent la *forme festival* et l'expérience esthétique, nous analyserons comment l'imprévu généré dans une expérience artistique et culturelle en festival peut constituer conjointement un enjeu définitoire et un enjeu d'évaluation de l'éducation artistique et culturelle. Chacune des thématiques de notre recherche sera abordée dans le cadre de l'étude des publics du festival.

Mots clefs :

Festival — éducation artistique et culturelle — publics – réception – expérience -
transmission

Summary

Title :

Virtues of the unexpected

Studying festival audiences to understand the challenges of artistic and cultural education:
the case of the Trans Musical Meetings in Rennes

Summary :

This thesis presents the results of an important research on the audiences of the festival of current music of the Trans Musical Meetings of Rennes. The socio-historical approach and a presentation of the Trans Musicales audiences allow us to lay the foundations of our research work and explain how the aesthetic experience is at the heart of the artistic and cultural education process. This experience is observed in festivals. This particular form of relation to art is culture is a privileged place of aesthetic, artistic and cultural experience. Based on a reflection on the links between the festival form and the aesthetic experience, we analyze how the unexpected generated in an artistic and cultural experience at the festival can jointly constitute a defining issue and an assessment issue of the “Artistic and cultural education. Each of the themes of our research will be addressed in the context of the study of the festival’s audiences.

Keywords:

festival - artistic and cultural education - public - reception – experience – transmission

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	8
AVANT PROPOS.....	10
INTRODUCTION.....	11
Chapitre introductif.....	22
PREMIÈRE PARTIE -.....	40
ÊTRE ET DEVENIR PUBLICS DES TRANS MUSICALES - APPROCHE SOCIO- HISTORIQUE - MENSURATIONS, RÉCEPTIONS ET RITES À L'ŒUVRE.....	40
Chapitre 1 : Du projet à sa mesure.....	44
Chapitre 2 : Portraits des publics festivaliers en chiffres.....	71
Chapitre 3 : La personne en public – « ce qu'expérience esthétique veut dire ».....	107
DEUXIÈME PARTIE –.....	137
LE FESTIVAL COMME MONDE DES POSSIBLES Forme, enjeux et réinvention	137
Chapitre 1 : Le festival pour les publics : l'imprévu proposé par la forme.....	143
Chapitre 2 : Le festival, un lieu populaire de culture ? - Entre réinventions des lieux de culture et transmission.....	183
Chapitre 3 : La <i>forme festival</i> comme lieu de prise d'initiatives dans la relation aux publics.....	231
TROISIÈME PARTIE –.....	276
DES VERTUS DE L'IMPRÉVISIBILITÉ EN ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE.....	276
Chapitre 1 : Définir et observer l'éducation artistique et culturelle.....	281
Chapitre 2 : Évaluer pour comprendre et innover. De l'intérêt des études sociologiques dans l'éducation artistique et culturelle.....	317
Chapitre 3 : L'éducation artistique et culturelle, enjeu social et politique.....	354
Chapitre conclusif.....	386
CONCLUSION.....	406
BIBLIOGRAPHIE.....	418
Table des tableaux et illustrations.....	432

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

AVANT PROPOS

Ce manuscrit de thèse présente les résultats de trois années de recherche menées dans le cadre d'une inscription en doctorat communication de l'Université d'Avignon. La recherche a pu être menée grâce à l'appui logistique du Laboratoire Culture & Communication, du département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon et de la structure culturelle des Trans. Elle prend pour cadre les travaux menés à Avignon sur les études des pratiques culturelles dans le domaine des festivals et de leurs publics. Deux parties différentes introduisent la thèse : l'introduction, qui permet de situer théoriquement notre propos et le chapitre introductif qui détaille la méthodologie employée et la relation au terrain de recherche.

INTRODUCTION

« J'ai 19 ans. Étudiante en musicologie, je suis une adepte de l'opéra, des concerts symphoniques et de chanson française. Mes deux colocataires, elles, reviennent d'une année passée à Londres. Un vendredi de décembre 1985, elles me proposent de les accompagner salle de la cité, car des potes à elles, les Redskins, jouent dans un festival. Je suis partante, je ne connais pas, mais je suis curieuse de nature. J'arrive à la Cité, j'ai l'impression d'arriver dans un autre monde, dont j'ignore tout. Mais tout va bien, les Redskins assurent. Puis les Sigues Sigues Sputnicks se font attendre. La tension se fait sentir, l'ambiance est électrique. Et quand le concert commence, c'est l'hallucination pour moi. 2 batteurs, des gars avec des looks pas croyables. Pour autant, le concert prend une drôle de tournure, le public n'est pas content, les canettes de bière volent dans la salle, le chanteur s'énerve, balance son micro sur les premiers rangs... je recule de plus en plus vers la porte de sortie, pas trop rassurée. Le concert se termine en eau de boudin, c'est le fiasco. On va boire une bière, et puis la pression retombe, et c'est la fête qui reprend avec les Woodentops et les Foresthillbillies, on danse debout sur les sièges de la cité. Voilà, j'ai perdu tous mes repères. Je suis tombée dans la marmite infernale et délicieuse des Rencontres Trans Musicales. Et je n'en suis jamais ressortie. Depuis 33 ans je n'ai manqué qu'une poignée d'éditions, et j'ai fait tomber mes enfants dans la potion magique. Les Trans Musicales, c'est plus qu'un festival, c'est LE festival auquel je suis le plus attachée. Et ce n'est pas près de changer ! »

Témoignage du projet Histoires de publics (projet patrimonial des Trans).

Ce témoignage décrit la relation de la personne au festival les Rencontres Trans Musicales de Rennes. Il illustre ce qu'être public est, ce que les festivals proposent et à quel point une expérience artistique peut être marquante.

« *The sunlight's good for us
'Cause we're the fishes and all we do
The move about is all we do* »

Extrait de la chanson Terrapin de Syd Barrett.

En 1979 à Rennes, et suivant les paroles de la chanson de Syd Barrett qui racontent le « mouvement autour est tout ce que l'on fait », une bande de jeunes étudiants et travailleurs rennais, regroupée au sein de l'association Terrapin, proposent aux habitants de cette même ville l'événement Les Rencontres Trans Musicales de Rennes. L'organisation d'une dizaine de concerts pendant deux soirées est motivée par l'envie de proposer des espaces mentaux et physiques de la rencontre. Cette dernière, entre artistes et publics, est souvent décrite comme le leitmotiv qui permet d'expliquer l'existence de ce qui deviendra, le festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes. Il y a aussi dans ce mot l'idée de la rencontre, hasardeuse ou non, et de la mise en lien. Dès les premières éditions, l'objectif est de proposer aux artistes inconnus une place sur scène et aux publics la proposition de découvrir des artistes, des univers musicaux et scéniques dont ils peuvent ignorer l'existence. Cette envie de révéler des choses peu ou non visibles vient de la dynamique de contre-culture des années soixante qui inspira les fondateurs des Trans Musicales. Il s'agit de l'alternative aux autres formes d'arts et de spectacles vivants, légitimes et représentant la culture dominante. Les fondateurs y voyaient la possibilité de mettre en interrogation la relation à un environnement en mutation, la possibilité de rendre visible l'inconnu et ce qu'il se passe à la marge. Nous envisageons ici la marge au sens littéral du terme, c'est-à-dire, un intervalle d'espace ou de temps permettant d'envisager une possibilité d'action ou encore un espace blanc laissé autour d'un texte manuscrit.

La *forme festival* dans ce qu'elle propose : des formes multiples, une intensité, une synchronisation, crée un mouvement général qui dépasse la proposition artistique des concerts. « *Le mouvement autour est tout ce que l'on fait* ». Aller au-delà de l'acception traditionnelle des notions d'art et de culture est aussi un leitmotiv du projet. Les Trans Musicales défendent dans leur projet, l'idée de donner une place à la marge, que ce soit dans ses choix de programmation, ou dans ce qu'elle propose. Nous envisagerons le festival comme un lieu populaire de culture, mais aussi, dans le cas des Trans Musicales, comme un

dispositif d'éducation artistique et culturelle¹, au sens où il propose de nouvelles manières de s'exprimer et une place pour les existences moindres². Nous reparlerons de ce concept dans notre troisième partie. L'ouvrage est un manifeste pour que les différentes existences « *existent davantage* » et que toutes soient légitimes³. Être un lieu de valorisation de l'expérience esthétique peut être une définition de la *forme festival*. L'expérience esthétique, nous le verrons par la suite, impose un déplacement, qui nécessite à chacun d'aller chercher sa propre marge : il s'agit de la confrontation à l'imprévu. La *forme festival*, elle, existe par une volonté de regarder ce qu'il se passe autour, qui plus est dans le cas des Trans Musicales. Le festival est un endroit d'existence des marges. On se déguise, on sort plus, on se fatigue, on programme des choses qu'on ne verrait pas ailleurs, et on fait des choses qu'on ne ferait pas ailleurs, en étant davantage nous-mêmes. Cette appétence pour l'inconnu, ce déplacement, vient de la programmation elle-même, composée d'artistes inconnus. Cela a permis aux Trans de développer une relation aux publics basée sur la transmission de l'idée « *l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu* »⁴. Ainsi, les Trans ont développé, dans les années 90, des dispositifs d'éducation artistique et culturelle (sans les nommer ainsi au début) pour envisager et faire vivre leurs relations aux publics. L'entrée du paradigme esthétique dans l'éducation⁵ et donc la naissance de l'éducation artistique et culturelle dans les années 80 corrobore d'ailleurs avec la création et le développement des Trans. L'objectif est de proposer aux personnes de s'exprimer autrement, considérant que cela permet de se situer socialement et culturellement, tout autant que de valoriser une autre forme de savoir et d'éducation, intégrant ainsi la question de la diversité.

« Si nous essayons de définir la culture, nous arriverons à la concevoir comme le pouvoir, disons l'habitude acquise, de notre imagination, de contempler dans des choses qui, prises isolément, se présentent comme purement techniques ou professionnelles, une portée plus vaste, s'étendant à toutes les choses de la vie, à toutes les perspectives de l'humanité⁶ ».

¹ Dans la suite du manuscrit, nous parlerons d'EAC pour parler des dispositifs d'éducation artistique et culturelle. L'emploi « éducation artistique et culturelle » signifiera que l'on parle de la politique publique.

² LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017.

³ Ibid, page 13.

⁴ Projet des Trans – 2019/2022 – « Les Trans un art de se vivre ». Le projet est cité à plusieurs reprises dans la thèse et est présent en annexe page 811.

⁵ <http://alain.kerlan.pagesperso-orange.fr>

⁶ DÉWEY John « L'éducation au point de vue social », *L'année pédagogique*, Paris, Alcan, 1913.

Cette phrase de John Dewey date de 1913. Elle est remise au goût du jour dans les années 70, lorsque l'intérêt va être mis sur l'individu et la libération de sa parole plutôt que sur les contenus. Comme l'explique le philosophe Alain Kerlan, ce que donne John Dewey est une définition novatrice de la culture, qui devient « *une affaire de regard et l'affaire du sujet, et non une réalité symbolique substantielle* »⁷. Étudier l'expérience esthétique comme une étape fondamentale dans un parcours individuel permet de lui donner sa capacité réflexive. L'éducation artistique et culturelle tout comme le projet des Trans, à échelles différentes, ont conjointement pour raison d'existence et pour objectifs la volonté de donner les conditions aux personnes de faire librement leurs choix dans leur vie culturelle. Ces conditions sont possibles si les personnes sont en capacité de choix, c'est-à-dire si la connaissance est possible. C'est pour cette raison que la question du déplacement ou de la marge est intéressante dans une démarche d'EAC. Pouvoir choisir en connaissance de cause revient à se donner la possibilité d'avoir plusieurs choix à faire et donc d'avoir, à un moment, accepté de se déplacer dans sa propre marge, d'aller voir ce qu'il se passe autour de ce que l'on connaît.

L'étude sociologique, en tout cas dans l'école avignonnaise⁸ qui se référence à l'approche passeronienne⁹, dans une démarche compréhensive, permet d'observer ces changements de focale et d'aller justement regarder ce qu'il se passe autour de l'objet. L'œuvre de Michel Foucault a d'ailleurs permis d'imposer l'idée qu'une société ne peut se comprendre que dans l'observation des marginalités qui y sont créées, volontairement ou involontairement. Notre approche scientifique, en sciences de l'information et de la communication n'est pas de se demander comment la marge interagit avec le reste, mais plutôt de s'intéresser à la faire exister en tant que telle, et en l'observant, d'accéder à une plus grande compréhension du monde. Les outils et méthodes de la sociologie (entretiens, sociogrammes, enquêtes quantitatives, observations), ainsi que la notion de terrain apportés aux Sciences de l'Information et de la communication permettent de s'intéresser à cela. L'école avignonnaise envisage les festivals comme des laboratoires à ciel ouvert et donc des lieux idéaux pour étudier l'imprévu et l'inattendu. Les pratiques culturelles sont intéressantes à observer sur le terrain des festivals, car elles sont envisagées comme des espaces de la rencontre, permettant

⁷ KERLAN Alain, *Philosophie pour l'éducation, Pratiques et enjeux pédagogiques*, ESF éditions, 2003.

⁸ FABIANI Jean-Louis, ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, ROTH Raphaël

⁹ PASSERON Jean-Claude

ainsi de différencier les pratiques culturelles domestiques, qui engendrent certes une relation à l'art, mais pas une mise en relation à l'autre. La pratique artistique et culturelle en festival engage une mise en contact avec des personnes, des espaces, des temps différents de ce que l'on connaît. Les festivals permettent d'envisager l'imprévu et l'inconnu comme une approche du monde. À ce propos, nous envisageons les festivals à la manière du modèle orchestral défendu en sciences de l'information et de la communication par l'école de Palo Alto¹⁰. Au cours de notre raisonnement, nous montrerons la manière dont le festival est une situation de communication où chaque partie prenante (artistes, organisateurs, publics habitués, primo-festivaliers¹¹,...) joue sa propre partition et a donc un rôle constitutif sur ce qu'est le festival. Ce modèle est particulièrement pertinent dans l'étude de la mémoire collective d'un festival et la manière dont chaque récit de publics est essentiel à sa composition. Notre cadre théorique va de Palo Alto à Claude Levi-Strauss en passant par Richard Hoggart et Jean-Claude Passeron. La notion de réception des sciences de l'information et de la communication est ainsi au cœur de notre démarche scientifique. Elle induit de partir des publics et de la manière dont ils perçoivent et vivent le festival. Accéder aux réceptions donne à voir les existences plurielles qui existent dans un festival. Aussi, cela permet d'envisager les pratiques culturelles comme fondatrices des personnes et comme devant, de fait, être intégrées dans des démarches d'éducation artistique et culturelle appropriées. L'observation de terrain et le nombre important d'entretiens nous ont permis d'accéder à une des thèses fondamentales de notre recherche : l'idée de l'imprévu. L'imprévu au sens où quelque chose d'inattendu survient dans un parcours déjà tracé. Et d'ailleurs, n'est-il pas pertinent d'étudier l'éducation artistique et culturelle par ce qu'il se passe à côté ? L'à-côté peut signifier différentes choses. Comme le disait Emmanuel Ethis lors de la table ronde « *Parlez-vous EAC ? Pour un langage commun de l'éducation artistique et culturelle* »¹² organisée aux Trans Musicales 2019, l'éducation artistique et culturelle se mesure aussi dans ce qu'elle produit dans les parcours des personnes. Observer une corrélation entre vivre une expérience esthétique et une augmentation du nombre de livres lus c'est observer les effets clandestins¹³, regarder encore une fois ce qu'il se passe

¹⁰ L'école de Palo Alto est un ensemble de chercheurs qui ont travaillé sur les théories de la communication. L'anthropologue George Bateson en est le fondateur.

¹¹ Festivaliers qui participent au festival pour la première fois.

¹² <https://rencontres-et-debats.lestrans.com>

¹³ ETHIS Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire*, L'Harmattan, Logiques sociales, 2004.

autour d'une expérience. La différence avec le cas du festival, c'est que cette dernière démarche permet d'observer une expérience au regard du parcours de la personne et non au regard de l'événement dans lequel elle s'inscrit. Partir des personnes, telle est la conception de l'éducation artistique et culturelle et des droits culturels, signifie pouvoir observer les moments où chacun se met en marge. À ce propos, nous pouvons citer le dialogue qui permit d'ouvrir une table ronde sur l'éducation artistique et culturelle le mercredi 6 novembre 2019 à Guingamp. Le sociologue et recteur Emmanuel Ethis utilisa le dialogue entre Jean-Luc Godard et Marcel Ophuls pour parler de la manière d'évaluer l'éducation artistique et culturelle et plus généralement les expériences esthétiques.

« Marcel Ophuls : Faut pas essayer non plus de se marginaliser exprès, Jean-Luc... »

Jean-Luc Godard : Mais on se marginalise... Michel-Ange s'est marginalisé à sa façon. Le théorème de Fermat qui vient d'être démontré et qui n'avait pas été démontré depuis trois siècles. Il avait écrit dans la marge : "J'ai une merveilleuse démonstration pour ce théorème, mais je n'ai pas tout à fait la place..." (rires)

Marcel Ophuls : C'est beau ça...

Jean-Luc Godard : C'était dans la marge... ».¹⁴

Quelles sont donc les différentes relations existantes entre les Trans et leurs publics ? En quoi est-ce pertinent de parler d'une relation entre des publics, des objets et des pratiques culturelles ? L'approche socio-historique et une présentation des publics des Trans Musicales permettent de poser les bases de notre travail de recherches. L'expérience esthétique comme étant au cœur d'une démarche d'éducation artistique et culturelle est étudiée dès notre première partie.

Ce qui nous amène ensuite à nous poser la question de la manière dont le festival constitue-t-il une forme particulière de rapport à l'art et à la culture ? En quoi change-t-il la relation des publics à la culture ? En quoi est-il, lorsqu'il est entendu comme un dispositif d'éducation artistique et culturelle, un lieu privilégié de l'expérience esthétique, artistique et culturelle ? En quoi le raisonnement en partie prenante, tel qu'il existe aux Trans, permet d'envisager de manière dynamique les publics ? Comment mesurer l'éducation artistique et culturelle à travers l'étude sociologique des publics d'un festival ? Nous postulons que les pratiques

¹⁴ GODARD Jean-Luc, OPHULS Marcel, Dialogues sur le cinéma, Collection ciné-politique, Éditions Le bord de l'eau, 2012.

culturelles sont également intéressantes à étudier dans les imprévus qu'elles génèrent : ceux de l'expérience esthétique, de la *forme festival* et de l'éducation artistique et culturelle. La troisième partie proposera une définition et une proposition d'évaluation de l'éducation artistique et culturelle, entendue comme un accès à l'inconnu et l'imprévu. Dans quelles mesures la sociologie, les Sciences de l'Information et de la Communication et l'éducation artistique et culturelle peuvent être envisagées dans une même dynamique pour comprendre et appréhender différemment les relations aux publics de la culture ? Toutes ces questions ont guidé notre travail de recherche durant trois années et nous ont donné la possibilité d'étudier les différentes thématiques et hypothèses explicitées précédemment. Ces thématiques peuvent être problématisées autour de la question suivante : de quelles manières l'observation de l'éducation artistique et culturelle en festival permet-elle d'envisager de nouvelles manières d'évaluer les expériences esthétiques et d'en comprendre les enjeux ?

De l'approche historique à l'expérience esthétique, la première partie fera état du lien que les publics ont à l'objet culturel, individuellement et collectivement. Cette première partie sera un état de l'art sur la question des publics et un état de la connaissance sur les publics des Trans, ce qui nous amènera à travailler sur la question du territoire. L'approche historique sur le festival et la Ville de Rennes et les Trans permettront de comprendre le lien entre les deux entités et de comprendre aussi le contexte de création du festival. L'approche territorialisée est une partie du projet culturel des Trans. Cela s'observe d'ailleurs dans l'ancrage territorial du festival et dans le rapport des festivaliers à l'événement. Les chiffres des enquêtes que nous avons menées font apparaître que la variable du territoire est importante et définit une manière d'être festivalier des Trans. Cela nous amène à parler de la ville dans la construction de l'être spectateur et de la considérer comme génératrice d'expérience, de transmission et de mémoire collective. La ville joue pour les festivaliers des Trans un rôle de réservoir symbolique de souvenirs, en autres liés aux Trans. Cependant le territoire n'est pas le seul point du projet artistique et culturel qui est travaillé ici. Les résultats d'enquête indiquent que les publics des Trans revendiquent la question de la liberté, ce qui n'est pas sans lien avec le projet artistique et culturel. Grâce à une analyse du discours sur les éditos de plusieurs éditions du festival, nous montrerons l'évolution dans la manière de qualifier les publics. Pour terminer cette première partie et pour questionner les approches déterministes classiques des pratiques culturelles, nous envisageons l'expérience culturelle

au sens où John Dewey l'entend. « *Plus encore, être (vivant) à la fois de nature et de culture, l'humain possède cette capacité d'entrer en relation avec son environnement par le biais des signes et symboles, insufflant aux moindres parcelles du monde visible, une valeur et une signification qui le transcendent et renvoient, à chaque instant, au monde invisible des émotions, des désirs, des rêves.* »¹⁵ Nous proposerons donc une lecture et une analyse des événements et des expériences esthétiques des publics, tout en prenant le vecteur de socialisation qu'ils représentent. Cette partie présentera la manière dont les Trans créent et conçoivent différentes relations aux individus concernés par le festival. Il existe, aux Trans, une dimension de surprise dans l'expérience esthétique et dans les récits qui en sont faits. Cela s'explique en premier lieu par la programmation d'artistes pas ou peu connus des publics et la valorisation de la découverte musicale. Dans cette idée de décalage de ce qui est projeté à la manière dont une pratique ou un objet est reçu réside l'essence même de l'expérience esthétique ou culturelle.

Notre deuxième partie de thèse portera sur la *forme festival*. Qu'elle soit face à des concerts peu attendus, ou dans l'ensemble du festival, l'expérience forte est, selon nous, favorisée par la *forme festival*. Hérité d'une forme populaire de culture, le festival¹⁶ propose une concentration et une intensité qui, selon l'hypothèse défendue, permettrait à travers des expériences plus fortes, une marge d'innovation et de potentialités. Il peut être envisagé alors comme lieu de l'imprévu. Plutôt que de penser que les Trans et leurs publics ont un rapport savant à la musique populaire, et parce que la distinction ne semble plus assez juste pour expliquer autant les différentes formes de musiques que les différents rapports que les publics ont avec, nous préférons étudier le fait que la *forme festival* est une forme populaire de culture. La forme prévaut alors sur le type d'art ou de culture. Tout d'abord, nous expliquerons ce qu'est la *forme festival*, notamment celle des Trans. Nous interrogerons le concept du modèle orchestral¹⁷ pour expliquer comment une multiplicité de discours, de faits simultanés peuvent former le festival. Ce qui nuance la question des « auteurs du festival », cela ne l'invalide pas, mais lui donne une place importante au même titre que d'autres discours ou d'autres parties prenantes du festival. Cette partie mobilise beaucoup les résultats d'enquête des publics à propos de la manière dont ils définissent les Trans et les raisons pour

¹⁵ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folios, Essais, 1934, page 290.

¹⁶ LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Histoire, Champs, 2008.

¹⁷ BATESON Gregory, « Communication », *The Natural History of an Interview*, 1971, pp. 116-144

lesquelles ils se rendent en festival. Nous expliquerons en quoi la *forme festival*, avec son espace-temps particulier propose des relations particulières à l'art et des dispositions particulières de réception. Le projet artistique et culturel fort, du festival des Trans Musicales, propose une déambulation et une organisation qui invitent elles-mêmes à la découverte et à l'imprévu, donc faciliteraient l'expérience esthétique. Nous soutenons aussi l'idée que cette relation est influencée aussi par la fonction symbolique du festival comme emblème¹⁸ et le lieu populaire de culture, tous deux co-construits, que représentent les Trans Musicales. À partir des recherches sur les fêtes républicaines, sur les rituels sociaux, nous mettons en lumière les héritages de ces formes populaires de culture et les discontinuités que les Trans portent. Dans la sociabilité qui entoure la pratique festivalière, se jouent aussi au sein des Trans Musicales des transmissions et des partages. La question de la mémoire collective¹⁹, co-construite à partir du réservoir symbolique qu'est le festival sera une des parties du chapitre. Enfin, notre deuxième partie sur la *forme festival* se terminera par un chapitre qui questionne la *forme festival* comme un lieu de prises d'initiatives et de prises de risque. L'évaluation de l'utilité sociale du festival et la norme ISO 20121 (norme relative au développement durable) sont des initiatives prises grâce à la *forme festival*, car celle-ci et nous l'avons montré, crée des relations particulières à l'art et la culture. Aussi, la Norme ISO 20121 doit être envisagée comme une norme, à disposition des acteurs, pour maîtriser et ritualiser le festival encore plus, mais aussi pour la transmission du projet culturel. La norme ISO 20121 donne une représentation du monde pour son écologie et propose des choix de société, et qui légitime encore plus des valeurs politiques fortes défendues par le projet culturel, comme le fait de considérer les publics en tant que partie prenante ? Les recherches sociologiques sur la partie prenante publics (les recherches sur les actions collectives menées notamment par Michel Crozier et Ehrard Friedberg) permettent d'entendre le festival comme étant un lieu de dialogues permanents et dont les locuteurs et récepteurs ne cessent d'échanger leurs rôles. En cela, reconnaître les publics comme une

¹⁸ « Si nous revenons sur la distinction entre symbole et emblème, c'est bien le caractère collectif de l'emblème qui fonde son principe : le symbole devient emblème lorsqu'il est reconnu comme porteur d'une identité individuelle puis collective. »

MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémio-anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2015, consulté (<https://journals.openedition.org/rfsic/1495>) – mars 2019

¹⁹HALBWACHS Michel, *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1950, page 7.

partie prenante est indispensable. Cette idée invite à considérer les différentes relations comme étant essentielles pour faire vivre le festival.

Le fait que les Trans font des publics une partie prenante est une des caractéristiques fortes de notre objet de recherche. Ce qui invite à réfléchir à la question des droits culturels et qui fait écho à la première partie sur l'expérience esthétique. Au-delà du fait que le festival des Trans est à envisager comme lieu de réflexion, de débats et de rencontres (et il s'agit de noter l'importance de ceci) autour des pratiques culturelles, nous montrons en quoi questionner les droits culturels permet de comprendre d'autant plus les pratiques culturelles. L'apport des recherches anthropologiques sur la culture (comme celles de Claude Lévi Strauss ou celles) de Philippe Descola par exemple) est particulièrement intéressant, notamment parce qu'elles considèrent que ce qui est fondamental dans cette vision, c'est la médiation et la transmission qui accompagnent les cultures et les pratiques. Dans un objectif de valoriser différentes cultures et différents rapports au monde, et de pouvoir les comprendre, une distinction peut être faite quant à la manière de transmettre. En d'autres termes, la transmission va être une des clés ce qui va permettre à chaque individu de parler, entre autres, de son bagage culturel, autant constitué de ses pratiques artistiques que de tout ce qui le constitue en être culturel. L'éducation artistique et culturelle, parce qu'elle est une « *traduction contemporaine d'un souci de démocratisation culturelle* »²⁰ et « *une nouvelle dimension du partage du sensible, au sens où Jacques Rancière (2008) l'entend (...) en participant à la quête du sens des expériences artistiques et culturelles* »²¹ est la politique culturelle qui permet d'envisager des pratiques artistiques et culturelles dans le respect des droits culturels et dans la promesse de la quête d'une universalité nouvelle, au sens où Philippe Descola²² l'entend. Le projet culturel des Trans affirme des valeurs de liberté et d'autonomie dans la proposition artistique et pour les publics. Communiquer au mieux sur les manières d'être libres et se saisir de la *forme festival* pour transmettre un projet artistique et culturel sont des enjeux d'éducation artistique et culturelle. Le propos de notre troisième partie est que la réussite d'une politique d'éducation artistique et culturelle se mesure à ce qu'on ne peut prévoir. On ne peut noter d'avance que l'on ne peut réfléchir à ce qu'il va se

²⁰ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, Notice sur l'Éducation artistique et culturelle, Publicationnaire, juin 2019, en ligne, dernière consultation janvier 2020.

²¹ Idem.

²² DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Essais, Folio, 2015.

passer, ce qui invite à repenser la manière dont nous avons de renseigner les résultats d'un dispositif d'éducation artistique et culturelle. Scientifiquement cela implique un changement qui irait d'autant plus vers le qualitatif et qui permettrait de développer des capacités à mesurer l'ensemble de ce qui se produit dans des projets d'éducation artistique et culturelle. Dans notre position, et dans une posture proche de l'anthropologie de la Communication d'Yves Winkin²³, le terrain ne sert pas à vérifier des hypothèses théoriques, mais constitue le lieu de leur élaboration, constituant ainsi un dialogue continu entre la théorie et le terrain. La thèse CIFRE (Conventions Industrielles de Formation par la Recherche : il s'agit d'une thèse en entreprise) permet la facilitation de cette communication et donc de travailler par tâtonnements, de travailler par cas²⁴, comme dans une vie de laboratoire²⁵. Ces méthodologies feront l'objet de la suite de cette introduction, dans notre chapitre introductif.

²³ WINKIN Yves, *Anthropologie de communication, de la théorie au terrain*, Bruxelles, Editions de Boeck, 1996.

²⁴ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Éditions EHESS, 2005

²⁵ LATOUR Bruno, WOOLGAR Steeve, *La vie de laboratoire, La production des faits scientifiques*, Poche, La découverte, 1979.

Chapitre introductif

I- Méthode et protocole de recherche

*« Il n'y a aucune raison de venir dans ce lieu, de payer un billet, de se réunir sans se connaître... sinon de le vouloir. C'est un phénomène incroyable, c'est le grand mystère... pourquoi le public va-t-il au théâtre ? Pourquoi choisit-il d'être là, de se réunir ? On ne peut pas rester assis deux trois heures, à voir la même chose, sans établir de liens. On ignore que ce sont des liens, mais ils existent : dans le noir, dans le vide, entre nous, des courants d'énergie se créent. Pour se mettre en collectivité, il faut abandonner la solitude, la télé, sortir de sa maison, il faut faire un tas de choses... ».*²⁶
Giorgio Strehler²⁷ in *Cassandre*, février 1998

Le metteur en scène Giorgio Strehler soulève ici les enjeux d'une étude des publics, les liens inconscients qui se créent lors d'une représentation artistique et qu'il s'agit de déceler et de connaître afin de comprendre l'impact d'un événement sur l'individu. Les propos du metteur en scène rejoignent aussi directement la vision des Trans qui considèrent que le spectacle vivant, et le rassemblement que celui-ci induit sont un contrepoids aux carences de nos sociétés actuelles : *« Dans ce tourbillon accélérateur de tous les temps (du speed dating Au fast food), le spectacle vivant reste connecté avec une forme ancienne de temps collectif autour d'une communauté éphémère. »*²⁸ Les études en Sciences de l'Information et de la Communication et sociologiques des publics de la culture permettent de se placer entre la réception des publics et les projections des acteurs culturels. Ces études mettent en avant ce qui se joue dans les pratiques culturelles et collectives et peuvent être en cela une fin en soi. Mais elles valorisent aussi les politiques culturelles ou d'éducation artistique et culturelle.

²⁶ <http://www.horschamp.org/spip.php?article1242>

²⁷ Metteur en scène italien

²⁸Projet des Trans – 2019/2022 – « Les Trans un art de se vivre », page 4.

A - Contexte de la recherche

L'Association Trans Musicales (ATM) est engagée dans deux projets : l'évaluation de son utilité sociale et la certification Norme ISO 20121²⁹. L'ISO 20121 est une norme de management pour les événements intégrant le développement durable. Ce travail a été enclenché suite au constat des difficultés à conduire, à partir de 2005, un agenda 21, programme d'actions de développement durable et solidaire sur l'ensemble du système de production du festival produit par l'ATM : les Trans Musicales. En parallèle, le chantier de l'utilité sociale s'est inscrit dans le cadre d'un dispositif local d'accompagnement porté par le Collectif des festivals engagés dans le développement durable et solidaire en Bretagne dont les adhérents ne parvenaient pas à rendre compte des actions touchant les participants, à les évaluer et à dépasser les constats chiffrés ou les observations. Bien que distincts, les deux projets nécessitent, de notre point de vue, une approche et une étude sociologiques. Le projet de thèse a donc été pensé au travers de ces deux axes. Le terrain privilégié pour cette étude est ponctuellement le festival (qui se déroule en général la première semaine de décembre) et, sur un temps plus long (notamment durant toute la préparation du festival) le service d'action culturelle de l'association et plus spécifiquement les actions menées auprès des jeunes publics relevant du programme d'éducation artistique et culturelle de l'association. Ce choix de terrain a été fait, d'une part car le service d'action culturelle³⁰ est le service privilégié sur cette question, travaillant directement à la relation aux publics et d'autre part, car il est primordial de s'intéresser, dans une carrière de spectateur³¹, à la première fois (ce qui est plus souvent le cas chez les jeunes publics). Enfin, choisir comme porte d'entrée sur le terrain et dans le projet : l'étude de la relation aux publics accompagnés dans le cadre de projets d'éducation artistique et culturelle consiste aussi à répondre à une des prérogatives de l'éducation artistique et culturelle : conduire ces publics vers l'autonomie et vers la liberté de leurs choix artistiques et culturels. Ce qui est la posture définie par l'ATM dans son projet « un art de (se) vivre » et en application dans le service

²⁹ En 2013, l'ATM connaît une nouvelle étape dans son engagement développement durable, qui s'étend aujourd'hui à l'ensemble de la structure et de ses projets.

³⁰ Dans le cadre de la CIFRE nous travaillons dans le service d'action culturelle où nous coordonnons le projet de résidence territoriale (Cf Annexes page 881) et le dispositif Parcours Trans (Annexe page 914)

³¹ ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, FABIANI Jean-Louis, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, L'Entretemps éditions, 2008.

d'action culturelle. Ce projet de thèse, mené à la fois sur l'utilité sociale et la norme ISO 20121, est donc une vérification et une analyse scientifique au travers de la mise en œuvre du projet des Trans : mettre en avant la relation aux publics, la questionner et mettre en œuvre continuellement des actions afin de l'améliorer, mais aussi, considérer que la pratique artistique, la fréquentation des publics et l'approche culturelle ne peuvent être pensées et organisées de façon indépendante. Chacun de ces axes se retrouve dans la Norme ISO 20121. De la même manière, la posture d'éducation artistique et culturelle, dans le projet des Trans, tente de penser différentes problématiques dans une même dimension : les questions de patrimoine, de création et de rencontre entre différents groupes de personnes, en particulier les jeunes comme faisant partie d'une même démarche artistique et culturelle. La thèse présentée ici permettra de nourrir en partie cette démarche. L'hypothèse travaillée dans le cadre d'un mémoire de fin d'études³² sur les Publics des Trans Musicales provient d'une réflexion de départ concernant les publics du Festival d'Avignon « *on ne vient pas seulement voir du théâtre ou de la danse à Avignon, on vient y vivre une relation aux arts de la scène* »³³. Cet écrit a effectivement permis de conclure qu'il existait bien une relation, au-delà de la rencontre, entre les Trans Musicales et leurs publics, conduisant à penser que les motivations des publics sont plus larges et plus complexes que supposées : ils ne viennent pas uniquement à la recherche d'une proposition artistique. Cette étude sur la réception des publics des Trans Musicales a permis non seulement de faire émerger différents questionnements, mais aussi de rejoindre l'idée d'une co-construction de l'événement, à la fois par les artistes, mais aussi par les publics. Concept qu'Emmanuel Ethis avait étudié auprès des spectateurs de cinéma : « *De fait, les théories de la réception privilégient une convergence entre l'œuvre et le récepteur sur laquelle se concrétise l'expérience esthétique. Il faut cependant noter que cette concrétisation n'a pas forcément pour finalité de rendre expressément visible ce qui est au fondement de l'œuvre, comme le soutenait l'interprétation kantienne ; les effets que l'œuvre produit sont à la croisée de deux plans constitutifs que*

³² ROYON Camille, De la rencontre à la relation, les publics des Rencontres Trans Musicales de Rennes sous le regard des sciences sociales, sous la direction d'Emmanuel ETHIS,

³³ MALINAS Damien, *Portraits des festivaliers d'Avignon : transmettre une fois ? Pour toujours ?*, PUG, juin 2008.

Jauss désigne sous le concept d'horizon d'attente ; l'horizon d'attente généré par l'œuvre elle-même et l'horizon d'attente social de ses publics. »³⁴

Le premier mémoire avait permis de percevoir ce processus de construction croisée et plurielle du festival, à la fois par son organisation et ses publics. Ce prolongement du travail permettra de pousser l'analyse et de comprendre ce qui se joue précisément dans l'espace social proposé par le festival, et dans la co-construction qu'il permet. Analyse qui n'est pas sans rappeler celle de Jean Pierre Esquenazi, qui explique qu'« *en construisant leurs relations avec les objets, les publics donneraient forme à l'espace social où ces relations peuvent s'épanouir* »³⁵. Le projet des Trans Musicales est donc plus global qu'une relation à l'art et cette posture est traduite en partie par la démarche Norme ISO 20121, dans laquelle l'association est engagée. Cette étude a permis ainsi de participer à un projet culturel, global sur les publics des Trans Musicales, et de mener une recherche en sciences sociales dans une structure culturelle.

B – La thèse, un enjeu pour les commanditaires scientifiques et culturels

La thèse CIFRE a été une demande professionnelle de la part de l'acteur culturel, les Trans, afin de répondre à la demande professionnelle d'étude des publics du festival. L'enjeu de la thèse a été de participer au travail d'évaluation de l'utilité sociale, action dans laquelle sont engagées Les Trans. Aussi, il s'agissait de répondre au besoin de réflexion dans laquelle tout projet artistique et culturel se pense et se met en œuvre, notamment au moment où l'application de la norme ISO 20121 vient modifier les paradigmes de construction des projets avec l'introduction de la notion de « partie prenante ». En sociologie, la partie prenante est un segment de la société avec lequel l'organisation³⁶ est en relation. Elle est ainsi, toujours une source de perturbation potentielle de son fonctionnement interne, une zone d'incertitude majeure et inéducable. À ce titre, il convient à l'organisation de l'étudier pour mieux la connaître. Ainsi, qu'est-ce que cela induit de raisonner en termes de partie prenante et jusqu'où ces conséquences peuvent-elles porter ? Définir les publics en tant que

³⁴ ETHIS Emmanuel. Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques. In: *Communication et langages*, n°119, 1er trimestre 1999. Dossier : Les nouvelles technologies de la communication. pp. 38-54, p. 42

³⁵ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Repères, La découverte, 2009, page 89.

³⁶ Selon Crozier et Friedberg : l'organisation est un « champ de coopération et d'interdépendance entre acteurs avec des intérêts même contradictoires, c'est à dire, un ensemble de jeux structurés ». *L'acteur et le système*, 1992.

partie prenante, a-t-il un impact sur ces derniers ? Cela soulève des questionnements sur l'impact réciproque et non fortuit qu'une organisation peut avoir sur ses publics et inversement. Enfin, et comme tout doctorat classique, l'enjeu était de contribuer à l'alimentation et au développement des recherches sur les publics de la culture et de la communication menées par le Laboratoire Culture & Communication de l'Université d'Avignon. Ce contrat CIFRE sur la formalisation de connaissances approfondies des publics des Trans Musicales est la clé de voûte d'une démarche plus large visant à intégrer les sciences humaines et sociales dans le processus professionnel d'élaboration et de conduite du projet artistique et culturel. Cette démarche est inhabituelle et jamais usitée dans le domaine artistique et culturel des musiques actuelles. Sa finalité est donc d'inscrire de manière permanente la ressource scientifique comme outil réflexif au service du projet.³⁷ Dans la lignée des travaux entrepris au sein du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon sur les publics de la culture, cette thèse permettra d'apporter des connaissances supplémentaires sur les publics des musiques actuelles. Par ailleurs, aucune étude sociologique de cette ampleur n'avait pu encore être menée sur la relation entre les Trans Musicales et leurs publics. Cependant, l'objectif précis de ces recherches est de travailler sur un sujet nouveau et porteur d'enjeux professionnels pour la période à venir. En effet, dans le prolongement du mémoire de recherches de master 2, il est possible d'avancer que le questionnement sur le statut des publics de la culture au travers de la notion de « partie prenante » fournira au débat professionnel des éléments étayés par l'analyse scientifique qui seront de nature à réinterroger le cadre de conception des actions culturelles, enclavées depuis quarante ans dans l'opposition binaire entre « démocratisation culturelle » et « démocratie culturelle », notions issues de la période malrucienne sur une conception française de la culture. Nous verrons la manière dont l'acception anthropologique de la culture vient modifier le rapport institutionnel ou politique à la culture. Cette modification contextuelle est d'ailleurs renforcée par la diffusion progressive de la notion de « droits culturels ». À ce propos, et si nous reprenons la définition des droits culturels de la déclaration de Fribourg en 2007 : « *Les droits culturels sont à l'égal des autres droits de l'Homme, une expression et une exigence de la dignité humaine. Le terme culture recouvre les valeurs, les savoirs et les arts, les institutions, les traditions, les modes de vies par*

³⁷ Ces deux derniers paragraphes sont présents dans le dossier rendu pour l'évaluation du CIR. Ils permettent de comprendre le positionnement des Trans par rapport à la thèse.

lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence. »³⁸ Cette définition large des droits culturels implique une nécessaire ouverture, afin de se détacher des catégories existantes, pour changer de point de vue. Les droits culturels poussent à penser une certaine transversalité des relations et donc à favoriser les échanges, car la culture doit permettre de faire société. Pour introduire ces nouveaux paradigmes, la Norme ISO 20121 semble être un outil adapté aux changements relatés précédemment. En prônant le raisonnement en « parties prenantes », elle constitue un levier de transversalité, aussi, car les principes d'horizontalité et d'amélioration des échanges constituent des clés à la certification Norme ISO 20121. Plus largement, repenser la conception de la catégorie « publics » dans leurs rapports à la culture, les considérer en tant que partie prenante constitue aussi un prélude à réfléchir autrement nos sociétés. Ce fonctionnement permet aussi d'associer différents groupes (dont les publics) à la réflexion sur les enjeux d'une institution et plus largement, de la culture. Ainsi, un des buts de la thèse est de nourrir cette réflexion afin de vérifier certains des objectifs de la Norme ISO 20121, et par là, de penser les changements de paradigmes que traverse la culture actuellement.

La démarche même de recruter une personne en thèse de doctorat pour l'étude des publics d'un festival est déjà à prendre en compte dans la vision de la recherche et de la culture défendue par l'équipe scientifique et par les acteurs culturels du festival. Bien que l'événement dure cinq jours, il a été proposé de l'étudier durant trois ans et de comprendre son rôle en dehors de ses jours d'exploitation.

C - Détails de l'enquête

Enquête quantitative

Ce manuscrit de thèse présente les résultats de trois années (2016-2017-2018) de recherches menées dans le cadre d'une inscription en doctorat communication de l'Université d'Avignon. La recherche a pu être menée grâce à l'appui logistique du Laboratoire Culture & Communication et du département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Elle prend pour cadre les travaux menés à Avignon sur les études des pratiques culturelles dans le domaine des festivals et de leurs

³⁸ Les droits culturels, Déclaration de Fribourg, 2007, <https://www.fidh.org/IMG/pdf/fr-declaration.pdf>

publics. Elle exploite les données récoltées sur le festival Les Trans Musicales. Cette recherche est élaborée dans le cadre de la convention de recherches entre l'acteur culturel et l'acteur scientifique, ainsi que certaines enquêtes datées des années 90 réalisées par les Trans ou par des étudiants. Les questionnaires ont été réalisés par le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon. Ils permettent d'avoir différentes informations concrètes sur les festivaliers, le questionnaire a aussi été conçu de manière à pouvoir étudier les différentes pratiques du festival. Chaque enquête comporte une soixantaine de questions (la grille est présente en annexe page 931) sous format numérique, auxquelles répondent chaque année en moyenne 1 800 festivaliers. Près de cinquante questions restent les mêmes au fil des années, afin de pouvoir comparer les résultats d'une année sur l'autre. Le reste des questions permet d'interroger la thématique annuelle choisie. L'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie, les émotions et l'autonomie ont été chronologiquement les trois thématiques abordées au cours des trois dernières enquêtes. Ces dernières ont été diffusées par email aux festivaliers ayant réservé au moins une place aux Trans Musicales, par la société GECE, puis traitées par le logiciel Modalisa puis par le logiciel Sphinx Campus. Cette recherche s'appuie également sur les observations, entretiens et relevés sonores réalisés sur le terrain de recherche. Enfin elle reprend quelques données d'observations réalisées dans le cadre du mémoire de master 2 recherche réalisé déjà sur l'étude des publics des Trans. Plus généralement, le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon effectue un travail d'observation et d'enquêtes mené depuis la fin des années 2000. Aussi, ces années de thèse se sont inscrites dans un programme de recherche de l'ANR GaFes (Galerie des Festivals) avec le Laboratoire Culture et Communication, programme auquel nous ferons référence à plusieurs reprises dans notre travail. Nous mobilisons dans la thèse les données des enquêtes 2016, 2017 et 2018, qui correspondent aux années où nous avons coordonné l'enquête ainsi que le projet d'expérimentation professionnelle et scientifique permettant à des étudiants de master 2 de découvrir chaque année les Trans Musicales comme terrain de recherche. Nous avons pu traiter ces résultats dans des rapports d'enquêtes à l'issue de chaque édition du festival. Aussi, nous avons remarqué de nombreuses tendances semblables entre les résultats de ces trois éditions. Sauf cas particulier et sauf si les tendances ne sont pas les mêmes, nous mobilisons les données des trois années sans distinction.

Observations et enquêtes qualitatives

Le travail d'observation s'est fait de différentes manières : en tant que salariée doctorante des Trans en position d'observatrice participante, nous avons pu suivre des groupes de publics accompagnés par le dispositif d'éducation artistique et culturelle des Trans sur plusieurs mois et comprendre ainsi ce qui se jouait entre le moment où des festivaliers ne connaissent pas le festival et le moment où ils en reviennent et en parlent. En somme, cette position d'observation participante permet d'appréhender et de suivre les trois temps du festival : l'avant, le pendant et l'après. Bien que Pierre Bourdieu souligne qu'« *on ne peut pas nier la contradiction pratique : chacun sait combien il est difficile d'être à la fois pris dans le jeu et de l'observer* »³⁹, signifiant ainsi combien cette position est parfois difficile à gérer, la proximité du chercheur — en l'occurrence de la chercheuse — avec son terrain lui permet d'avoir avec lui un rapport privilégié.

Aussi, un groupe constitué de vingt à trente étudiants chercheurs de l'Université d'Avignon a été présent à chaque édition des Trans depuis le début de la recherche doctorale (et les trois années qui l'ont précédée). Des plus habitués aux nouveaux festivaliers, ils ont pu déambuler et observer le festival de différentes manières. Ils ont aussi participé au travail d'enquêtes quantitatives (GECE) et qualitatives. Aussi, la veille numérique sur les réseaux sociaux liés aux Trans Musicales a été réalisée par les chercheurs de l'Université d'Avignon. L'intérêt a été porté sur les différentes participations sur les réseaux sociaux : de la simple vue au partage de données.

Les enquêtes qualitatives regroupaient aussi :

– Les ateliers participatifs « Les Trans et moi » : un travail d'observation, d'enregistrement et de retranscription a été mené sur ces ateliers et a permis d'alimenter les ressources qualitatives sur les publics. Les retranscriptions de ces entretiens groupés se trouvent en annexe⁴⁰. Un atelier participatif est le regroupement de personnes, invitées sans condition, pendant le festival à partager leurs retours de l'expérience festivalière ou à donner leur point

³⁹ BOURDIEU Pierre, « Sur l'objectivation participante. Réponse à quelques objections » In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 23, Sept 1978, pp 67-69.

⁴⁰ Cf annexes pp 446-648.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

de vue sur un sujet précis. Ces rencontres entre festivaliers, sur du partage d'expérience, permettent d'étudier les différentes manières de vivre les Trans Musicales.

– Les entretiens qualitatifs en groupe avec des jeunes publics, sur leur rapport au dispositif d'éducation artistique et culturelle qui sera décrit plus loin.

– L'observation, l'enregistrement et la retranscription des tables rondes organisées par les Trans et l'Université d'Avignon, en lien avec les thématiques annuelles choisies.

Dans l'ensemble, ces enquêtes qualitatives permettent d'approfondir les enquêtes quantitatives, notamment de comprendre ce qui se joue derrière des chiffres qui ont besoin d'interprétation. Connaître un public ce n'est pas faire un référendum et modifier un projet artistique pour qu'il colle aux envies des publics. Il s'agit de comprendre ce dont les personnes ont besoin, et en fonction de cela, dialoguer de différentes manières. Le but étant de savoir ce qu'est être festivalier, publics, pour savoir la manière dont une discussion peut être mise en place avec des personnes.

Enfin, l'observation participante est une méthode d'enquête qui s'est finalement imposée à nous, car, nous travaillons dans la structure, mais nous devons en même temps l'enquêter. Comme l'explique Georges Granai, « *dans la mesure où l'enquête sociologique ne peut éluder le contact avec la société réelle, les procédés simples d'observation gardent inévitablement une importance essentielle, quel que puisse être le raffinement apporté aux techniques de représentation, de mesure et de contrôle.*⁴¹ ». Il m'a fallu du temps pour me mettre dans la peau du chercheur quand j'étais sur le terrain, pour connaître et reconnaître ma véritable position. La prise de notes diverses m'a permis de collecter de nombreuses données et de trouver une place à ma réflexion. Cependant, l'observation participante engendre certaines limites. La principale étant celle décrite par Pierre Bourdieu « *on ne peut pas nier la contradiction pratique : chacun sait combien il est difficile d'être à la fois pris dans le jeu et de l'observer.* »⁴² Comme l'explique Serge Paugam, « *si la première règle est la rupture avec les préjugés, le chercheur doit également se rendre impartial, surtout s'il a*

⁴¹ GRANAI Georges, « Outils de l'enquête sociologique et enquête sur les outils méthodologiques », in Georges Gurvitch (dir.), *Traité de sociologie, tome premier, chapitre VII*, pp. 135-151. Paris: Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1967.

⁴² BOURDIEU (1978, 76) cité par DIAZ Frédéric, « L'observation participante comme outil de compréhension du champ de la sécurité », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], Vol. II | 2005, mis en ligne le 24 février 2005, consulté le 17 juillet 2014, page 24.

*quelque affinité, sociale ou non, avec son objet ou son milieu d'étude*⁴³ ». Cela implique donc un certain travail sur soi de la part du chercheur. Pour pallier cette difficulté, j'ai complété mes observations par des entretiens avec plusieurs acteurs.

D - Penser par cas

La démarche scientifique du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon est celle de la démarche par cas. Ainsi, notre travail concerne uniquement les Trans Musicales. Cette étude n'est possible que dans le cas des Trans Musicales, justement car elles sont l'objet d'étude. Cela ne signifie pas qu'aucune comparaison n'est faite ou que la démarche scientifique n'est pas la même que pour l'étude du festival de Cannes ou d'Avignon. Cela exprime une démarche par cas, au sens où Jean-Claude Passeron la développe. « *La réhabilitation de la pensée par cas est très récente, elle ne relève en aucun cas d'une volonté de "statuer un cas unique", mais bien de travailler sur un cas précis afin d'en tirer une argumentation plus générale* »⁴⁴. Ils expliquent qu'ils s'inspirent de la démarche clinique en médecine conjointement à la philosophie et rhétorique antique, ce qui les amène à développer la pensée par cas, qui permet de remettre en question une vision universaliste et nomologique des choses.⁴⁵ Sur les cas, ils expliquent que « *leur singularité les privilégie pour les uns, les stigmatise aux yeux des autres. Mais pour tous, elle les distingue immédiatement du tout venant des états de fait ou des jugements qui les qualifieraient comme normaux, attendus ou universels, répétitifs ou quelconques* ».⁴⁶ Ce qui engage à avoir une démarche descriptive, contextualisée et précise. Cela n'enlève en rien l'intérêt de la comparaison, ni même de l'idée que la recherche n'est alors effective que dans le cas précis. Au contraire, elle constitue une autre manière de penser l'étude des festivals, qui sont souvent étudiés dans le cadre de recherches qui englobent plusieurs festivals, qui ne sont pas toujours sur le même territoire et qui ont tous, des particularités dans leur projet. Aller chercher les détails dans une pensée par cas, c'est tenter d'y voir ce qui peut faire l'universalité du festival. À la manière du cas clinique en médecine, qui permet à partir d'un

⁴³PAUGAM Serge (dir.), « Introduction », in *L'enquête sociologique*, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2010, page 25.

⁴⁴ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Editions EHESS, 2005.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid, page 13.

cas précis, de penser un soin plus général ou de comprendre un mécanisme plus général (en psychologie par exemple). Aussi, la pensée par cas nous intéresse particulièrement dans le fait que le cas permet de penser le caractère subtil des expériences : « *Le cas trouve ainsi une première définition subjective, toute négative, dans l'interruption qu'il impose au mouvement coutumier de l'expérience perceptive, comme au parcours prévu d'un discours descriptif, argumentatif ou prescriptif.* »⁴⁷ Dans la recherche des deux sociologues, il y a la volonté de s'inspirer de la démarche clinique. Un cas n'est pas seulement un fait exceptionnel : « *il fait problème ; il appelle une solution, c'est-à-dire l'instauration d'un cadre nouveau de raisonnement, où le sens de l'exception puisse être, défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et de ses exceptions* »⁴⁸. Il ne suffit pas que le cas existe par essence, il faut qu'on puisse poser un ou des problèmes à son échéance. C'est sur ce raisonnement-là que fonctionne la construction des problèmes publics en sciences politiques. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel citent à plusieurs reprises le travail de Michel Foucault sur les expertises médicales dans le cadre d'enquêtes policières. Les cas, qu'ils soient d'exception, merveilleux, épineux ou d'école, ont un traitement dérogatoire dans tous les cas. Leur singularité permet une stigmatisation, car ils sortent d'une normalité. Les cas sont des entités qui échappent aux classifications. Il ne s'agit jamais, pour autant-d'engendrer une généralité par l'addition d'énoncés existentiels singuliers. Ce qui nous a particulièrement intéressé dans la lecture de l'ouvrage de Jacques Revel et de Jean-Claude Passeron c'est l'idée que le cas va être une interruption et poser des questions par rapport à certaines habitudes. Nous avons été marqués par la lecture de cet ouvrage aussi, car cela raisonnait avec ce que nous pouvions vivre sur le terrain. Dans notre raisonnement, nous décrivons plusieurs expériences de terrain qui nous ont invités à repenser la manière de les étudier, mais qui nous ont aussi « surpris ».

« Qu'il se mette en travers du parcours sans faille d'un ordre théorique incontesté ou qu'il tombe à pic pour servir à l'avocat du diable, ou encore qu'il soit savamment élaboré pour ouvrir un espace problématique nouveau, ce qui fait la force d'un cas ne renvoie jamais à une source unique. Il impose bien une contrainte logique, mais sa force d'arrêt ne découle ni de l'impérativité non conditionnelle qui

⁴⁷ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Editions EHESS, 2005, page 16

⁴⁸ Ibid.

s'attache à une norme, ni d'effets qui seraient prévisibles à partir de la nécessité universelle d'un ordre de la nature, de la validité théorique des axiomes d'un système logique ou des principes d'une doctrine». ⁴⁹

La démarche pour, « penser par cas » nécessite d'inventer de nouveaux chemins pour comprendre ces cas. La relation aux publics et l'éducation artistique et culturelle doivent, pour être comprises dans leur entièreté et exploitées dans toutes leurs potentialités, être étudiées différemment. « *Les raisonnements menés sur des cas ou à partir d'eux, tels que les ont conduits les philosophes (...) ont dû inventer les chemins de leurs généralisations propres.* »⁵⁰ D'ailleurs, et les auteurs nous le rappellent, le cas est un cas aussi, car il y a quelque chose à résoudre. Les changements et évolutions des pratiques culturelles, le fait que l'éducation artistique et culturelle soit une politique nouvelle, et en voie d'institutionnalisation nécessitent de réfléchir de nouvelles manières de les étudier. « *Le cas peut aussi être une énigme à résoudre : c'est une question d'interprétation. Mais il est inséparablement un moment d'une élaboration théorique en construction* »⁵¹. Un des postulats de notre thèse, sur le fait que l'éducation artistique et culturelle, si elle veut s'observer dans tout ce qu'elle peut générer, nécessite une recherche qui lui est propre.

*« La pensée par cas fait au contraire ressortir une propriété commune à toute connaissance scientifique, en laissant voir immédiatement l'implication réciproque entre l'articulation d'une théorie et le déroulement d'une enquête et cela aussi bien dans l'histoire des sciences exactes que dans celles des sciences historiques. Ici comme là, lorsque les concepts descriptifs d'une grille d'observation produisent des connaissances c'est qu'ils ont permis d'observer des phénomènes qui n'étaient pas observables avant qu'une reconfiguration théorique des concepts qui les rendent descriptibles ne les ait rendus concevables »*⁵².

Comme l'explique Georg Simmel « *Le cas naît plus souvent d'un conflit entre ces règles et les applications qu'il devrait être possible d'en déduire, ainsi que la situation provisoire, mais intolérable d'indécidabilité qui en résulte* ». ⁵³ Les pratiques culturelles ou l'éducation

⁴⁹PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, éditions EHESS, 2005.

⁵⁰ Ibid, page 16

⁵¹ Ibid

⁵² Ibid

⁵³ SIMMEL Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation*, Quadrige, PUF, 2013

artistique et culturelle sont deux objets particuliers ou nouveaux de recherches et font cas. D'ailleurs, il en va de même pour l'étude des publics des Trans Musicales, qui nécessite d'aller au-delà des recherches généralistes sur les publics de la culture ou des musiques actuelles. L'étude des publics des Trans s'ancre donc dans une « tradition » ancienne de l'association. Cela se traduit notamment par les enquêtes GECE qui ont été réalisées à plusieurs reprises dans les années 2000. Ces études se sont étoffées au fil des années passant d'une approche relativement quantitative à une approche plus qualitative. Cependant, le projet mis en œuvre ici est de connaître les raisons de ces résultats et d'avoir une approche sociologique des publics des Trans Musicales. Le but global de cette étude est de comprendre ce qui se joue aux Trans Musicales, de comprendre ce que cela fait aux publics et inversement.

II - Être chercheuse aux Trans

A- Conditions d'entrée sur le terrain

Cette partie est volontairement utilisée à la première personne du singulier puisqu'elle décrit une trajectoire personnelle. Ce qui n'est pas le cas pour le reste de la rédaction.

La première fois que j'ai entendu parler, autrement que de nom, des Trans fut lors de la pré-rentrée à l'Université d'Avignon, où j'arrivais pour commencer un master 2 en sociologie des publics de la culture. L'équipe pédagogique mentionna, ce jour-là, le fait que notre promotion mènerait un terrain de recherches sur l'étude des publics du festival des Trans Musicales. Les semaines qui suivirent, je me renseignais sur ce dernier. Je voyais, dans la programmation annoncée, uniquement des noms d'artistes que je ne connaissais pas, me renvoyant une image de spectatrice qui se croyait « férue de concerts », mais qui finalement ne s'y connaissait pas tant que ça. Sur la centaine de groupes programmés cette année-là, je ne connaissais qu'un ou deux artistes. La participation au festival et les discussions avec d'autres publics me firent comprendre que ce sentiment-là était partagé par une grande partie des festivaliers et participèrent à creuser l'idée que face à cette programmation, tous les festivaliers sont en quelque sorte « à égalité », que l'enjeu du festival était de créer du collectif autour d'une certaine idée de l'inconnu. Durant les semaines précédant le déplacement aux Trans, nous apprenions qu'un stage s'ouvrait aux Trans et qu'il portait sur

l'étude des publics du festival. Cette participation au festival et le soutien de l'équipe pédagogique du master me permirent de rencontrer pour la première fois la co-directrice et co-fondatrice du festival, Béatrice Macé.

L'arrivée au sein de l'équipe des Trans s'est faite en février 2015, dans le cadre du stage, sur une mission d'étude des publics. Le stage s'inscrivait dans le cadre du cursus master 2 Stratégie du développement culturel à l'Université d'Avignon. L'envie de travailler dans les festivals de musique, couplée à une trajectoire d'étudiante en sociologie ont participé à l'envie de « partir en stage » aux Trans, à Rennes. Cette mission de stage a été formatrice dans le travail professionnel et scientifique entrepris par la suite.

L'arrivée aux Trans au mois de février est particulière. La majorité des stagiaires, contrats à durée déterminée, services civiques, est présente du mois de septembre à décembre, sur la période de préparation puis sur celle du festival. Le mois de février est consacré aux bilans de l'édition écoulée et aux perspectives de celle à venir. Les Trans organisent aussi la saison artistique et culturelle de l'Ubu, mais comme le stage portait sur l'étude des publics du festival, cela a créé pour moi une certaine distance avec l'Ubu dans un premier temps. Cela m'a amenée à particulièrement différencier les deux, beaucoup plus que pour certains membres de l'équipe dont les missions étaient beaucoup plus partagées. Le stage d'une durée de six mois s'est terminé au mois de juillet 2015. Cette mission de stage m'a permis d'avoir une vue d'ensemble sur les données que les Trans possédaient sur les publics et de pouvoir définir des thématiques de recherches qui furent travaillées d'une part dans le cadre du mémoire de recherches soutenu cette même année, d'autre part avec Erwan Gouadec, le secrétaire général, Anne-Sophie Lacour, l'assistante de direction et Béatrice Macé. Plusieurs entretiens ont été réalisés avec des publics et des personnes ressources sur l'Histoire des Trans durant cette période. Certains, notamment celui réalisé avec Martial Gabillard, l'adjoint à la culture au moment de la création des Trans en 1979, sont présents dans cette recherche. Ce stage et la confiance que les membres de l'équipe des Trans m'ont accordée m'ont aussi permis de prendre certaines libertés durant la mission. L'une d'entre elles fut particulièrement décisive dans la suite du parcours et des recherches entreprises. J'ai eu l'occasion de prêter main-forte au service d'action culturelle. L'entretien avec Marine Molard, responsable de ce service⁵⁴, fut décisif dans mon envie de connaître plus les actions

⁵⁴ Marine Molard fut responsable de l'action culturelle jusqu'en 2019. Ensuite elle prit le poste de directrice du pôle relations avec les publics.

menées auprès de publics accompagnés par des structures scolaires, médicales, sociales, socio-culturelles. Enfin cette période de stage m'a permis de lier des liens particuliers avec des membres de l'équipe et de découvrir durant six mois, un projet artistique et culturel que je n'avais connu que lors du terrain de recherches énoncé précédemment. L'objet de mon stage m'a amenée à plusieurs reprises à avoir de longues discussions avec Béatrice Macé et Erwan Gouadec. J'ai compris l'appétence et la connaissance de Béatrice Macé pour les recherches en sociologie. Ce qui par la suite, nous permit de travailler « à plusieurs mains », sur des documents de recherches. Cette proximité avec Béatrice Macé, qui incarne le projet des Trans ne fut pas sans conséquence sur la recherche entreprise pendant trois ans et sur la difficulté à pouvoir prendre du recul sur l'objet même de la recherche. Les références sociologiques présentes dans le projet culturel écrit par Béatrice Macé, par exemple, m'ont inspirée pour mes recherches et sont devenues pour certaines d'entre elles, les miennes aussi. La fin du stage programmé en juillet 2015 m'a frustrée de ne pouvoir rester « dans les murs » pour l'organisation du festival. Le début de l'été aux Trans annonce souvent le début de l'hiver et je sentais, au moment de partir, une excitation certaine dans l'équipe dont je ne ferais bientôt plus partie. Cependant, le contexte joua en ma faveur, puisque j'appris juste avant la fin de mon stage qu'un poste en CDD au service d'action culturelle de septembre 2015 à janvier 2016 était à pouvoir. Les missions principales de ce CDD étaient de la diffusion et la coordination du projet Parcours Trans, qui était un dispositif d'action culturelle. Je passais l'entretien et étais retenue. Les mois au sein du service d'action culturelle ont été formateurs, puisque je mettais en application des recherches sociologiques sur le terrain. Je découvrais une autre forme de relation aux publics et l'enjeu de l'éducation artistique et culturelle autrement que d'un point de vue théorique. Durant ces cinq mois, plusieurs discussions avec Béatrice Macé, Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth furent structurantes pour le projet de thèse. Bien qu'à l'entrée en master 2, je pensais que cela marquerait la fin de mes études, la perspective d'une thèse en sociologie et en sciences de l'information et de la communication menée sur le terrain donna un sens à mon parcours personnel, étudiant et professionnel. Ces six mois supplémentaires dans la structure participèrent à mon intégration dans l'équipe et au développement de liens amicaux et personnels avec ses membres. La relation avec Béatrice Macé devint aussi plus proche, puisque nous travaillâmes de plus en plus ensemble, notamment sur le projet de thèse et sur la définition des enjeux du commanditaire.

La particularité de cette expérience est aussi qu'elle s'inscrit dans le milieu des musiques actuelles. Nous définirons plus largement dans notre première partie le terme musiques actuelles. Il doit être entendu comme le terme institutionnel permettant d'identifier les projets musicaux qui ne s'inscrivent pas dans le champ des musiques classiques. Nous pouvons aussi parler de « musiques amplifiées », qui décrivent les musiques développées avec l'électricité et « *la mise au point de l'enregistrement (fixation du son sur disque)*⁵⁵ ». Elles ont été développées de manière massive depuis les années 50. Le fait que l'Ubu soit un des lieux principaux de l'élaboration du projet des Trans participe au fait que l'équipe se retrouve, à de nombreuses reprises, à vivre des moments en dehors du bureau et en soirée, durant les concerts. L'organisation du festival participe à la création de liens particuliers. La charge importante de travail, l'allongement des semaines de travail avant le festival participent à créer une atmosphère particulière au sein de l'équipe et à tisser des liens forts entre collègues. Ce contexte professionnel, couplé à l'engagement personnel et professionnel qu'impose une thèse de doctorat est le résultat d'une recherche particulièrement proche de son objet d'études. Enfin, deux paradigmes majeurs sont développés à plusieurs reprises dans notre thèse. Tout d'abord, la norme ISO 20121. Bien que nous ayons une approche critique de la norme, une des missions de l'étude des publics était d'interroger les publics en tant que partie prenante, un concept imposé par cette norme. Aussi, nous avons une approche critique concernant les droits culturels, qui ont par ailleurs marqué notre thèse. L'entrée des droits culturels dans le projet des Trans correspond à quelques mois près à l'entrée en doctorant. La participation à des formations et à des temps de réflexion autour de cette notion ont imposé le fait de s'y intéresser d'un point de vue scientifique. Plus généralement les trois ans de thèse ont été trois ans d'immersion dans une équipe et dans un projet n'ont pas été sans conséquence sur notre manière de penser et de concevoir le monde. Travailler aux Trans a été vecteur de socialisation, en permettant de nombreuses rencontres professionnelles et amicales.

B - Utilisation des mots et concepts

Plusieurs mots reviennent souvent dans l'écriture de cette étude. Nous l'avons expliqué en introduction, « les Trans » est le nom de marque qui permet de qualifier toutes les activités

⁵⁵ <https://www.edukson.org/musique-audition/les-musiques-amplifiees/definition/>

de l'Association Trans Musicales depuis 2018. D'un point de vue institutionnel et organisationnel, la dénomination « Les Trans » regroupe toutes les activités artistiques et culturelles de l'Association Trans Musicales. Le nom complet du festival est « Les Rencontres Trans Musicales de Rennes ». Comme notre étude porte uniquement sur le festival et que les publics et équipes d'organisation utilisent aussi l'acronyme, nous emploierons « Les Trans » ou « Les Trans Musicales » pour parler du festival. Aussi, nous parlons à plusieurs reprises d'éducation artistique et culturelle. Sans majuscule, cela signifie que nous parlons d'une démarche d'éducation artistique et culturelle. Avec des majuscules, il s'agit de la politique publique. Nous utilisons aussi l'acronyme EAC pour parler de la démarche.

C - Se positionner

Si les Trans prennent autant soin de leurs publics, c'est qu'elles sont au cœur de leur projet, autant que les artistes. C'est la relation entre ces deux entités qui constitue le projet du festival depuis 1979. Cette relation est au centre de mon travail de recherche et si les Trans m'ont accueillie en thèse, c'est précisément pour mieux la comprendre et l'approfondir. C'est aussi pour avoir accès à la parole des publics. Toutes ces paroles disent quelque chose de la relation des publics au festival et de ce que le festival crée. Au cours de mes études, j'ai lu un livre qui m'a beaucoup marqué. Il s'agit de *L'établi* de Robert Linhart, qui est philosophe et sociologue français. En 1968, il devient établi pour une usine Citroën. Durant un an, il y travaille, au même titre qu'un autre ouvrier. Il dit dans son livre *L'établi* : « je commence à distinguer une diversité dans ce qui au premier coup d'œil ressemblait à une mécanique humaine homogène »⁵⁶. Il m'arrive la même chose en travaillant directement avec les publics accompagnés dans le cadre de projet d'éducation artistique et culturelle. Pouvoir penser et mettre en place les dispositifs qui font se rencontrer le festival et ces publics, c'est comme créer des expériences et avoir un microscope. Je peux observer et agir au plus près de cette rencontre. J'ai la particularité d'avoir un impact direct sur mon terrain de recherche et de pouvoir mesurer toutes les manières différentes de vivre le festival et la manière dont il modifie nos existences, qu'on soit un collégien, un journaliste, un établi ou un détenu de la prison de Rennes. Qu'on vienne pour la première fois ou depuis quarante ans. Tout l'enjeu

⁵⁶ LINHART Robert, *L'établi*, Collection de poche double, Éditions de Minuit, 1978.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

était pour moi, comme le dit le sociologue Jean-Claude Passeron, de raisonner à partir de singularités et non à propos de singularités.

PREMIÈRE PARTIE -

ÊTRE ET DEVENIR PUBLICS DES TRANS MUSICALES - APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE - MENSURATIONS, RÉCEPTIONS ET RITES À L'ŒUVRE

INTRODUCTION.....	42
Chapitre 1 : Du projet à sa mesure	44
<i>A - Devenir spectateur</i>	<i>45</i>
<i>B - Le concept de « public » en sociologie et en Sciences de l'Information et de la Communication.....</i>	<i>49</i>
II - Évolutions dans la manière de parler des publics.....	57
<i>A – Des générations de publics ?</i>	<i>61</i>
<i>B - Se saisir des mots</i>	<i>64</i>
<i>C - Des publics au spectateur.....</i>	<i>65</i>
III - Connaître ses publics, cette collectivité sociale d'interaction.....	68
<i>A - Des difficultés de connaître</i>	<i>68</i>
<i>B - Mesurer autrement ?</i>	<i>69</i>
Chapitre 2 - Portraits des publics festivaliers en chiffres.....	71
I - Données chiffrées.....	71
<i>A - Quelques évolutions</i>	<i>71</i>
<i>B - Du business de la représentativité à la réalité de l'interprétation</i>	<i>76</i>
<i>C - L'espace mental et l'espace logique de l'enquête</i>	<i>78</i>
II - Devenir emblème territorial	83
<i>A - Le territoire.....</i>	<i>83</i>
<i>B - Rennes, ville et habitants rock</i>	<i>85</i>
<i>C - Rennes et les Trans</i>	<i>89</i>
<i>D - Rite dans le rock</i>	<i>91</i>
<i>E - La ville, génératrice d'expérience.....</i>	<i>94</i>
III - Une vision des publics libres : le territoire qui s'agrandit	98
<i>A - Écrire son projet culturel</i>	<i>98</i>
<i>B - Défendre la liberté de choix dans un projet artistique et culturel.....</i>	<i>99</i>
<i>C - L'expérience comme espace de transformation</i>	<i>106</i>
Chapitre 3 : La personne en public – « ce qu'expérience esthétique veut dire »	107

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

I - L'expérience, le plus petit dénominateur commun	108
<i>A - S'intéresser aux trajectoires personnelles.....</i>	<i>109</i>
<i>B - Processus et manières de se réinventer.....</i>	<i>111</i>
II - Le rapport savant à la musique populaire	113
<i>A - Mesurer l'amour de la musique.....</i>	<i>113</i>
<i>B - Le rapport à la musique et aux Trans</i>	<i>115</i>
III - Ce qu'expérience veut dire.....	131
<i>A - L'expérience qui forme les goûts</i>	<i>131</i>
<i>B - Rites et premières fois</i>	<i>133</i>

« Souviens-toi, Vernon, on entrait dans le rock comme on entre dans une cathédrale, et c'était un vaisseau spatial, une histoire. (...) On s'en foutait des héros, ce qu'on voulait c'était le son. Ça nous transperçait, ça nous terrassait, ça nous décollait. Ça existait, ça nous a tous fait cette même chose au départ : merde, ça existe ? C'était trop large pour nos corps. Des jeunesses au galop, on ne savait rien de la chance qu'on avait... (...) On inventait la vie qu'on voulait avoir et aucun rabat-joie n'était là pour nous prévenir qu'à la fin on renoncerait (...) On avait tous des associations 1901, on en était trésoriers, présidents, et on était tous TUC⁵⁷. (...) Plus tard est venu un monsieur rock à la culture, on a commencé à entendre parler subventions, à voir de belles salles s'ouvrir qui ressemblaient à des MJC de luxe »⁵⁸.
Virginie Despentès

INTRODUCTION

L'approche historique et l'explicitation de la relation des Trans aux études sociologiques vont permettre, dans cette première partie, de définir le périmètre formé par les publics des Trans. Le premier chapitre de cette partie sera consacré à un état de l'art sur la question des publics, mêlée à la manière dont les fondateurs des Trans se sont saisis de certains concepts pour définir leurs idées. L'approche quantitative sera présentée au début : elle marque le début des enquêtes que les Trans ont réalisées sur leurs publics. Elle permet de « visualiser » des profils festivaliers et de dégager des tendances à ces profils.

Ces derniers, présentés dans notre deuxième chapitre, peuvent être définis en observant les résultats, en comparant avec d'autres données sur les publics de la culture, qu'elles soient relatives à un événement, un lieu culturel ou qu'elles relèvent des enquêtes nationales sur la culture. Les tendances demandent une réflexion autour du choix des variables pour étudier la relation des publics à un objet culturel. Nous prêterons une attention particulière à l'habitude du festival et au territoire. Ces variables posent conjointement la question de la carrière de spectateurs, des habitants et celle des générations. La sociologie des publics s'intéresse à ces rencontres, ces premières fois, qui peuvent amorcer des carrières de spectateurs⁵⁹, en somme des relations. Elles permettent d'analyser l'évolution de la relation

⁵⁷ Travaux d'utilité collective.

⁵⁸ DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex 2*, Grasset, Paris, 2015, page 135.

⁵⁹ ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, FABIANI Jean-Louis, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, L'entretemps éditions, 2008.

à un objet culturel. Pour terminer ce chapitre, nous présenterons le lien entre la vision des publics et la valeur de liberté qui anime le projet des Trans et la manière dont cela se traduit dans la réception des publics.

Ensuite le dernier chapitre sera consacré au besoin et à la volonté de la sociologie des publics d'aller plus loin dans les résultats trouvés. Ce qui entre en résonance avec la volonté des Trans de pouvoir raconter ce que les chiffres ne racontent pas. Ce chapitre tentera de comprendre aussi la manière dont l'identité culturelle des publics se nourrit et se construit et comment l'accumulation — ou la possibilité d'accumuler — d'expériences artistiques et culturelles est constitutive d'une carrière. Nous parlons ici d'accumulation pour décrire la participation répétée à un même événement. Nous présenterons les réflexions autour de cette question de l'expérience et nous reviendrons sur le caractère particulier de l'expérience artistique et de la relation à l'art. De la première fois, conceptualisée en sociologie de la culture par le sociologue Damien Malinas, à l'attachement général à des objets, lieux ou institutions culturelles, nous verrons ce qui se joue dans ces rapports et ces amours à l'art. Cette partie, construite en entonnoir sera un état de l'art sur la question des publics pour aller jusqu'à la question du spectateur et de la personne. Le fil rouge de cette partie sera le récit des continuités et des évolutions du projet culturel des Trans. L'objectif est de dépeindre ce processus conjoint entre les discours sur les publics et les manières de se réinventer, au contact de la diversité des publics.

Chapitre 1 : Du projet à sa mesure

« La sociologie des publics a vu son importance croître en parallèle de la notion de politique culturelle et d'évaluation de celle-ci. On pense aux grandes lancées par le Dep (département des études et de la prospective du ministère de la Culture), puis Deps (Département des études, de la prospective et des statistiques). On a souvent envoyé les sociologues chercher les raisons de l'échec d'un projet ou d'une structure pour améliorer, empêcher, justifier des changements. Les sociologues ont ainsi pendant longtemps constaté, rechaussant tout le temps les mêmes lunettes. Il faudra attendre les années 2000 pour que les regards se focalisent sur des lieux tout aussi complexes de la réussite de la démocratisation culturelle : on peut citer les travaux sur le cinéma, les festivals, les musées. »⁶⁰ Emmanuel Ethis, Damien Malinas, Raphaël Roth

I - Ce que public veut dire

Les individus ayant un rapport au même festival constituent un public, puisqu'ils réceptionnent une offre diffusée par un émetteur, ici la structure organisatrice. Jean-Marc Leveratto reprend les travaux de Michel Foucault sur la sociologie de la réception en expliquant que le public est un des deux éléments centraux dans la relation qu'entraîne l'œuvre avec celui qui la réceptionne⁶¹ et qu'il s'agit de prendre en compte ce dernier dans toute son entièreté et sa complexité :

« L'intérêt d'ouvrir à une compréhension de la situation de réception comme situation d'expertise, dans laquelle l'individu engage son corps et qui lui donne le pouvoir et la volonté de transmettre et de traduire ce qu'il a compris. Élargi à toute la communauté des lecteurs, il fait rentrer dans l'analyse de la réception la reconnaissance de la réception comme "technique du corps", au sens de Mauss, et "technique de soi" au sens de Foucault. Elle est, ainsi, le moyen de réintroduire le corps dans une anthropologie du symbolique trop soumise à la tyrannie de l'écrit, et le point de vue du

⁶⁰ ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Sociologie des publics de la culture ». *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017.

⁶¹ LEVERRATO Jean-Marc, « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : », *Le Portique* [En ligne], 1-15 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007.

*simple lecteur ordinaire qu'après tout, nous n'oublions jamais
d'être, même si nous oublions souvent d'en parler. »⁶²*

A - Devenir spectateur

Jean-Marc Leveratto explique que, déjà Gustave Lanson au XIXe siècle, historien de la littérature indiquait : « *Dans un livre, il y a toujours deux hommes, l'auteur - et cela chacun le sait -, mais aussi un lecteur, qui sauf des cas exceptionnels, n'est pas un individu, mais aussi un être collectif*⁶³ ». À la vue de cette définition et de l'importance qui est donnée au public face à l'œuvre de l'artiste, on comprend alors son impact dans la relation artistique. Comprenons ici la différence de sens dans le terme réception lorsqu'il est issu d'une tradition bourdieusienne de la sociologie ou lorsqu'il est issu des cultural studies anglo-saxonne. La sociologie de la réception, à la française, entend le terme réception au sens littéral : comment l'œuvre est accueillie par l'individu. Les cultural studies vont, elles, plutôt opérer un décentrement par rapport à l'œuvre et se demande « *comment les gens font sens* »⁶⁴. D'ailleurs, l'objet artistique dans les cultural studies n'est pas nommé en tant que tel, peu défini, mais appelé texte, au sens où il s'agit d'un produit qui « *génère du sens* »⁶⁵.

Plusieurs débats ont été organisés en 2005 à Avignon sur ce sujet, entre autres car c'était une année particulière, notamment parce que l'édition avait été très critiquée pour sa programmation. Un des débats a été organisé pour discuter des spectateurs et des publics et de leur relation au théâtre⁶⁶. Jean Caune, Jean-Louis Fabiani, Jacques-Olivier Durand et Arlette Masson participent au débat « *Publics et spectateurs* »⁶⁷. Il s'ouvre avec la lecture d'un texte de Roland Barthes « *Avignon, l'hiver* » extrait du livre *Écrits sur le théâtre*⁶⁸, où il explique que l'essence même du théâtre concerne chacun dans sa vie la plus intime et dans

⁶² LEVERRATO Jean-Marc, « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : », *Le Portique* [En ligne], 1-15 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, page 15.

⁶³ Ibid, page 5.

⁶⁴ GLEVAREC Hervé, « Les cultural studies : source et ressource productives », in GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Ina, Armand Colin, page 12.

⁶⁵ Ibid page 12.

⁶⁶ « *Publics et spectateurs* », Jean Caune, Jean-Louis Fabiani, Jacques Olivier Durant, Arlette Masson, Avignon, 2005, en ligne <http://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=427>, consulté en juin 2015 et mars 2019.

⁶⁷ Jean Caune, ancien metteur en scène et professeur émérite, Jean Louis Fabiani est sociologue, Jacques Olivier Durand a été directeur de théâtre et d'établissements culturels et Arlette Masson est présidente de la commission "Esprit du théâtre" des ATP d'Aix).

⁶⁸ BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Essais, Points, 1970.

son existence sociale. Il met en avant la réflexion esthétique et le fait que l'importance n'est pas dans l'œuvre elle-même, mais dans la relation qu'elle produit. Jean-Louis Fabiani utilise ce passage du texte pour expliquer que cette relation n'est pas innée et qu'elle se construit : « *je crois qu'on ne naît pas spectateur, on le devient* ». En cela, l'art a une fonction éducative, car il sert à se forger son propre jugement critique et permet d'exprimer sa subjectivité. Par la relation que le spectateur a avec l'art, il exprime aussi sa liberté et limite ainsi son instrumentalisation. La fonction éducative du spectacle vivant est donc à prendre en considération au sens où elle est aussi caractéristique de la relation qui existe entre l'organisation, l'artiste et les publics. Plus les publics trouveront les clés pour comprendre un spectacle, pour se sentir légitimes et à leur place, plus ils trouveront aussi les clés pour se construire « *leur poème personnel* » dont parle Arlette Masson dans le débat. C'est aussi en cela qu'on ne peut pas considérer le spectateur comme passif. L'individu se nourrit de ce qu'il réceptionne et se construit son propre jugement critique et, plus largement, son point de vue. Ce « poème », cité par Arlette Masson, fait partie de ce qui nous intéresse dans l'étude des publics, puisqu'il est question du point de vue de la personne, constitué des ressentis, de la mémoire ou des informations qui sont de l'ordre de la subjectivité. Jean-Louis Fabiani se demande, à ce propos, comment capter des choses qui sont vraiment de l'ordre de la subjectivité profonde, sans faire de voyeurisme, en les accompagnant quand même un peu, pour que cela s'exprime. Selon lui, appréhender ces données est très important, « *c'est une pratique qui va se développer et que c'est plus largement une manière de renouveler la sociologie de la culture* ». Ce sont aussi des questions auxquelles nous faisons face puisque l'enquête que nous avons réalisée aux Trans concerne entre autres le domaine privé de la vie du spectateur et relève de l'intime. L'idée est donc de ne pas être trop intrusif tout en ayant accès aussi aux ressentis de la personne et à la manière dont elle parle de son lien au festival. Bien que ce débat concerne le théâtre, il s'agit de ne pas de limiter à ce domaine et de l'ouvrir entre autres, à la musique, puisque le débat parle avant tout de spectacle vivant et de la relation entre l'artiste et le public, incluant aussi le rôle primordial de la structure culturelle.

La démarche entreprise sur l'étude des publics est aussi un positionnement de refuser ces derniers comme étant passifs. Alors, il s'agit de mettre de nouveau en avant l'importance de l'expérience et par extension, de l'art et de la culture, mais surtout de leurs réceptions auprès

des publics. Les Trans postulent, dans leur projet⁶⁹, que « dans une société où les repères sont bouleversés et où la culture est devenue un marché économique à part entière », il paraît essentiel de rappeler que les lieux artistiques et culturels sont avant tout des espaces de rencontres, entre différents artistes et différents publics : « *l'art est, pour nous, un des lieux du questionnement sur notre condition, un des espaces d'interrogation sur notre monde. Et le spectacle vivant est notre lieu de prédilection pour cette rencontre entre l'art et ses amateurs.* »⁷⁰ La relation entre l'art et le public est donc une question primordiale dans ce projet. C'est pour cette raison qu'il porte un enjeu générique de la connaissance des publics, et souhaite apporter une expertise sociologique à ce sujet. Il permet d'aller au-delà de la connaissance des publics, de leur avis et de leur ressenti, et de définir de nouveaux territoires et de nouveaux périmètres d'actions.

Comme l'explique Jacques Rancière : « *ces oppositions-regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis [...]. Le spectateur aussi agit, il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses, qu'il a vues, sur d'autres scènes, en d'autres lieux.* »⁷¹ En nous inscrivant dans ce courant de pensée, nous donnons au public et à son interprétation une importance primordiale. L'interprétation du public est aussi fondamentale que celle de l'artiste lui-même. Les silences du public ou ses vives réactions vont influencer le déroulé du concert, de l'événement. De plus, le festival des Trans Musicales ne fonctionne pas sur un modèle de têtes d'affiche. Les publics prennent ainsi part à la suite de la carrière de l'artiste, son succès dépendant en partie de leurs réactions. À la manière du concept de feedback dans les théories de la communication, nous pouvons alors parler d'une réciprocité d'effets, ce dont nous reparlerons dans la partie consacrée à la partie prenante⁷². Christian Ruby part de deux questions simples dans un autre ouvrage : qu'est-ce qu'un spectateur et naît-on spectateur ? « *Que dire alors du spectateur ? C'est un humain dont la sensibilité se confronte à une œuvre et qui en juge de façon désintéressée* »⁷³. Selon lui, il n'y a pas

⁶⁹ Cf annexes page 811.

⁷⁰ Projet des Trans – 2012/2014 – « Les Trans un art de se vivre ».

⁷¹ RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, pp. 18-24, page 19.

⁷² Nous utiliserons à plusieurs reprises le terme « partie prenante ». Il est relatif à la démarche de la norme ISO 20121 mais est aussi employé en sociologie. Nous ferons la distinction dans l'écriture entre les moments où il s'agit de la partie prenante dans le cadre de la norme ISO ou dans le cadre d'une recherche en sociologie.

⁷³ RUBY Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Éditions de l'Attribut, 2017, page 87.

d'essence du spectateur. Il explique que l'on devient spectateur, par un contact à l'œuvre et à d'autres spectateurs⁷⁴. Sans que nous soyons en accord sur le premier point et que nous trouvons sa définition du mot « spectateur » pas assez développée, Christian Ruby a une approche diachronique intéressante. Sa démarche historique de la notion de spectateur se légitime donc par cette raison : si la figure du spectateur s'est formée, réinventée et a muté au fil de l'histoire, alors étudier celle-ci permettrait de comprendre pourquoi elle est aussi centrale et discutée aujourd'hui. Cette première partie est aussi une comparaison entre le spectateur d'art au spectateur politique, notamment dans la manière dont ils sont étudiés. Il compare par exemple les sondages et enquêtes, qui selon lui, traitent de manière trop uniforme le spectateur. C'est-à-dire qu'il n'y a pas assez de considération pour le spectateur dans son intégralité⁷⁵. Il n'est pensé que dans sa réaction, sa réception à un objet culturel. Nous parlons ici des enquêtes quantitatives courtes, sans réponse ouverte et qui ne seraient pas complétées d'observations et d'entretiens qualitatifs. Notre travail d'enquête au sein du Laboratoire Culture et Communication cherche justement à avoir une approche différente des publics, par les chiffres et les ressources qualitatives. Ce postulat n'est pas sans rappeler les droits culturels puisque la Déclaration de Fribourg⁷⁶, notamment dans son article 3, considère que le respect des identités et des patrimoines culturels se joue partout et tout le temps. Dans le milieu des arts et de la culture, ce respect des identités culturelles se joue donc aussi dans la réception des spectateurs et leurs manières de juger des objets culturels, qu'il faut penser comme porteurs d'une certaine trajectoire, d'une histoire et d'une culture. C'est d'ailleurs pour cette raison que Christian Ruby conclut son ouvrage en expliquant que le spectateur d'art est le résultat de « *trajectoires individuelles et de compositions collectives en publics* »⁷⁷. De plus, et toujours selon l'auteur, le spectateur est trop souvent pensé en rapport avec l'art. On ne l'écoute, ne le juge et ne l'approche que dans sa relation à l'art, ce qui est limitatif, puisque le spectateur est alors « *dépeint dans un espace qui n'est ni privé, ni professionnel, ni celui du pouvoir, mais l'espace autonome de l'Art* »⁷⁸. Il souligne aussi dans cette partie que les problèmes viennent d'une certaine configuration de l'esthétique, et

⁷⁴ Ibid, page 42.

⁷⁵ Ibid page 54.

⁷⁶ La Déclaration de Fribourg est le nom donné à un texte d'un collectif indépendant, coordonné par le philosophe Patrice Meyer-Bisch. Ce vise à définir, par des articles, les droits culturels.

⁷⁷ Ibid, page 172.

⁷⁸ RUBY Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Éditions de l'Attribut, 2017, page 60.

de ses régimes de visibilité, qui forment le spectateur. Pris dans une certaine vision de l'esthétique⁷⁹, mais aussi par des visions des institutions et de l'éducation à l'Art, le spectateur est loin d'être libre dans sa manière de réceptionner et d'être spectateur. Christian Ruby met en garde sur l'aspect sensible de la réception, qui n'est pas dénuée d'une détermination historique et culturelle⁸⁰.

« On peut voir un spectacle, écouter un concert, lire un livre sans croire que les mots ou les sons imposent des actions. Par la fiction et l'imagination, une distance est instaurée entre les mots et les actes. C'est d'ailleurs au cœur de cette distance que s'ancre la dimension du jugement, du jugement du goût notamment, inséparable de cette figure du spectateur ».

L'auteur souligne aussi que la figure du spectateur ne s'exprime plus dans le fait d'adhérer ou non à une œuvre, mais bien dans un jugement fondé entre le langage, l'objet culturel et le rapport aux autres. Dans le chapitre qui s'intitule « vers une sociologie du spectateur », Christian Ruby explique que *« l'esprit sociologique a créé deux types de profils : un peuple perjuré aliéné et devant être pris en charge par l'élite pour que cette dernière inculque au peuple le bon goût. Soit le peuple est majoré et soumis au jugement dominant et devant être sauvé⁸¹ »*. Dans les deux cas, le public, le peuple est pensé comme aliéné à un tiers et non autonome. Christian Ruby critique fortement les variables définies qui permettent de penser des « publics cibles » sans tenir compte des mutations et des changements de ces groupes, voir même de ces individus. Plus généralement, il critique aussi fortement la mécanique trop écrite qui régit les liens entre l'œuvre d'art, le public et ceux qui font des actions de transmission. Ces dernières sont réductrices autant pour l'œuvre que pour le public si elles ne sont pas pensées comme en dehors d'une mécanique fonctionnant toujours de la même manière. Cependant, l'approche de Christian Ruby n'est pas sans rappeler les recherches antérieures de Jean-Claude Passeron et Claude Grignon sur le savant et le populaire. L'évolution des recherches en sociologie depuis cela a montré que cette distinction avait des contours plus nuancés et poreux que ce que décrit Christian Ruby.

B - Le concept de « public » en sociologie et en Sciences de l'Information et de la Communication

⁷⁹ Ibid, page 94.

⁸⁰ Ibid, page 103.

⁸¹ Ibid, page 148.

La notice du *Publictionnaire* sur les publics des arts et de la culture est éclairante à ce sujet et retrace comment, au gré d'un « *jeu de construction et de déconstruction permanente conduit à de nombreuses configurations de la notion* »⁸². Certains chercheurs, comme Hans Robert Jauss ont préféré parler de sociologie de la réception pour sortir du traditionnel diptyque artiste et œuvre. Cela sous-entend de définir l'objet d'une enquête par une activité plus que par un ensemble d'individus. Cependant, Jean-Pierre Esquenazi, auteur du livre *Sociologie des publics*, nous explique que parler de réception pour un nombre important d'individus ne « *nous avance guère* »⁸³. Ainsi, selon lui, il est plus juste de parler des publics, de prendre en compte les « *communautés provisoires que forment les publics, la diversité de leurs réactions, de leurs identités* »⁸⁴ et toutes ces dimensions qu'il s'agit de comprendre.

De la même manière, les différents outils (qualitatifs ou quantitatifs) dont disposent les sociologues ont permis une production de données sur l'hétérogénéité des profils des publics et de justifier ainsi l'emploi du pluriel pour le terme. C'est ce que traduisent les propos d'Emmanuel Ethis concernant les sociogrammes⁸⁵ réalisés pour le festival d'Avignon :

« Ces sociogrammes bâtis dans le premier temps de l'observation ethnographique des publics du festival d'Avignon ont pour point commun d'illustrer une série de relations différenciées au théâtre. S'ils ne peuvent prétendre au même titre que l'enquête quantitative à l'objectivité ou à la représentativité, ils touchent à un but qui n'en est pas moins similaire : faire sortir les spectateurs de leur position habituelle de consommateurs "planqués" de divertissement. Ils bouleversent des situations convenues, et font surgir la question de la fonction du spectacle vivant et de l'existence d'une "communauté" de spectateurs, selon le lexique vilarien.⁸⁶ ».

Illustrer une série de relations différenciées aux Trans est aussi un des enjeux de ce travail. Le caractère pluriel du public se comprend aussi en prenant en compte la sociologie de la

⁸² RUBY Christian, « Public des arts et de la culture », *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mars 2017, consulté en janvier 2018.

⁸³ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La découverte « Repères », 2009, pp. 3-8.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Les sociogrammes sont des représentations graphiques de systèmes de relations. Ils sont utilisés en sociologie pour donner une image de l'organisation d'un groupe et de sa dynamique.

⁸⁶ ETHIS Emmanuel. *Les spectateurs du festival d'Avignon : enquête*. In: Communication et langages. N°120, 2ème trimestre 1999. pp. 107-117.

réception. Le sociologue Stuart Hall est un des premiers à la développer dans les années 70 et deviendra par la suite une des figures centrales des cultural studies. Il travaille sur la manière dont les gouvernants communiquent aux masses à travers la culture populaire et comment le public reçoit ces messages et la manière dont il les interprète. En sociologie, l'École de Francfort a une posture critique des médias et des industries culturelles. Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La dialectique de la raison* révèlent qu'au lieu d'avoir un apport émancipateur, les biens de l'industrie culturelle «font l'apologie du marché et renforcent la soumission aux masses»⁸⁷. Cette posture n'envisage pas la capacité d'interprétation des individus qui ne pourraient, face à cette domination, penser par eux-mêmes. Les *cultural studies*, ou les sciences de la culture, dont Stuart Hall, cité précédemment, est l'un des pionniers sont fondées sur trois critiques principales de l'École de Francfort. Reconnaître la capacité d'interprétation des individus est, selon eux, essentiel pour comprendre le monde. C'est d'ailleurs ce que défend Richard Hoggart dans *La culture du pauvre*. L'ouvrage est consacré à la description des modes de vie des classes populaires en Angleterre, décrivant comment elles réagissent face à l'offre culturelle. Loin d'être dans une soumission totale sans posture critique face aux biens culturels et médias, les classes populaires, c'est ce que décrit Richard Hoggart, ont une position de consommation, mais aussi une posture critique par rapport à ces biens⁸⁸. Les cultural studies ne se limitent pas à l'étude des publics, et entendent aussi une assertion large de la culture. Cependant elles ont souvent été associées et ont eu un apport considérable dans les études sur la réception des publics. D'ailleurs, l'ouvrage de Richard Hoggart s'intéresse aux études littéraires et aux rapports à la lecture de livres et des journaux des classes populaires. En défendant l'idée que chaque personne, peu importe sa classe sociale, a une capacité d'interprétation, les *cultural studies* ont participé au changement de paradigme suivant : il s'agit de partir des personnes et de leurs réceptions des biens de l'industrie culturelle pour comprendre leur rapport et questionner la domination de masse. Stuart Hall dans cette lignée-là, développe le « modèle codage-décodage »⁸⁹ qui décrit les relations aux informations médiatiques et la manière donc chacun, peu importe sa classe sociale, négocie et interprète l'information.

⁸⁷ BEGOT Jacques-Olivier, « Adorno et Horkheimer diagnostiquent l'autodestruction des Lumières », in in LEMIEUX Cyril, *Pour les sciences sociales, En temps et lieux*, éditions EHESS, 2017.

⁸⁸ HOGGART Michel, *La culture du pauvre*, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Le sens commun, Les éditions de minuit, 1970.

⁸⁹ MAIGRET Eric, « Cultural studies », *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015.

Cette méthode a été reprise, notamment par la chercheuse en Sciences de l'Information et de la Communication Marie-Pierre Fourquet. Cette dernière mène une étude en groupe sur la réception et les souvenirs d'étudiants sur un événement : les attentats du 11 septembre 2001. Il s'agit d'une méthode qui questionne les relations sociales qui se mettent en place immédiatement, pendant, ou après l'événement. L'auteur explique que la réception se joue autour de l'interaction entre un dispositif médiatique et des publics récepteurs. Elle utilise entre autres, la méthode RRR (Récits de Réception, Rétrospectifs) qui permet de recueillir et d'analyser les récits de différentes personnes en rapportant « *leur vécu expérientiel, leur réaction, leur représentation et leur comportement individuel et social lors d'un événement médiatique unique et important* ⁹⁰ ». Par l'analyse des entretiens dans leur singularité, la chercheuse parvient à créer une macrostructure invariante sous-jacente à l'ensemble des données linguistiques récoltées, ce qui lui permet de recueillir, dans un premier temps, les émotions provoquées par l'événement et la manière de réceptionner le fait. Son travail se déroule en trois temps, dont le dernier est consacré à la mise en commun des différentes émotions, lorsque l'individu ressent le besoin de partager. Marie-Pierre Fourquet explique le partage social qui se joue ici — le fait de vivre un événement ensemble — va d'une part modifier la manière de raconter l'événement, d'autre part va créer une mémoire partagée, renforçant alors la « *micro culture et la cohésion* » entre les personnes⁹¹. Ce que font aussi apparaître en partie les travaux de Marie-Pierre Fourquet est l'idée que la réception est comme dépendante du moment et invite à penser les publics comme une unité non statique et plurielle. Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Daniel Jacobi et Laure Marchis-Mouren sur le renouvellement des publics de la culture, qui invitent à se détacher de l'idée que certaines enquêtes sociologiques laissent apparaître d'une année sur l'autre un public statique.⁹² Dans une conférence sur le fait de travailler les données quantitatives avec des données qualitatives, Jean-Claude Passeron souligne conjointement les difficultés et les apports d'une telle approche. Si les chiffres d'une enquête peuvent donner l'impression

⁹⁰ FOURQUET-COURBET Marie-Pierre, COURBET Didier, « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes », *Communication & Langages* n°161, page 10.

⁹¹ Ibid, page 7.

⁹² JACOBI Daniel et MARCHIS-MOUREN Laure, « Renouvellement des publics de la culture. » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 19 janvier 2017

d'avoir accès à une sorte de vérité objective, l'apport des récits biographiques, au contraire de ce que l'on pourrait croire, n'est pas non plus dénué de ce sentiment.

*« Puisque tout ça est du réel, du “direct”, du singulier, que ce réel est touché du doigt, ramassé, raconté, récité, recueilli, filmé, il devient affectivement difficile d'en laisser perdre la moindre parcelle, chacune participant de la saveur totale du récit ; il devient douloureux d'admettre que n'importe quel trait, n'importe quelle association de traits ne soit pas d'emblée pertinente ».*⁹³

Le piège est, selon Jean-Claude Passeron, de tomber dans du tout pertinent et ne plus savoir faire le tri. Ce que nous voulons dire ici, c'est que l'étude des pratiques culturelles au prisme des émotions ne doit pas se suffire à elle-même, mais doit être adjointe à des recherches plus classiques et ce, afin de les affiner. Jean-Louis Fabiani se demande à ce propos comment capter des choses qui sont vraiment de l'ordre de la subjectivité profonde, sans faire de voyeurisme, et en accompagnant les enquêtés pour qu'ils s'expriment librement. Selon lui, appréhender ces données est important, *« c'est une pratique qui va se développer et c'est plus largement une manière de renouveler la sociologie de la culture »*⁹⁴. Ce qui est adapté au renouvellement constant des publics, qui se traduit d'une part par les mouvements généraux de société, d'autre part par le renouvellement générationnel constant des publics : les plus vieux laissant la place aux nouveaux (et plus jeunes) publics. Emmanuel Ethis précise qu'il s'agit de raisonner en carrière de spectateur, et du coup individuelle, qui invite à penser de multiples dynamiques comme explicatives du renouvellement des public⁹⁵s.

Replacée dans le cadre de la culture, la sociologie de la réception permet d'appréhender les différentes manières de recevoir les œuvres. Étudier les publics, c'est prendre en considération les multiples formes de relations à la proposition artistique et les différentes manières de vivre l'expérience artistique. De plus, la sociologie de la réception s'intéresse aux spécificités des différents profils d'individus. Une certaine attention est portée aux histoires de chacun, c'est ce que traduit par exemple l'utilisation de sociogrammes. Une

⁹³ JEAN-CLAUDE PASSERON, « Biographies, flux, trajectoires », *Enquête*, 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 20 mars 2017. URL : <http://enquete.revues.org/77>.

⁹⁴ Débat Publics et spectateurs, avec JEAN CAUNE, JEAN-LOUIS FABIANI, JACQUES -OLIVIER DURAND, ARLETTE MASSON
<<https://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=427&PHPSESSID=152d699d489d04c63355d7898a199f34>> , janvier 2010.

⁹⁵ETHIS Emmanuel, *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2002.

valorisation des individualités est préférée à une vision d'ensemble et donc à l'utilisation du singulier pour le terme public. Cette démarche est héritée des travaux réalisés sur les publics par le philosophe américain John Dewey⁹⁶ qui a travaillé sur la société moderne américaine, et plus particulièrement sur la politique. Il définit les publics comme une partie prenante du système économique moderne et industriel américain. Mais plutôt que de les voir comme une masse dominée, John Dewey l'appréhende de manière pluridimensionnelle, ce qui lui permet d'avoir une approche prenant en compte les interactions entre l'objet étudié et son environnement. Selon lui, le rôle de nos sociétés est de mettre en forme des expériences afin que les individus vivent ensemble. L'expérience est ainsi au centre de sa démarche et la meilleure manière de la mesurer selon lui est l'enquête. Pour résumer ses propos, dans chaque action, dans chaque pratique se forme un public conscient, l'expérience vécue devient alors le témoin du bon fonctionnement et de l'autorégulation des individus entre eux.

Le débat « Publics et spectateurs », organisé en 2005, par l'Association des Amis du Théâtre Populaire d'Aix-en-Provence, et évoqué précédemment, contient une partie sur la question des communautés de festivaliers, qui constitueraient selon les participants au débat, le public du Festival d'Avignon. Sur la question de la communauté, il s'agit de prendre certaines précautions par rapport au thème. Jean Caune explique :

« C'est plutôt les traits d'union et ce n'est pas d'accepter les communautés, ce n'est pas de les refuser, c'est de dire, nos différences ethniques, culturelles, elles doivent être mises en débat dans des lieux. Poser la question de la communauté c'est accepter la diversité et refuser le communautarisme. Et donc c'est une question essentielle qui est portée par le théâtre. Et là on voit bien qu'on est dans la question du politique⁹⁷ ».

Il propose aussi d'assimiler le terme communauté au terme collectif, ce qui invite à penser autrement qu'au travers des dérives du mot communauté. De la même manière, les participants au débat reviennent sur le fait d'employer le pluriel des mots spectateur et public en expliquant qu'ils ne peuvent exister qu'au pluriel, d'une part car cela sous-entend le métissage et l'hybridation, d'autre part car ce pluriel rappelle que des actions sont à mener sur cette diversité.

⁹⁶ DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, 1927.

⁹⁷<https://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=427&PHPSESSID=152d699d489d04c63355d7898a199f34>.

Plus tard, Jean-Pierre Esquenazi s'interrogera dans *Sociologie des Publics* sur les différentes identités et réactions des publics, qui constituent les comportements hétérogènes liés à la formation éphémère de « communautés ». L'activité de réception doit être rétablie dans plusieurs contextes (social, culturel, local et familial), car cela exerce une influence sur l'individu. Le comportement des publics est plus diversifié que ne le suggérerait une vision bourdieusienne un peu rigide qui considérerait que les pratiques culturelles dépendent de la place de l'individu dans l'espace social. Aussi, les sociologues Raphaël Roth et Damien Malinas ont travaillé sur la question des publics et des emblèmes en festival et montrent comment la construction d'une identité collective se crée à la fois à partir d'identités individuelles qui se regroupent notamment via la revendication d'emblèmes générationnels, identitaires ou fictionnels. Autant de facteurs et de conditions qui participent à la construction de l'individu et donc des publics.⁹⁸

« Cette approche par la trivialité (Jeanneret, 2008) de l'emblème décrit la circulation des symboles emblématiques entre différentes sphères : celle de l'héraldique, celle des festivals de musique, celle de l'histoire du territoire breton, celle de l'univers de l'enfance de festivaliers, celle de la musique, ou encore celle des artistes et de leurs univers. »⁹⁹

Le festival, dans le cas des Trans, est un terrain propice à cette trivialité et circulation des symboles décrites par les auteurs. Observer les Trans, et nous le verrons tout au long de cette recherche, c'est observer une partie de l'histoire de Rennes, des musiques actuelles en France, de certains artistes et tout un « *ensemble de configurations symboliques* »¹⁰⁰ qui permettent de comprendre le festival et ses publics.

⁹⁸MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival-Festivalier », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival-Festivalier », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017.

Image 1 : Les Trans en huit emblèmes



Dans l'enquête des publics des Trans 2018, nous avons procédé au jeu du portrait chinois pour que les festivaliers associent les Trans à des signifiés. Ces huit résultats sont ceux les plus majoritaires pour respectivement les « mises en relation suivantes »¹⁰¹ : « Si les Trans étaient une ville », « Si les Trans étaient un artiste » (réponses 2, 3, 4), « si les Trans étaient un métier » (réponses 5 et 6), « Si les Trans étaient un moyen de transport », « Si les Trans étaient un drapeau ».

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Ces différentes définitions et recherches autour du mot public nous invitent à nous demander ce qu'il en est pour les publics des Trans. Le terrain mené durant trois ans — et constitué autant de rencontres avec des publics que d'enquêtes quantitatives- a permis de se confronter à cette question des publics, autant pour sa définition que pour son périmètre. Concernant cet état de l'art sur les publics, nous nous positionnons par rapport au fait que la définition du terme « public » est compliquée, mais qu'il semble néanmoins admis que le public soit l'objet de la rencontre. De par cette rencontre, une multiplicité de réceptions est possible,

¹⁰¹ BOURDIEU Pierre. Un jeu chinois. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°4, août 1976. Morale et institutions. pp. 91-101.

c'est ce qui invite à employer symboliquement le pluriel du terme public. Cependant, il nous arrivera d'employer le terme au singulier. Cet état de l'art nous permet de nous positionner dans un champ de recherche assez large et de pouvoir comprendre la position des Trans au sujet de leurs publics. Pour commencer cette analyse, nous proposons une étude à travers les différentes manières dont les Trans parlent des publics (de manière publique).

II - Évolutions dans la manière de parler des publics

Dès les premières éditions du festival, nous pouvons lire dans les éditos que les auteurs s'adressent directement aux publics, en utilisant par exemple le pronom « vous », qui se perd à partir du début des années 2000. Nous pouvons expliquer cela par le fait que le projet des Trans, à sa création, est une déclinaison de la position de publics des fondateurs. Les organisateurs des premières Trans constatent, à la fin des années 70, le manque de proposition de concerts, aussi, car cela leur manque dans leur position de publics : « *dans l'équipe, personne d'entre nous n'avait une pratique artistique qui le faisait monter sur scène. Par contre on était des personnes qui allaient aux spectacles, qui allaient aux concerts. Donc l'intérêt des publics, enfin l'intérêt pour les publics était aussi une déclinaison de notre posture qui faisait qu'on organisait des concerts qu'on avait envie de voir en tant que publics* ». ¹⁰² L'affirmation du rôle d'organisateur va au fur à mesure asseoir une certaine différence de posture entre les publics et ces derniers. Sans parler d'un changement de positionnement, il y a l'idée de s'adresser différemment, de manière plus neutre. Nous retrouvons le « vous » à certaines reprises dans les éditos des années 2010. Le graphique en annexe présente une évolution des mots ¹⁰³ qui, à la lecture des éditos revenaient souvent. Festival, publics, public, festivaliers, artistes, musique et Rennes ont été choisis. Tout d'abord il y a une constance dans l'utilisation des mots « public » et « artiste » ou « musique », qui, à quelques exceptions près, sont présents dans tous les éditos. Ce qui correspond au projet initial de la rencontre artistes publics. Le mot festival n'arrive qu'en 1988 et le terme festivalier qu'en 2000. Cela s'explique par le fait que l'événement créé en 1979 n'est pas tout de suite défini en tant que festival :

¹⁰² Cf Annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 604.

¹⁰³ Cf Annexes, page 799.

« On est né à un moment donné où la multitude et la multiplicité de festivals qu'on connaît maintenant n'existait pas du tout. Donc en fait le terme festival n'était pas du tout répandu comme il l'est maintenant puisque, on va dire, que la floraison de festival elle est apparue entre la fin des années 80 et le début année quatre-vingt-dix, donc déjà dix ans après nous quoi, donc on n'avait pas cette référence dans la tête tu vois, en Bretagne début quatre-vingt, il y avait un gros festival qui était Élixir et qui était le seul sur le territoire, donc il était évident qu'on connaissait ce terme, mais on ne se l'appliquait pas à nous-mêmes puisque'on était sur un format beaucoup plus petit, deux jours, en été, à caractère urbain voilà ou deux jours en décembre à la Cité l'année suivante donc, donc en fait on ne s'est pas approprié ce terme. »¹⁰⁴

Les recherches patrimoniales et historiques sur les Trans ont permis de définir trois époques : la première décennie jusqu'aux années 90 : « La Cité, cœur historique du festival ». Ensuite jusqu'en 2004, il s'agit d'une période appelée « Le Festival à l'échelle de la Ville et de la Métropole » et la période dans laquelle nous sommes actuellement depuis 2005 a été nommée « Nouvelles échelles et nouveaux territoires, le Parc Expo devient le cœur du nouveau festival ». Cette évolution des époques et des projets des Trans marque tout d'abord un agrandissement : le passage de la Cité au Parc Expo. Cette époque de la Cité marque aussi une certaine génération de festivaliers, qui ont connu la naissance des Trans dans cette salle de la Cité, qui au-delà d'être une salle de centre-ville symbolise une autre époque politique et sociale, mais aussi une autre époque des Trans. En témoigne cet extrait d'entretien avec un festivalier qui a connu les premières Trans :

« J'allais à la Cité tout seul, ma famille n'y allait pas. Déjà, aller voir un groupe de rock quand tu habitais à la campagne, ce n'était pas bien vu comme maintenant, tu n'étais pas subventionné. Après la seconde moitié des années 80, pour la partie festive c'est génial. Les Trans sont encore à la Cité, quasiment que à la Cité d'ailleurs, c'est trois soirs à la salle de la Cité. (...)Ce moment-là, ils poussent les murs au maximum à la Salle de La Cité. Il n'y avait pas plusieurs générations, et puis c'était petit, et puis un peu dangereux. »¹⁰⁵

Ce festivalier raconte les premières années des Trans, avant l'institutionnalisation du rock, au moment où les Trans avaient aussi un positionnement critique envers l'État et différentes

¹⁰⁴ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 601.

¹⁰⁵ Cf annexes, entretien avec Gilles, page 488. Gilles est un homme d'une soixantaine d'années, il a été journaliste et est artiste, il a participé à toutes les éditions du festival jusqu'à la fin des années 80. Puis il y est revenu au début des années 2000. Aujourd'hui il y vient toujours mais plus ponctuellement.

décisions politiques. Les éditos sont, durant le début des années 80, un espace pour critiquer le manque d'aide de la part de l'État et le décalage entre par exemple, la Ville Rock annoncée publiquement et le manque d'aide que subissent les Trans et d'autres associations. Cette époque marque aussi le début de la reconnaissance des Trans : « *Mais c'était un moment particulier, car d'un coup il y a plein d'argent qui arrive. Avec Jack Lang notamment. En 82, 83, 84, 85, il y a beaucoup d'argent dans la musique. Les Trans explosent, le Tout-Paris déboule, début 90, il y a des armées d'attachées de presse, avec des talons et des tailleurs qui arrivent. C'est plus trop rock.* »¹⁰⁶ Cette époque, comme dans cet extrait d'entretien, est souvent racontée avec une certaine nostalgie comme une période particulière. Le changement de politique culturelle a permis la naissance de projets artistiques et culturels et l'enracinement d'autres. Cette époque est aussi racontée avec beaucoup de nostalgie, car peu de personnes l'ont vécue. Les Trans n'accueillent durant les dix premières années pas plus de 1 200 personnes, qui étaient jeunes et qui ont vu le festival évoluer. Nous retrouvons d'ailleurs de nombreux points communs dans les discours de ces personnes issues de cette génération.

Lorsque nous étudions seulement les réponses des publics qui étaient présents au moins à une des éditions de 1979 à 1990 (la première période), nous remarquons la particularité de ces publics. 50 %¹⁰⁷ d'entre eux par exemple, disent venir aux Trans pour la programmation alors que 35 % des autres festivaliers citent cette réponse. De cette génération-là, 50,7 % répondent avoir des amis qu'ils ne voient qu'aux Trans Musicales, alors que ce chiffre est à 24,9 % chez les autres festivaliers. Nous pouvons émettre l'idée que le festival ne se fait plus de la même manière qu'avant.

¹⁰⁶ Cf annexes, entretien avec Gilles, page 492.

¹⁰⁷ Sauf mentionnés autrement, tous les chiffres de cette recherche sont issus des enquêtes des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – édition 2016 -2017 -2018.

Tableau 1 : Croisement entre la fréquentation du festival, le fait de venir pour la programmation et d'avoir des amis qu'on ne voit que sur le festival

	Raison de la venue : la programmation	N'ont des amis qu'ils ne voient qu'aux Trans
Ont participé à une édition au moins entre 1979 et 1990	50 %	50,70 %
Sont publics des Trans depuis 1991	35 %	24,90 %

Il faut lire que parmi les festivaliers qui sont venus au festival pendant la première période¹⁰⁸ (1979-1990), 50 % disent venir aux Trans pour la programmation.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Lors de l'entretien avec Gilles, celui-ci raconte aller seul aux Trans durant les premières années. Cela s'explique par le fait qu'il n'était pas rennais et qu'il n'avait dans son entourage que peu d'amis avec qui il partageait sa pratique de l'écoute de la musique. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cette génération de publics s'est construite en partie sur des déterminations personnelles à vouloir découvrir de la musique et découvrir les Trans. À ce propos d'ailleurs, dans l'étude des réponses des festivaliers de la première génération, 20,3 % répondent qu'ils n'étaient pas accompagnés. Ce chiffre s'élève plutôt à 6,5 % dans les réponses des autres festivaliers. Ces festivaliers de première génération sont d'ailleurs majoritairement rennais : 56,5 % d'entre eux vivent à Rennes (dix points de plus que pour les autres festivaliers). Il s'agit aussi majoritairement d'hommes (71 %), alors qu'aujourd'hui les parts d'hommes et de femmes sont égales. Nous pouvons lire aussi que la diversité des catégories socio-professionnelles représentées est beaucoup moins grande que dans l'enquête globale. L'événement, autant que les publics, ont changé depuis 1979. Plusieurs dimensions permettent d'expliquer ce changement. Tout d'abord le festival accueillait en 2018 environ 60 000 festivaliers, un chiffre relativement stable depuis le début des années 2010. Aussi, il ne se passe plus au même endroit : la Cité dont nous avons parlé précédemment et qui représentait une salle emblématique pour de nombreux publics rennais

¹⁰⁸ Ces périodes sont définies par Les Trans. Cf en annexe la frise chronologique, page 800.

est fermée. Bien qu'il y ait de nombreuses propositions en centre-ville (au Liberté et à L'Ubu pour ne citer que ces deux lieux), le cœur du festival est aujourd'hui le Parc Expo. Ce qui fait aussi une grande différence dans la manière de vivre le festival, qui passe d'un lieu en centre-ville à de multiples lieux à différents endroits de Rennes et de Saint-Jacques (une ville collée à l'Ouest de Rennes).

Ainsi l'histoire du festival et sa longévité participent au fait que les publics vivent et racontent, selon leur rapport personnel, leur groupe de pair, leur âge, des expériences diverses des Trans. Peut-on parler de générations de publics ?

A – Des générations de publics ?

En reprenant cette définition nous pouvons tenter de caractériser des générations aux Trans :

« L'usage sociologique le plus courant, hérité de Karl Mannheim, considère la génération comme un ensemble de personnes ayant à peu près le même âge, mais dont le principal critère d'identification sociale réside dans les expériences historiques communes et particulièrement marquantes dont elles ont tiré une vision partagée du monde. Pour autant, une génération ne constitue pas un ensemble homogène, mais est composée de diverses "unités de génération."¹⁰⁹ »

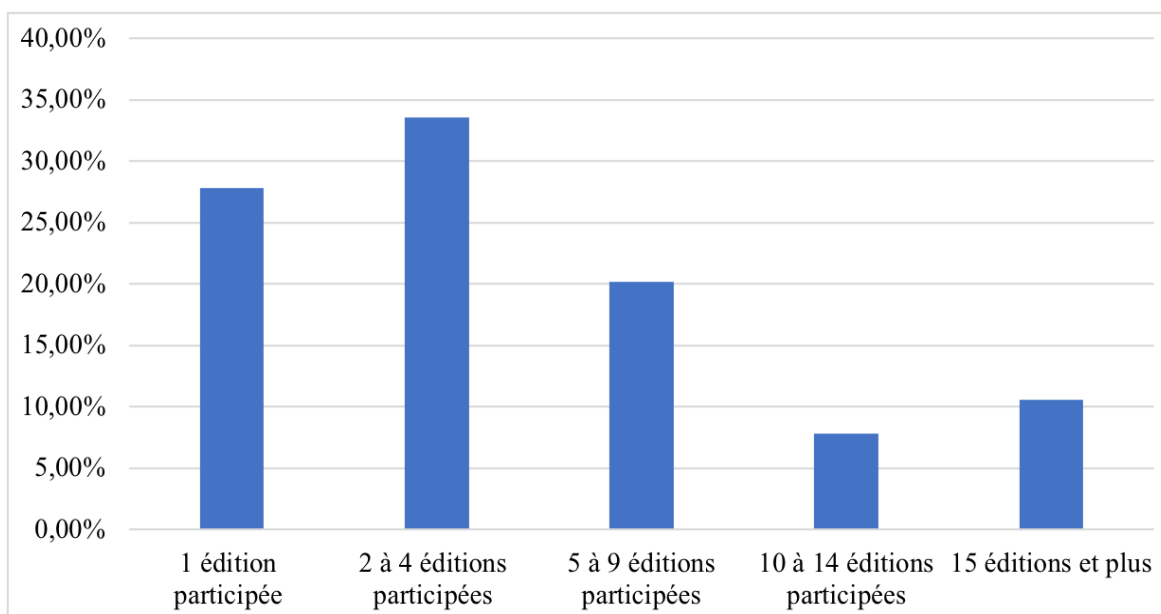
Sans forcément parler "d'expériences historiques", mais simplement d'expériences, le fait d'avoir connu la Cité et d'avoir vécu la naissance des Trans a un effet structurant dans la manière d'être public des Trans. La structuration de cette génération est assurément une des plus immuables, au sens où elle est la première et où elle est plus restreinte d'un point de vue numérique. Aussi, comme l'expliquent Gilles et d'autres festivaliers rencontrés de manière plus ponctuelle durant nos trois années de terrain, ils ont vu et participé à l'évolution du festival, dans des choses positives comme négatives. L'intérêt des médias régionaux puis nationaux pour l'événement, la reconnaissance de "Rennes Ville Rock", et tous les événements racontés précédemment ont pu concourir à créer cette première génération de publics. Nous pouvons envisager une proximité entre les organisateurs de l'époque et les premiers publics. Comme nous l'avons dit, l'équipe organisatrice et fondatrice des Trans de 1979 est constituée de jeunes travailleurs et d'étudiants rennais, publics et amateurs de concerts de rock à l'époque, qui vont peu à peu passer du statut de public à celui

¹⁰⁹ ATTIAS-DONFUT Claudine, DAVEAU Philippe, « Autour du mot génération », *Recherche et formation*, n°45, 2014, page 101.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

d'organisateur. Les auteurs du festival ont projeté ce dont ils avaient envie dans le programme des premières Trans et donc sur les publics : *“Et quand tu nais tout petit, tu fais forcément gaffe à ton environnement. Tu n'as pas le choix. Et le début des Trans, c'est une soirée à Rennes, pour des Rennais, qui présente des groupes rennais”*.¹¹⁰ Cette ligne directrice continue d'ailleurs toujours d'exister dans le projet artistique et culturel du festival.

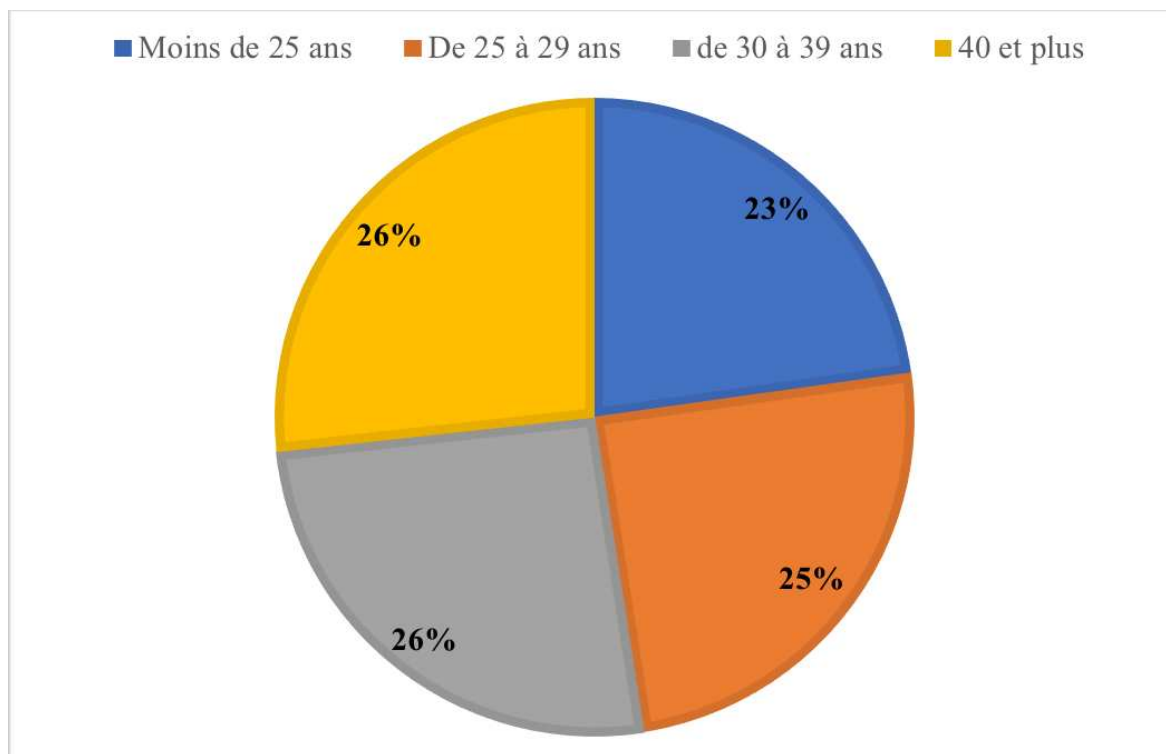
Graphique 1 : Répartition des festivaliers en fonction du nombre d'éditions auxquelles ils ont participé



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

¹¹⁰ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 521.

Graphique 2 : Répartition des festivaliers en fonction de leur âge



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Comme l'indiquent les deux graphiques précédents, des publics d'âges différents et d'expériences différentes se côtoient aux Trans. L'évolution du festival mentionnée précédemment, participe au fait que plusieurs personnes ayant des expériences différentes des Trans se côtoient. Le festival, de par son histoire, génère des positions de publics différentes aujourd'hui. Le fait qu'une génération connaisse le centre-ville et une autre le Parc Expo, fait que nous pouvons considérer qu'il n'y ait pas une génération qui "guide" l'autre, mais que les deux nourrissent l'histoire du festival et leurs récits mutuels. L'histoire et l'évolution du festival ont amené les auteurs du projet à réfléchir à la notion de publics, et à la manière de les nommer. Les déménagements qu'a connu le festival depuis 1979 ont participé au renouvellement des publics. Ces évolutions ont permis aux organisateurs de réfléchir aux impacts de ce qu'il faisait sur les publics. Ainsi, la réflexion à propos du mot "public" est arrivée assez tôt dans le projet.

B - Se saisir des mots.

Nous cherchons à comprendre la manière dont, depuis quarante ans, les Trans se saisissent de certains concepts, surtout à travers le fait de nommer ses festivaliers. Il faudra ici comprendre et analyser l'évolution dans l'emploi de ces termes (notamment à travers l'analyse des éditos) et ses conséquences, d'une part sur l'action auprès des publics et d'autre part sur les publics eux-mêmes et leur vision du festival. Aussi, nous pouvons parler de plusieurs générations de publics au sens où les manières de les définir ont changé depuis 1979. Jusqu'aux années 1990, les éditos¹¹¹ sont réalisés par l'équipe organisatrice et ils servent, chaque année de présentation de la programmation et des artistes (ce qui va disparaître par la suite). S'adresser à des personnes qui ont déjà un attrait pour la musique "underground" amène les organisateurs à pousser ce côté-là rendant leur discours très hermétique, pour les personnes non-initiées de l'événement ou des artistes présentés : *"DEPARTMENT" au swing allumé de l'accordéoniste SLIM, du hard psyché de "ZODIAC MINDWARP" au Pop Rock de "THAT PETROL EMOTION" : du nouveau groupe de Jean-Jacques BURNEL "THE PURPLE HELMETS" avec Laurent SINCLAIR et John ELLIS, au groupe New-Yorkais "PIANOSAURUS" dont les instruments sont des jouets d'enfants.* »¹¹² Le début des années 90 marque le début de l'action culturelle et de l'ouverture à d'autres publics que ceux qui connaissent déjà le festival. Nous en parlerons dans la dernière partie consacrée à l'éducation artistique et culturelle.

Comme l'explique la co-fondatrice et co-directrice des Trans Béatrice Macé dans cet extrait d'entretien, l'époque d'après est ensuite marquée par le développement important des festivals et l'arrivée du terme festivalier (notamment dans les discours des Trans) pour définir les publics de ce type d'événements. *« Voilà et après tu as peu de festivals qui se développent entre 80 et 90 et après tu as l'explosion des festivals : dans les années 90. On est sur la conclusion de la première période Lang : déhiérarchisation du corpus artistique avec l'introduction du rock, qu'on appelle maintenant les musiques actuelles »*¹¹³. La forme festival sera l'objet de notre seconde partie. Cependant, nous émettons l'hypothèse que l'emploi du terme *festivalier* pour définir les publics des Trans a participé à un changement de publics et à un changement dans la pratique du festival. Les organisateurs expliquent à ce

¹¹¹ Les éditos sont présentés en annexe, page 698.

¹¹² Extrait de l'édito de 1986.

¹¹³ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 522.

propos que le terme festival n'arrive que très tard et que le mot « rencontre » était le terme qui servait à définir l'événement auparavant.

Comme le montrent les données de l'enquête des publics, cette première génération de publics fait davantage reposer les raisons de sa venue sur la programmation et sur le projet artistique des Trans. Sans nier l'importance que portent les autres publics à cette dimension centrale du festival, l'idée de festival a permis de changer la manière d'organiser ces rencontres. Dans la manière d'en parler tout d'abord, nous remarquons que les noms des artistes disparaissent peu à peu des éditos, au fil des éditions et que d'autres dimensions sont mises en avant.

C - Des publics au spectateur

Sans être encore lisible dans les éditos des Trans, un des positionnements récents (2013) est l'emploi du pluriel du mot public, mais aussi la prise en compte de la notion de personne. Nous aurons l'occasion d'en parler dans notre deuxième partie, mais cette considération du plus petit dénominateur commun n'est pas sans rappeler des positionnements de chercheurs en sociologie de la culture. Nous avons pu l'évoquer d'ailleurs précédemment avec les auteurs qui se sont intéressés à la réception. À ce propos, Damien Malinas¹¹⁴ reprend un extrait de discours de Jean Vilar qui caractérise la diversité et la pluralité des publics du festival : « *mystérieux, cette femme, cet homme, cette fille, ce garçon, fidèle, infidèle, curieux, ceux qui ont assisté à dix, quinze ou vingt festivals, ceux qui emportent cette image d'un soir et n'en reviennent plus* ». C'est d'ailleurs ce qui pousse Damien Malinas à parler d'un portrait dynamique des festivaliers. Ce qui sous-entend une pluralité, un mouvement constant et une certaine indiscernabilité, pris tout de même dans la réalité qui est celle du public au singulier. La dichotomie qu'il s'agit de faire est celle entre les termes publics et foule. La foule existe, car elle s'inscrit dans un espace géographique et temporel. Pour Robert E. Park, par exemple, le public n'est pas forcément réuni dans un espace spatio-temporel défini¹¹⁵. Plus tard, en France, le sociologue Gabriel Tarde complétera cette définition en

¹¹⁴ MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?*, Coll. Art culture publics, ed. PUG, 2008.

¹¹⁵ PARK E. Robert, *La foule et le public*, coll. Situations et Critiques, Lyon, Parangon, 2007 (traduction de *The Crowd and the Public*, thèse de doctorat parue en 1904).

donnant la sienne : le public est une « *simultanéité de convictions* »¹¹⁶. Ce qui n'est pas le cas pour le public.

« La foule est le groupe social du passé ; après la famille, elle est le plus antique de tous les groupes sociaux. Elle est, sous toutes ses formes, debout ou assise, immobile ou en marche, incapable de s'étendre au-delà d'un faible rayon ; (...) Mais le public est indéfiniment extensible, et comme, à mesure qu'il s'étend, sa vie particulière devient plus intense, on ne peut nier qu'il ne soit le groupe social de l'avenir »¹¹⁷.

Les lecteurs d'un livre sont considérés comme un public, pourtant la chose qui les relie n'est pas le fait d'être ensemble physiquement, mais bien d'avoir un rapport à une œuvre commune. Pour les festivals, Emmanuel Ethis, explique que définir le public par sa présence ou non sur le festival n'est plus une délimitation juste. On cherche alors à trouver un cadre représentatif, qui pourrait être la lunette nécessaire pour voir qui sont les publics des Trans. Les spectateurs cités précédemment sont une partie de ces publics, mais considérer que les spectateurs constituent l'intégralité des publics semble peu pertinent.

Le sociologue Robert E. Park a écrit un ouvrage sur la foule et le public¹¹⁸. Il définit la foule par une entité mouvante dans laquelle les individus fusionnent. Alors que le public est selon lui une collectivité sociale d'interaction. La fusion fait référence à l'union de différents éléments et est aussi une caractéristique de la matière. La foule existe donc parce qu'elle se matérialise par une présence sur un lieu. Le public, lui, est donc cette collectivité sociale d'interaction, terme faisant référence à l'intelligence collective, soient les connaissances communes qui lient un certain nombre d'individus. Par définition le public ne peut donc se définir par une existence physique. Nous parlons d'une foule de spectateurs, qui fait acte de présence physique et des publics, qui ont une interaction, quelle qu'elle soit, avec l'œuvre. Ainsi, si l'on considère qu'est public celui qui reçoit, alors la restriction des publics aux spectateurs est fautive. Les individus qui ne sont pas spectateurs peuvent pour autant être récepteurs (d'une information sur le festival, des playlists). Ils peuvent aussi transmettre sur le festival sans même y venir. Les spectateurs/festivaliers sont une réalité et les publics sont une potentialité. Il faut donc parvenir à agir sur eux, mais surtout les prendre pour partie

¹¹⁶ TARDE Gabriel, *L'opinion et la foule*, Édition électronique de l'édition papier ; Paris, PUF, 1989.

¹¹⁷ Ibid, page12.

¹¹⁸ Ibid.

intégrante du festival, au sens où ils y participent, même d'une manière plus indirecte qu'un spectateur. Que l'on parle des publics ou des spectateurs, cette entité est de toute manière trop grande pour être envisagée sous une certaine unité. D'autant que sa complexité vient aussi du fait qu'elle ne bénéficie d'aucune instance représentative. Ainsi, nous pouvons nous demander comment connaître les publics, cette collectivité sociale d'interaction ? Cela fera l'objet de notre prochaine partie.

III - Connaître ses publics, cette collectivité sociale d'interaction

A - Des difficultés de connaître

Les publics étant au cœur du projet des Trans, il nous a semblé logique de commencer cette première partie en parlant d'eux. Mais comment en parler ? Dans la notice de définition de la sociologie des publics, Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth¹¹⁹ citent John Dewey :

*« Il y a trop de public, un public trop diffus, trop éparpillé et trop embrouillé dans sa composition. Et il y a de trop nombreux publics, car les actions conjointes qui sont suivies de conséquences indirectes, graves et persistantes, sont innombrables au-delà de toute comparaison ; et chacune d'elle croise les autres et engendre son propre groupe de personnes particulièrement affectées, tandis que presque rien ne maintient ensemble ces différents publics dans un tout intégré ».*¹²⁰

Avec environ 60 000 publics chaque année, les Trans correspondent à la description que John Dewey donne des publics, trop en grand nombre et trop diffus, pour être une foule. Cité précédemment, le sociologue Robert E Park, définit la foule comme une masse, inorganisée, une somme d'individus hétérogènes, mais dont les qualités intellectuelles vont à terme s'annuler, c'est de là que va naître, une conscience collective. En opposition, il caractérise le public comme « *manifestant des processus d'interaction et d'opposition dans lesquels les individus sont insérés dans des rapports réciproques. Le public cherche à déterminer son action par la discussion et la consultation* »¹²¹. Sans parler d'une approche par la foule, il y a dans un premier temps, et avant de parler des individualités et des réceptions, l'envie de s'attacher *au presque rien qui maintient ensemble les publics dans un tout intégré*¹²². En somme ce travail est aussi motivé par la volonté d'un acteur culturel de connaître son périmètre d'actions afin de mieux le comprendre et cela passe par la définition du périmètre que constituent les publics. Il s'agit d'une foule de spectateurs, qui fait acte de présence

¹¹⁹ ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Sociologie des publics de la culture », *Publictionnaire*, dictionnaire encyclopédique et critique des publics, septembre 2015.

¹²⁰ DEWEY John, « Le public et ses problèmes », extrait de *The Public and its problems* (1927), in Hermès 31, 2001, pp 77 – 91.

¹²¹ PARK E. Robert, *La foule et le public*, coll. Situations et Critiques, Lyon, Parangon, 2007 (traduction de *The Crowd and the Public*, thèse de doctorat parue en 1904).

¹²² Ibid.

physique et des publics, qui ont une interaction, quelle qu'elle soit, avec l'œuvre. Enfin, comme tout festival, les Trans Musicales proposent une programmation avec différents concerts. Les enquêtes sur les publics, qu'elles soient qualitatives ou quantitatives font apparaître une dissemblance entre les publics venant à certains spectacles et ceux qui le font dans son entièreté.

B - Mesurer autrement ?

Tableau 2 : Répartition des choix des billets (non-réponses exclues) en 2017

Pass 3 jours	13,50 %
Pass Week-end	17,60%
Billet Jeudi	7,30 %
Billet Vendredi	23,70 %
Billet Samedi	31,80 %
Accréditation pro/presse/VIP	12,70 %

Il faut lire que 7,30 % des enquêtés ayant répondu à cette question (nous les appellerons répondants), avaient acheté un billet pour le jeudi soir aux Trans 2017.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Ce graphique indique qu'être festivalier peut autant vouloir dire venir un soir que trois (voire cinq, puisque le mercredi et le dimanche ne sont pas représentés ici). Il s'agit d'envisager des sondages et enquêtes avec des considérations pour le spectateur dans son intégralité, pensé trop seulement dans sa réaction, sa réception à un objet culturel. Cette première partie s'achève donc sur une note, qui se rapproche des droits culturels puisque la Déclaration de Fribourg, notamment dans son article 3, considère que le respect des identités et des patrimoines culturels se joue partout et tout le temps. Dans le milieu des arts et de la culture, ce respect des identités culturelles se joue donc aussi dans la réception des spectateurs et leurs manières de juger des objets culturels, qu'il faut penser comme porteurs d'une certaine trajectoire, d'une histoire et d'une culture. Il s'agit de penser le spectateur comme autonome et comme en mouvement perpétuel entre un objet culturel et son éducation. Considérer les logiques de n'importe qui, sans distinction, et de penser non pas seulement les individus,

mais aussi les intelligences. Alors penser comme cela, le rapport à l'art peut être pensé comme émancipateur. Le spectateur recompose alors sa propre trajectoire à partir de ce qui lui est proposé. Nous considérons que pour se rapprocher de cette volonté politique et sociale de valoriser les trajectoires individuelles et composites des individus, un acteur culturel, comme les Trans, doit de plus en plus développer des actions auprès des publics dans cette logique, apprendre à les connaître, dans leur multiplicité et dans leur individualité. Cela fera l'objet des deux prochains chapitres.

Chapitre 2 - Portraits des publics festivaliers en chiffres

Les enquêtes quantitatives ou les études sociologiques sur les publics des festivals (nous parlons ici d'un ensemble de festivals) ne permettent pas d'analyser de manière la plus juste la relation entre les publics et les Trans Musicales. Étudier une relation implique de réfléchir au contexte particulier, aux ressentis qui relèvent de l'intime, en somme des parcours individuels de festivaliers. Comme nous avons vu dans le premier chapitre la question du public et de sa connaissance semble intimement liée à la définition du périmètre d'action d'un festival, d'un événement et donc à la connaissance de ce festival lui-même. En cela, les conseils et remarques de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel à propos de la pensée par cas¹²³ légitiment notre démarche tout autant qu'ils la nourrissent. Ils envisagent la compréhension d'un contexte et d'une histoire entourant le cas comme étant des variables qui vont permettre de saisir le cas dans toute sa complexité.

I - Données chiffrées

A - Quelques évolutions

La fin des années 90 marque le début des enquêtes des publics, qui sont très succinctes comme en 1997 avec des profils moyens du « spectateur » : le festivalier des Trans est un homme, il a 23 ans, est étudiant, il habite à Rennes, mais est originaire d'une autre région, il vient pour la première fois aux Trans, il est venu en voiture, il loge chez lui pendant les Trans, il assiste à une seule soirée, son budget est entre 200 et 400 F, il s'est informé par Canal B et des magazines locaux concernant les Trans. Il juge bonne l'information sur le festival¹²⁴.

À ces « profils moyens » s'ajoutent les différents avis sur les publics des Trans : « Professionnel », « parisien », « très branché musique », « hipster », « jeune » ou qui « aime l'électro ». Nous pouvons à ce propos reprendre les études qui avaient été menées sur le Festival d'Avignon par Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, et Damien Malinas. Ceux-ci expliquent que « *toute institution qu'elle soit ou non culturelle, se façonne une image, une*

¹²³ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, (dir), *Penser par cas*, EHESS, 2005, pp. 9 -44.

¹²⁴ Ces données font partie des archives des Trans.

représentation de ceux qui la fréquentent »¹²⁵. Les sociologues font cette remarque, car le public du festival est aussi (voire plus) décrit par des « profils types festivaliers », par les publics eux-mêmes ou par les médias, et autres observatoires, qui se servent parfois de ces descriptions pour critiquer l'institution. En témoigne la fausse idée véhiculée d'un public majoritairement parisien qui vient au Festival d'Avignon par exemple. Bien que le cas des Trans soit quelque peu différent de celui du Festival d'Avignon, l'événement rennais, et nous y reviendrons à plusieurs reprises dans ce travail, est une institution. Ainsi, comme dans le cas avignonnais, les chiffres de l'enquête nuancent les assertions assignées au public des Trans. Autrement dit, en 2018 (et les tendances sont assez similaires depuis 2015), le public des Trans se compose de 49,4 % de femmes et 49,7 % d'hommes, de 13,6 % de professionnels (nous entendons ici, les personnes venues sur le festival pour des raisons professionnelles). Ces festivaliers sont âgés de 16 à 25 ans pour 36,8 % d'entre eux, de 26 à 35 pour 35,3 % d'entre eux, de 36 à 45 ans pour 18,70 % et de 46 ans et plus pour 9,2 % d'entre eux. Sur ce dernier chiffre, nous soulignons que près de 10 % des festivaliers ont l'âge du festival (40 ans en 2019). Plusieurs entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche et plusieurs commentaires écoutés à propos des publics des Trans mentionnent un public « jeune », « très jeune », voire « trop jeune », souvent en comparaison avec « l'époque ». Les personnes faisant ces commentaires sont tout autant des personnes d'une cinquantaine d'années ayant vécu les premières années des Trans que des personnes âgées d'une trentaine d'années, qui n'ont pas connu les premières années du festival, mais qui sont néanmoins habituées. Sans nier la part importante de la jeunesse aux Trans, le graphique ci-dessous expose l'évolution de l'âge moyen du public des Trans.

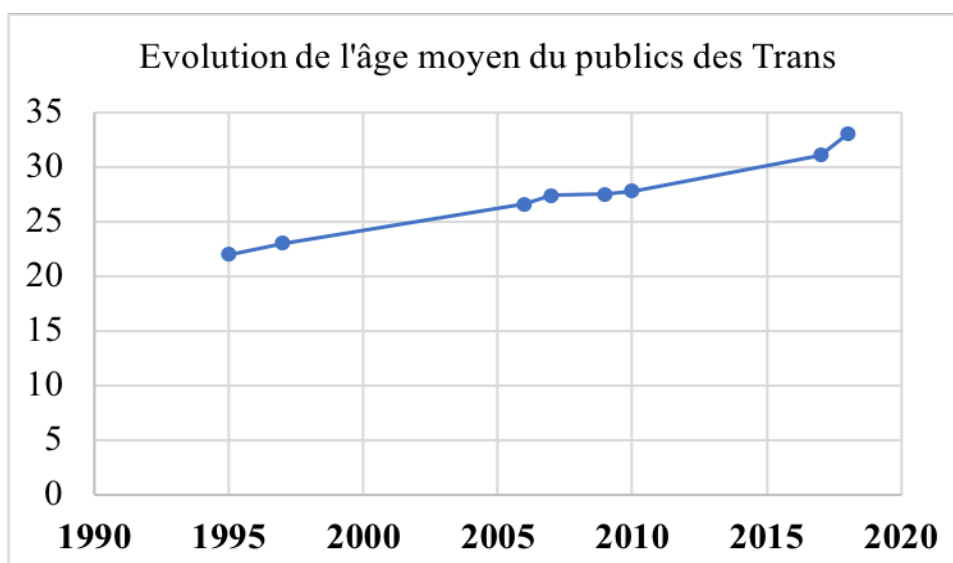
Tableau 3 : répartition des festivaliers des Trans par tranches d'âge

16-25 ans	36,80 %
26-35 ans	35,30 %
35-45 ans	18,70 %
Plus de 45 ans	9,20 %

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

¹²⁵ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, Champ théâtral, L'attribut, 2008, page 14.

Graphique 3 : Évolution de l'âge moyen aux Trans



Il faut lire qu'en 1995, l'âge moyen des festivaliers des Trans, selon les répondants, était de 24 ans.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + enquête Les Trans (années 1995 – 2004)

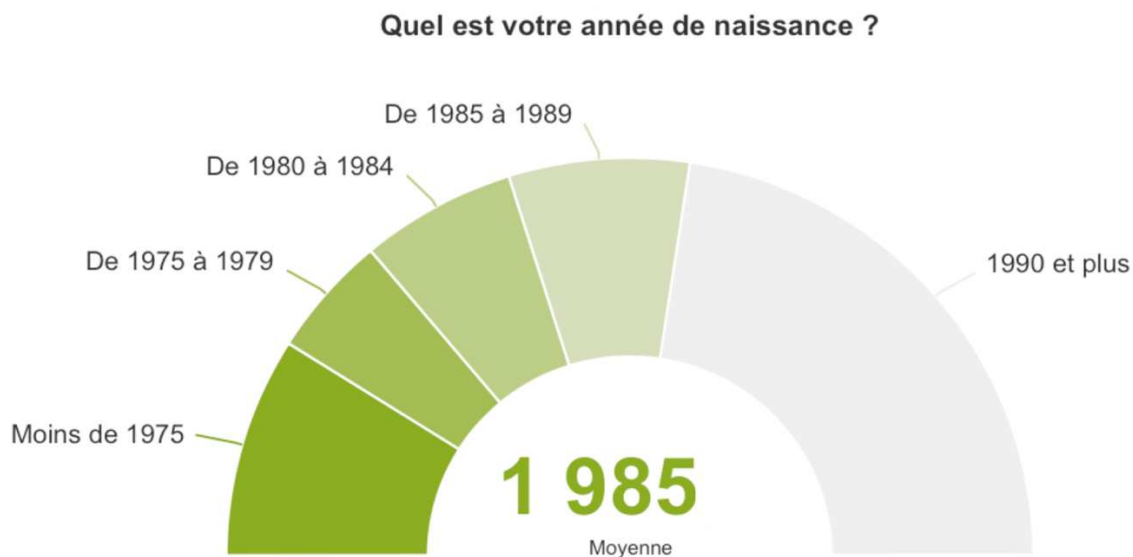
Depuis les années 90, le public des Trans n'a cessé de vieillir, à la différence d'autres festivals de musiques actuelles (où la moyenne d'âge est plus basse : le Festival Panorama à Morlaix accueille des publics âgés de 18 à 25 ans pour les deux tiers par exemple¹²⁶). En revanche, la première fois au festival reste un moment important pour les jeunes habitants rennais, un rite de passage qui arrive assez tôt : plus de 20,5 % des primo-festivaliers (les festivaliers qui viennent pour la première fois au festival) ont moins de 20 ans et 50 % des 25-30 ans avaient déjà participé en 2017, à entre 5 et 10 éditions. Les primo-festivaliers (30 % des publics), c'est-à-dire ceux ayant participé à leurs premières Trans Musicales en 2016, présentent un profil sociologique hétérogène, en particulier concernant leurs conditions de vie. Près de 70 % des primo-festivaliers ont moins de 26 ans (8,5 ont moins de 18 ans, 28,2 ont entre 18 et 22 ans et 33 % entre 22 et 26 ans). En ce sens, les premières « Trans » se font jeune. Les moins de 26 ans représentent d'ailleurs 49,4 % des publics des Trans Musicales. Cette tranche de festivaliers présente des conditions de vie hétérogènes, car beaucoup d'entre eux ont des conditions non stabilisées. 30,4 % des primo-festivaliers

¹²⁶<https://www.ouest-france.fr/bretagne/morlaix-29600/morlaix-le-festival-panoramas-19-ans-comme-son-public-4111587>, consulté le 5 juin 2016.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

déclarent gagner moins de 10 000 euros par an. Cela correspond à la proportion d'étudiants primo-festivaliers qui est de 41,3 % aux Trans Musicales.

Graphique 4 : Répartition des festivaliers par âge



Il faut lire qu'en moyenne, les répondants sont nés en 1985 et sont donc âgés de 33 ans au moment de l'enquête (en 2018).

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Comme le graphique ci-dessus l'indique, à la jeunesse s'adosse la question du profil étudiant, que nous convoquerons à plusieurs reprises dans cette étude, qui peut correspondre à un moment particulier de la vie des individus : le moment des études et de la formation, mais qui correspond aussi à une part importante de publics issus du territoire : entre 21 et 25 % de la population rennaise¹²⁷. Ce pourcentage est de 3,88 % pour l'échelle nationale¹²⁸. Ce qui fait des étudiants rennais une part considérable de la population de la ville. D'ailleurs la part de publics qui découvre chaque année le festival est rennaise pour près de 50 % d'entre elle, ce qui va dans le sens d'un rite de passage. Comme si le festival devenait une habitude. C'est en cela que les sociologues Berger et Luckmann, repris par Emmanuel Ethis, parlent d'une institutionnalisation, qu'ils définissent comme une « *typification réciproque d'actions*

¹²⁷https://www.audiar.org/sites/default/files/documents/observatoires/synthese_vie_etudiante_web.pdf, consulté le 12 avril 2017.

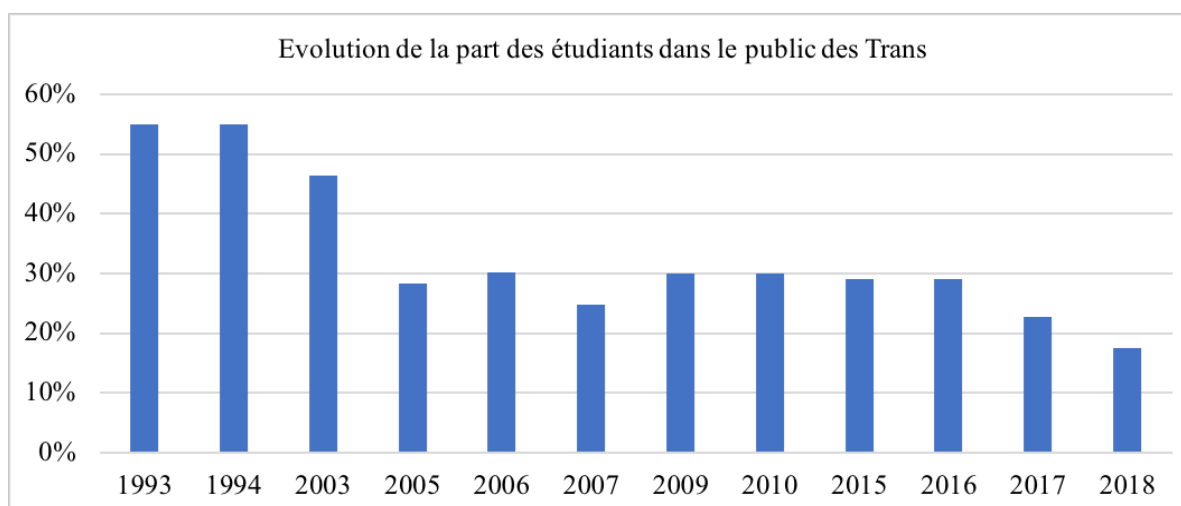
¹²⁸<http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid24683/l-enseignement-superieur-en-chiffres.html>, consulté le 12 avril 2017.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

habituelles. Si les individus qui ont créé une institution y voient encore la trace de leur activité, les générations suivantes la perçoivent comme inhérente à la nature des choses ». ¹²⁹ Chez les publics rennais (de moins de 30 ans), et de par les entretiens que nous avons pu faire, nous voyons que les Trans s'érigent pour eux, comme un événement dont la présence dans leurs vies et dans leur ville est quasi naturelle.

Enfin comme le renseigne le graphique ci-dessous, les étudiants sont aussi une partie considérable du public des Trans.

Graphique 5 : Évolution de la part des étudiants parmi les publics des Trans



Il faut lire qu'en 2010, il y avait 30 % d'étudiants parmi les répondants à l'enquête.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + Les Trans (années 1995 – 2004)

Cette baisse de la part des étudiants dans le public des Trans est liée à la diversification du public : le début des années 2000 marque le déménagement au Parc Expo et la promesse d'une jauge de personnes accueillies beaucoup plus grande. Pour continuer dans cette socio-morphologie des festivaliers, nous choisissons de souligner le lien au territoire, puisque plus de 65 % des festivaliers habitent en Bretagne, 48,7 % sont des habitants de Rennes ou de sa métropole, 12,9 % en Ile-de-France et 18,3 % dans une autre région française. Ce qui en fait

¹²⁹https://ethis-e.blogspot.com/2010/02/cesar-oscar-pour-une-suppression-des.html?fbclid=IwAR1liNTxg0zP0kn9q402WPREmqD1TrWVSvtApGNDn_6zWQK5dUK32cC11j4, consulté le 29 août 2018.

un festival ancré dans la ville et constitutif de l'identité rennaise. Par ailleurs, Rennes est une ville qui accueille beaucoup de festivals durant l'année : une cinquantaine environ est comptabilisée par l'Office de tourisme de la Ville. Ce qui se reflète dans les pratiques culturelles des Rennais. Dans notre échantillon total, nous avons enlevé les « professionnels » afin que les résultats soient les plus représentatifs possibles. Nous notons donc qu'en moyenne, les festivaliers rennais des Trans vont à 8,3 concerts par an (hors festival), 7 par an pour l'ensemble des festivaliers (n'habitant pas à Rennes). Au niveau national, plus de 60 % des Français ne vont à aucun concert par an. Ces différences s'expliquent par l'équipement culturel que propose la ville de Rennes : plus de 50 festivals par an et de nombreux lieux de diffusion des musiques actuelles et par la programmation éclectique que l'on peut trouver à Rennes. Ce qui est comparable d'ailleurs avec le cas avignonnais et le cinéma : les Avignonnais sont les Français qui font le plus de sorties par an au cinéma. Les chercheurs, comme Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, qui ont travaillé sur ce cas expliquent que ce chiffre s'explique par la sensibilité à l'art développée chez les habitants, par la présence du Festival. Ces évolutions sur les chiffres clés concernant les festivaliers nous rappellent que nous essayons de définir les publics par des chiffres. Ces chiffres sont des représentations des publics. L'analyse sociologique ou la lecture des chiffres par des acteurs culturels sont soumises à des choix (on ne choisit pas de parler de tous les chiffres produits) et à des interprétations d'acteurs culturels ou de chercheurs.

B - Du business de la représentativité à la réalité de l'interprétation

Ce chapitre cherche à montrer, à travers un bilan des enquêtes des publics des Trans (depuis la première en 1993), la manière dont le festival a cherché à saisir ses publics dans leur pluralité, en confrontant les résultats avec leur vision d'organisateur. Le festival pense ses publics et ces derniers le façonnent aussi. Cette rencontre, dont l'enquête sociologique vient rendre état, se retrouve au cœur même de la démarche du festival. Pour comprendre ce dernier et ses publics, différentes enquêtes sont proposées aux publics des Trans avant, pendant et après le festival. Toutes ne concernent pas le même nombre de personnes ni les mêmes personnes. Nous choisissons d'évoquer ici deux enquêtes : l'enquête Weezevent¹³⁰,

¹³⁰ Weezevent est une solution de billetterie, d'inscription en ligne et de cashless pour les organisateurs d'événements.

comportant moins de dix questions à propos du sexe, de l'âge, des pratiques du festival de la personne, qui est proposée au festivalier lors de l'achat de son billet et l'enquête menée par le Laboratoire Culture et Communication (LCC) de l'Université d'Avignon et l'institut de sondage GECE. Cette dernière comporte plus de soixante questions et s'inscrit dans une recherche plus large sur la réception des publics de la culture (Sciences de l'Information et de la communication). Elle est envoyée aux festivaliers après le festival. L'enquête Weezevent implique environ 9 500 répondants et l'enquête sociologique plus de 1860 sur une seule édition (et près de 5 500 répondants sur trois années d'études que représente la thèse). Cette double enquête est pratiquée depuis 2014. Durant les trois dernières années, les résultats de l'enquête Weezevent ont servi, entre autres à procéder à un redressement des données de l'enquête sociologique. Lorsqu'un échantillon (le nombre de personnes interrogées) n'est pas représentatif, il est parfois possible de le redresser pour le rendre plus représentatif, c'est-à-dire de pondérer les individus de façon à respecter le poids de chacune des sous-populations. Tous les calculs statistiques doivent ensuite se faire en tenant compte de ces pondérations. C'est ce que l'on appelle le redressement. « *La méthode de redressement d'échantillon se propose en effet de rétablir la structure initiale d'un échantillon stratifié lorsqu'elle a été fortement perturbée par des taux de non-retours élevés et inégalement distribués selon les strates*¹³¹ ». De 2014 à 2016, les données de l'enquête sociologique ont été redressées grâce à celle de l'enquête Weezevent, jugée « plus proche » de la réalité, car elle concernait plus de publics (près de 9000 répondants). Par exemple, les données de l'édition 2017 font apparaître un pourcentage de femmes qui s'élève à 48,5 %, un pourcentage qui se rapproche des enquêtes précédentes : en 2015, 47,9 % des publics étaient des femmes. Une autre enquête est réalisée sur la question du sexe des festivaliers, lorsque ceux-ci achètent leurs billets par la plateforme Weezevent. Les chiffres que l'on peut trouver en analysant les résultats de l'enquête Weezevent diffèrent de l'enquête GECE. En 2017, l'enquête Weezevent laisse apparaître 41,8 % de femmes. Une des possibilités pourrait être d'invalider un des deux résultats au profit de l'autre. Ou nous pouvons aussi considérer qu'aucune des deux enquêtes n'est fondamentalement fautive et que chacune raconte quelque chose du festival. Ceci est d'autant plus vrai que la différence entre les deux pourcentages

¹³¹ COMBESSIE Jean-Claude. « IV. Sondages, échantillons », Jean-Claude Combessie éd., *La méthode en sociologie*. La Découverte, 2007, pp. 45-54.

est de quasiment six points, ce qui est un écart important, qui symbolise, comme le dirait Jean-Claude Passeron, l'espace mental de l'enquête.

C - L'espace mental et l'espace logique de l'enquête

Les faits et observations sont soumis, avant même l'analyse, à un choix de langage et de description : « *il y a nécessairement "interprétation" en toute assertion scientifique* »¹³². Et ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il y a deux enquêtes menées sur le même sujet, et comportant des questions similaires, comme dans notre cas. Jean-Claude Passeron explique à ce propos : « *Si deux propositions p et q sont vraies en même temps, le "calcul des propositions" ne nous autorise à inscrire ce "fait" — la rencontre de deux vérités, établies ou supposées — que dans un "espace logique" : celui des "tables de vérité" qui épuisent combinatoirement le monde des déductions possibles et nécessaires à partir de la vérité ou de la fausseté de p ou de q.* »¹³³ Cet espace logique ou espace mental de l'enquête nous permet donc de jouer entre la vérité et l'inexactitude des propositions, mais aussi, et c'est en cela qu'il nous intéresse, de voir ce qui se joue dans ces différences.

Comme nous sommes face à deux enquêtes qui ne racontent pas tout à fait la même chose, nous choisissons de comparer les deux et de les faire dialoguer et de comprendre les vérités multiples qui participent à une représentation plus juste des publics. Aussi, Jean-Claude Passeron invite à « recoder conceptuellement » les résultats. Comme expliqué précédemment, la part d'individus de sexe masculin dans l'enquête reliée à la billetterie dématérialisée est beaucoup plus importante que dans l'enquête menée par le Laboratoire Culture et Communication. Pour autant, nous n'opposons pas les deux enquêtes, puisque toutes les deux s'inscrivent dans une recherche globale sur les publics des Trans d'une part et d'autre part, l'enquête Weezevent permet au Laboratoire Culture et Communication de procéder à un redressement des données. Nous émettons donc l'hypothèse que l'acte d'achat est plus masculin. Cela signifierait que ce sont plus les festivaliers qui vont prendre la décision d'aller au festival et qui vont jouer le rôle de transmetteur, plutôt que les festivalières. Nous le remarquons aussi dans les réponses concernant les raisons de la venue : la part de femmes qui « *accompagnent quelqu'un* » est plus élevée que chez les hommes

¹³² PASSERON Jean-Claude, « L'espace mental de l'enquête (II) », *Enquête* [En ligne], 3 | 1996

¹³³ Ibid.

(10,8 % contre 8,2 %), là où les réponses des hommes concernent des raisons plus personnelles : « *car j'aime la programmation* » par exemple.

Pour reprendre les termes d'Emmanuel Ethis (qu'il utilise à propos du cinéma), faire de la sociologie des publics des festivals, consiste à s'interroger sur ce que font les publics des festivals¹³⁴ avec les festivals, sur le pacte qu'ils entretiennent avec cette forme. C'est comprendre la manière dont ils scénarisent le festival et dont ils le racontent. Considérons l'acte d'achat comme la première étape du festivalier vers le festival, la première étape de la scénarisation. Ajoutons qu'un pacte est la manière de recevoir un message¹³⁵, ce sont toutes les circonstances, toutes les conditions spatio-temporelles qu'il faut connaître pour comprendre la signification d'un énoncé. C'est le « *il était une fois* » qui met le lecteur dans une disposition à recevoir un conte¹³⁶.

L'acte d'achat, ici masculin, participe à la scénarisation, car il devient une modalité de la signature du pacte. En comparant les enquêtes passées, nous voyons aussi que la part d'hommes était beaucoup plus importante que celle des femmes dans les années 90. C'est en tout cas ce que l'on peut lire dans les enquêtes à partir de 1993 : cette année-là, l'enquête menée révélait que 63 % des festivaliers étaient des hommes, 62 % en 1994 et 66,7 % en 1995. Les milieux musicaux dans les années 90 (et avant aussi d'ailleurs) étaient éminemment masculins. Sans faire référence aux publics, le milieu du jazz par exemple et les recherches sur celui-ci dans les années 90 montrent la ségrégation présente.

« L'analyse de la division sexuelle du travail musical pour l'ensemble des domaines musicaux, "savants" ou "populaires" — de la musique classique au rap en passant par le jazz, le rock, la chanson, etc. — montre l'existence d'un double phénomène de ségrégation : l'une, horizontale, cantonne les femmes à certaines activités et certains répertoires, en particulier au chant ; cette forme de ségrégation s'affirme fortement dans le domaine des musiques populaires. L'autre, verticale, empêche les femmes d'accéder aux fonctions de

¹³⁴ ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 3ème édition. Domaine et approches, 128, Armand Colin, Paris, 2015, page 43.

¹³⁵ PASSERON Jean-Claude, « La notion de pacte (conférence au congrès de l'AFL) » *Les actes de lecture* (Revue de l'Association française pour la lecture), n° 17, Paris, mars 1987. Republié dans *Dossiers des actes de lecture*, n° 3, 1993, p. 149-151.

¹³⁶ COSTEY Paul et FOSSIER Arnaud, « Entretien avec Jean-Claude Passeron », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 4 | 2003, mis en ligne le 03 février 2009.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

direction »¹³⁷. Ajoutons aussi que dans le rock, « *l'une des solutions (dans les années 80 et 90) pour les musiciennes consiste à créer leur propre groupe de musique, voire à le constituer uniquement de femmes* »¹³⁸.

Les liens entre la création artistique et la réception des publics, ainsi qu'une époque (celle des années 80-90), moins encline aux libertés des femmes et à leurs autonomies expliquent donc la fréquentation du festival beaucoup plus élevée pour les hommes. Parce que les musiques actuelles et le rock sont au départ des milieux plutôt masculins, nous pouvons imaginer que la tendance est en train de changer, ce qui expliquerait aussi des variations entre les enquêtes de différentes éditions. Allant aussi dans ce sens, nous observons une part de femmes plus importante et même en supériorité par rapport aux hommes chez les festivaliers les plus jeunes : 34,4 % de femmes et 20,8 % d'hommes chez les 18-24 ans, 25,6 % de femmes et 20,1 % d'hommes chez les 25-29 ans.

Tableau 4 : Répartition par genres et âges des festivaliers de moins de 30 ans

	Femmes	Hommes
18-24 ans	34,40 %	20,8
25-29 ans	25,60 %	20,10 %

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + Weezevent

La tendance se renverse ensuite : chez les festivaliers ayant plus de 30 ans, la part de femmes est inférieure à celle des hommes. Ces chiffres-là peuvent aussi attester d'un changement du public, ou d'une tendance à l'équilibre entre le nombre de femmes et d'hommes le constituant. Notons aussi que les jeunes femmes et primo-festivalières sont plus « autonomes » et vont venir plus « pour elles » que pour accompagner quelqu'un. Comme si la place des femmes dans les publics des musiques actuelles s'institutionnalisait, à la manière dont les musiques actuelles se sont peu à peu érigées, au même titre que le théâtre, comme une pratique artistique et une pratique de spectateurs devant être représentées et portées par des politiques publiques françaises (depuis Jack Lang et jusqu'à aujourd'hui).

¹³⁷ PREVOST THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009.

¹³⁸ Ibid.

Tableau 5 : Tableau de comparaison entre les chiffres de l'enquête du Laboratoire Culture et Communication et Weezevent

	Enquête du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon	Enquête à l'achat du billet via la plateforme Weezevent
Part des festivaliers de 0 à 25 ans	42,20 %	48,90 %
de 26 à 36 ans	29,90 %	35 %
de 37 à 46 ans	18,80 %	11,70 %
47 ans et +	9,20 %	3,60 %

Il faut lire que, selon l'enquête Weezevent, 3,60 % des festivaliers des Trans ont plus de 47 ans.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + Weezevent

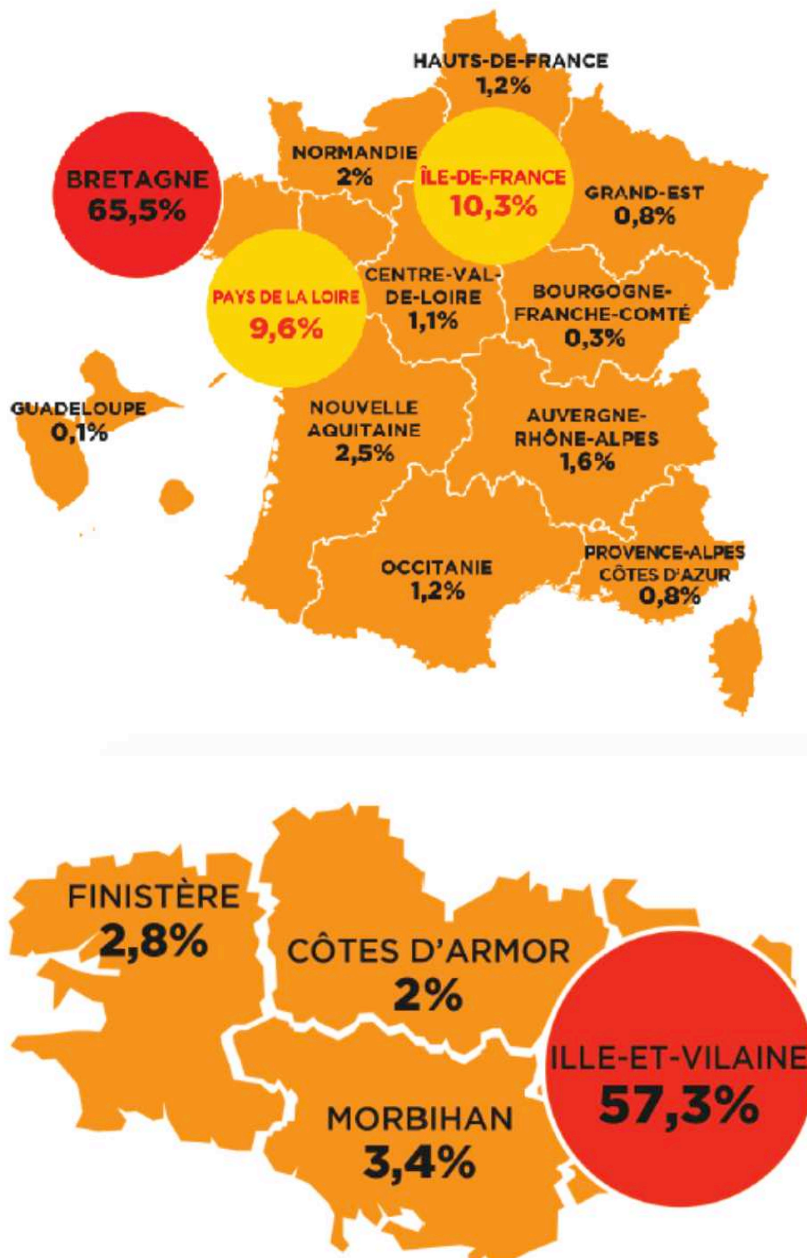
Le tableau ci-dessus permet de comparer d'autres résultats d'enquêtes que la question du sexe : celle de l'âge. Nous observons que l'enquête qui est proposée aux publics qui utilisent la billetterie dématérialisée donne des résultats où le nombre de jeunes de 25 ans ou moins est supérieur au taux révélé par l'enquête menée par le LCC. L'espace logique de cette enquête nous amène à penser que la billetterie dématérialisée est une pratique plus courante chez les festivaliers les plus jeunes (dont le réflexe d'achat via un site Internet est beaucoup plus présent). Encore une fois, les deux enquêtes disent quelque chose du festival, et nous pouvons bien jouer entre la fausseté de l'une ou la vérité de l'autre, il semble que les deux analyses tiennent une partie de ces « vérités » tant recherchées. Le raisonnement sociologique que nous opérons sur ces données chiffrées est décrit dans sa différence avec le raisonnement technique du statisticien. Celui-ci ne fait pas intervenir directement dans ses calculs « *le sens empirique des assertions sur le monde* ». ¹³⁹

Ce point méthodologique réalisé, nous pouvons désormais continuer ce chapitre concerné à la présentation de chiffres qui nous semblent représentatifs des publics des Trans. Sous l'œil sociologique, ces données permettent d'une part de vérifier des convictions, d'autre part, de donner une représentation du festival. Les chiffres sur la répartition géographique des festivaliers font partie de ces données.

¹³⁹ PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Carte 1 : Répartition des festivaliers en fonction de leur provenance géographique



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + Weezevent

II - Devenir emblème territorial

A - Le territoire

Existe-t-il une différence dans la manière de vivre le festival lorsqu'on habite dans la ville qui l'a vu naître et qui l'accueille depuis plus de quarante ans ? Permettons-nous ici une remise en contexte national, afin de comprendre le rôle de la ville de Rennes dans l'institutionnalisation des musiques actuelles. Les difficultés de l'État à gérer les problèmes liés à la crise de l'industrie musicale sont souvent mis en avant par les auteurs spécialistes de ce sujet. C'est ce qu'expliquent Philippe Chantepie et Alain Le Diberder quand ils parlent de guerre des musiciens et d'avis contradictoires au sein du Ministère. Ces tensions sont la conséquence d'une gestion particulière de la musique par les pouvoirs publics. Historiquement, à la création du Ministère de la Culture il y avait une « *exclusion de la musique de l'action culturelle* »¹⁴⁰. Après cela on décide alors d'une politique de « *transmission du répertoire musical classique* »¹⁴¹ en 1966. Le problème qui concerne la relation étatique et le monde de la musique est l'oubli plus ou moins des nouveaux médias de diffusion (radio, tv) et de l'industrie musicale (disque entre autres). Il existe depuis les années cinquante la SACEM (Société des Auteurs compositeurs et Éditeurs de la Musique), organisme privé « *qui a déjà mis en place tout un circuit financier à partir des prélèvements sur l'exécution publique des œuvres musicales* ». Une des solutions aurait pu être de la nationaliser ou de « *mettre en place des partenariats* »¹⁴². Ce qui n'a pas été fait et qui a en fait bloqué plus ou moins la marge de manœuvre de l'État. Le second problème principal qui existe avant 1975, c'est la focalisation sur la musique classique et sur les institutions historiques. Par exemple, en 1968, un compositeur de musique classique, M. Landowski, est nommé à la tête du nouveau service de la musique. Ce qui crée de vives oppositions entre les défenseurs de la musique classique et de sa légitimité et ceux qui défendaient l'ouverture à de nouvelles esthétiques musicales¹⁴³. La politique culturelle relative à la musique commence à s'ouvrir aux musiques non classiques, mais reste cependant très légère, car

¹⁴⁰CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Révolution numérique et industries culturelle*, Coll : Repères, Edition : La découverte, 2010, page 26.

¹⁴¹ Ibid, page 66.

¹⁴² Ibid, page 139.

¹⁴³CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Révolution numérique et industries culturelle*, Coll : Repères, Edition : La découverte, 2010, page 26.

toujours pilotée par les grands axes établis qui concernent la musique classique. Les petites avancées, comme en 1976 et l'arrivée de la CENAM (Centre National d'Animation musicale) sont l'expression d'une démocratisation dans la gestion publique de la musique. Les aides relatives aux pratiques musicales se répandent. Il s'agit du tournant que prend le Ministère sous la direction de Jack Lang, dès 1981. Une période de fort volontarisme politique s'ouvre alors, avec des moyens financiers sans précédent. « *De 1981 à 1982, la hausse (des frais) pour la direction de la musique est de 65 %* »¹⁴⁴ Maurice Fleuret, compositeur et organisateur de festivals de musique contemporaine, est nommé directeur de la musique au Ministère de la Culture. Il veut du changement et va arriver à altérer considérablement la politique publique en matière de musique. Plus de soutiens sont notamment accordés à la création contemporaine. À partir de 1982, les aides ne concernent plus seulement le secteur professionnel, mais aussi le secteur amateur, et s'ouvrent à d'autres genres que la musique classique. C'est à la suite de ce genre d'initiatives que sera par exemple créé le label SMAC, scène de musique actuelle, qui valorise les artistes émergents. Fleuret change aussi la structuration des instances de décisions, qui se composent, à partir des années 80, de cellules avec à leur tête un administrateur civil et un inspecteur, sous-entendu, un haut fonctionnaire et un musicien. Cela a permis de nouvelles actions dans les « *domaines peu ou pas couverts par les interventions de l'État : les musique en amateur, le jazz, le rock.* »¹⁴⁵ La décentralisation qui commence dans les années 1982-1983 marque un tournant dans les politiques liées à la musique puisque les collectivités locales vont de plus en plus se saisir de ces thématiques concernant les musiques actuelles. Ce domaine sert en fait d'expérimentation des grandes politiques locales.¹⁴⁶ Les musiques amplifiées sont restées longtemps exclues de l'intervention étatique. Une certaine méconnaissance de ces contenus musicaux a entraîné un non-engagement des responsables politiques sur ces musiques. Il a été très vite pensé que « *ces musiques pouvaient se passer d'action de démocratisation* »¹⁴⁷. Les politiques culturelles, avant l'arrivée de Jack Lang au Ministère

¹⁴⁴MATTHEWS Jacob T., PERTICOZ Julien : *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle*, coll. : Questions contemporaines, Série, Les industries de la culture et de la communication, édition : Paris : l'Harmattan, 2012, page 142.

¹⁴⁵CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Révolution numérique et industries culturelle*, Coll : Repères, Édition : La découverte, 2010, page 41

¹⁴⁶Ibid, page 50

¹⁴⁷TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », in Ph Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la Culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

de la Culture, permettent de véhiculer une image de la France valorisée par une culture choisie.

« Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à son patrimoine culturel ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent¹⁴⁸. »

Ainsi tout art ne pouvait être subventionné et valorisé par l'État. Puis les représentations ont peu à peu changé, notamment concernant les musiques amplifiées. La culture a été peu à peu pensée comme pouvant être un outil de l'action sociale. C'est ce qu'explique Philippe Teillet, lorsqu'il évoque la « reprise par les collectivités territoriales des priorités affichées par le ministère, notamment en ce qui concerne les pratiques culturelles des jeunes ¹⁴⁹ ». La sortie de l'exclusion des musiques amplifiées s'est illustrée notamment à Rennes, au début des années 80.

B - Rennes, ville et habitants rock

Revenons à notre cas rennais. Comme l'explique Béatrice Macé, il n'y avait que très peu de concerts de rock à Rennes : 10 sont répertoriés en 1977¹⁵⁰. Ainsi l'Association Terrapin (ancien nom de l'association Trans Musicales) dès le milieu des années 70 promeut les musiques actuelles comme forme artistique et revendique une place dans le paysage artistique et culturel rennais. Un entretien avec Martial Gabillard¹⁵¹, adjoint à la culture de la Ville de Rennes en 1979 nous a aidé à comprendre la manière dont les Trans Musicales ont été créées et la manière dont elles se sont insérées dans le contexte politique national. À l'époque, la mairie met la priorité sur les associations, car elle souhaite favoriser la liberté créatrice et réagir aux médias de masse voulant exploiter la culture. Nous pouvons lire d'ailleurs dans le programme de l'équipe d'Edmond Hervé, maire PS élu en 1977 : « *La culture que nous voulons promouvoir doit être une culture pour tous. Il ne s'agit pas seulement de mettre le savoir, la compétence, les œuvres à portée d'un nouveau public*

¹⁴⁸ GIRARD Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », *Hermès, La revue*, 1996, N°20, pp. 27 à 41.

¹⁴⁹Ibid, p.368.

¹⁵⁰ http://www.wiki-rennes.fr/Histoire_du_rock_à_Rennes, consulté le 21 février 2017

¹⁵¹ Cf annexes, entretien avec Martial Gabillard, page 587.

*jusqu'ici exclu. Il s'agit aussi de faire en sorte que les travailleurs puissent participer à l'élaboration d'une nouvelle culture. »*¹⁵² Cela fait écho à un extrait du premier édito de l'édition des Trans Musicales de 1979 : « *Depuis trois ans, Terrapin (Association loi 1901 à but non lucratif) tente de favoriser sur Rennes un développement musical. Notre intention est de défendre, de diffuser une autre idée de la musique que celle dont on cherche à gaver le public. Cette musique doit être un appel à la conscience de chacun.* »¹⁵³ « C'est donc dans ce double contexte, national et municipal, que de nombreuses associations, maisons de quartiers ou maison des jeunes sont créées, aidées, agrandies. Différents projets voient le jour. Dans ce cadre-là, se déroulera le 14 juin 1979 le premier concert organisé par l'association. Le soutien local se corrèle avec cette nouvelle attirance pour les musiques actuelles de la part des acteurs politiques. Martial Gabillard souligne alors l'importance de Jack Lang qui participe à l'entrée des musiques actuelles dans les projets de la politique culturelle du pays. Au niveau national ces années marquent l'après mai 68 : « *J'ai arrêté mes études parce que je voulais simplement être libre. 35 ans plus tard on se rend absolument pas compte de ce qu'était l'ambiance en 75. Les Trans sont nées, irriguées de ce que mai 68 et de ce que toute la période de contre-culture américaine ont créé.* »¹⁵⁴.

« *Le ministre de la Culture monsieur Jack Lang est à Rennes pour quelques heures. Il est venu donner le coup d'envoi d'une opération qui s'appelle coup de talent dans l'hexagone, un coup de talent qui tourne autour du rock, une opération qui s'inscrit dans l'année internationale de la jeunesse* »¹⁵⁵. Ces mots de présentation du journal télévisé sont suivis de ceux d'un correspondant à Rennes qui présente cette opération qui a pour nom à Rennes : « *Rock against Tarzan* », et qui permet de montrer la vitalité de la création chez les jeunes. Cette archive INA décrit le rôle de l'association Terrapin, déjà en 1985, dans la représentation de la création artistique de la jeunesse rennaise et, en conséquence du rock. L'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture, le renforcement des budgets alloués à la culture, le soutien au rock, et à ce qui deviendra plus tard, les musiques actuelles, sont les

¹⁵²http://www.archives.rennes.fr/fileadmin/archives/documents/action_culturelle/expositions/printemps_culture/1985_Le_printemps_rennais_de_la_culture_.pdf, consulté le 22 mars 2019.

¹⁵³ <http://www.memoires-de-trans.com/accueil>, consulté le 6 mars 2018.

¹⁵⁴ Entretien, juillet 2010 avec Béatrice Macé, in Annexes mémoire de COLLOMBET Léa, « Dans la sueur des musiques Trans, le festival Trans Musicales sous le regard des sciences sociales, sous la direction de Jacques Téphany et Damien Malinas, 2010.

¹⁵⁵<https://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/fiche-media/Region00711/rock-against-tarzan-visite-de-jack-lang.html>, consulté le 16 mars 2018.

premiers pas de l'institutionnalisation de ces dernières. Nous parlons ici de premiers pas, car des entretiens et différentes lectures permettent de comprendre la manière dont une institutionnalisation peut être longue. Cette richesse du tissu associatif et du milieu musical donne la possibilité à de nombreux artistes d'émerger, voir même de connaître une importante popularité, Les Nus, Marquis de Sade ou plus encore Etienne Daho. Mais ce qu'il faut retenir de cette période est le vivier riche et varié de la ville de Rennes. Les Trans incarnent d'ailleurs cet éclectisme, revendiquant la valorisation de groupes et d'artistes qui sont hors du système médiatique, avec comme idée première, pour les organisateurs autant que pour les publics : "l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu".

“Rennes inévitablement c'était quand même vu comme vraiment rock. Moi je n'étais pas un pauvre garçon, j'écoutais beaucoup de musique, j'écoutais la BBC radio One, et dès 77/78, donc déjà j'écoutais Elvis Costello, c'était déjà mieux que ce qu'on avait en France et puis en 79, je découvre Bernard Lenoir le soir sur Inter. Mais le fait d'être en Bretagne Nord permettait de capter Radio one, très très mal, mais je captais, ça aide. Tu écoutes Joe Jackson, c'est déjà mieux que la merde innommable que t'as en France à l'époque. Marquis de Sade, c'était d'un magnétisme de fou, c'était électrique. Mes cousins m'enregistraient la radio qui les passait sur des cassettes, il me prêtait les cassettes, moi j'entendais ça, c'était le Graal, ça, c'est en 81. Donc je savais déjà qu'il se passait plein de trucs à Rennes, il y avait une radio, des disquaires, des concerts, un groupe, dont on entendait parler au niveau national. »¹⁵⁶

Comme le décrit cet extrait d'entretien, les Rennais, voire les Bretons, qui étaient adolescents à la fin des années 70, sont le produit d'une histoire particulière, puisqu'ils ont vécu un changement et une évolution de la ville. Ils sont les premiers publics des Trans. Ils sont donc aussi le produit d'une histoire particulière et récente en matière de musiques actuelles et que ce vivier et ce contexte riches ne peuvent être anodins dans les pratiques des habitants. C'est en tout cas notre hypothèse. En annexe¹⁵⁷, nous présentons une comparaison entre les résultats pour les publics rennais (non professionnels) et non rennais (et non professionnels). Tout d'abord, les publics rennais sont ceux qui font le festival depuis le plus longtemps. 16,40 % des publics rennais avaient, lors de l'édition 2019 participé à 15 éditions et plus (contre 9,70 % chez les publics non rennais).

¹⁵⁶ Cf annexes, entretien avec Gilles, page 478.

¹⁵⁷ Cf annexes, La variable territoire, page 780.

Tableau 6 : Répartition des festivaliers ayant participé à plus de quinze éditions du festival en fonction de leur lieu d'habitation

	Rennais	Non Rennais
Part des festivaliers ayant participé à plus de 15 éditions	16,40 %	9,70 %

Source : enquête 2017 : GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon + Weezevent

Ce qui fait sens avec l'histoire du festival qui s'est agrandi et est devenu plus connu au fil des années. Ce qui va aussi avec le projet de départ du festival qui est de faire se rencontrer les publics et les artistes Rennais. La part de primo-festivaliers Rennais est de plus de 18 %, ce qui est moins important que pour les non-Rennais : 28,70 %. Cela s'explique par le fait que la pratique du festival est plus inter-générationnelle pour les publics issus du territoire qui portent le festival que pour le reste des festivaliers. De plus, pour revenir à la part des habitués, il y a dans la lecture de ces chiffres l'idée que les festivaliers ont grandi avec le festival.

«Camille : est-ce à ce moment que tu entends parler des Trans ?

Enquêté : non c'est avant, mais je ne crois pas que j'ai le souvenir précis du moment.

Camille : tu n'as pas le souvenir, car tu étais une jeune Rennaise et que tu as toujours l'impression que ça a existé ou alors tu penses que tu l'as appris par une personne ?

Enquêté : je n'arrive pas à me souvenir si c'était si ancré dans Rennes que c'était naturel et un jour ma mère m'a proposé d'y aller ou alors un peu avant ça. Soit c'est ça ma mère soit c'est ma sœur.

Camille : Et tu avais une idée de ce que ça pouvait être ?

Enquêté : c'était un peu le truc de grand. Mais c'était dur pour moi, car je n'avais jamais fait de festival de musique. Mais à Rennes oui c'était le truc que tu faisais quand t'étais grand. Faudrait que je demande à ma sœur Sarah ce qu'elle ressentait et quand est-ce qu'elle y est allée pour la première fois. Mais on a 7 ans d'écart donc quand j'avais 14 ans elle allait aux Trans. »¹⁵⁸

¹⁵⁸ Cf annexes, entretien avec Clara, page 450.

Pour revenir à la part de primo-festivaliers, notons que cette part considérable de personnes qui découvre le festival chaque année va de pair avec de nombreux témoignages des publics du festival, qui décrivent la première fois comme un "rite de passage". En témoignent les récits de festivaliers ci-dessus.

C - Rennes et les Trans

En lien avec la notion d'emblème, il s'agit aussi de prendre en compte le fait que les Trans apparaissent dans le paysage rennais au même moment qu'une nouvelle équipe municipale, amenant avec elle la volonté d'une nouvelle politique culturelle. L'objectif de cette nouvelle politique est de donner une place importante à la "*liberté créatrice de tous, permettre l'accès du plus large public possible, faire surgir une nouvelle vie culturelle qui émane des habitants aussi*"¹⁵⁹. Il y avait déjà à l'époque une volonté de valorisation de la culture populaire qui ne soit pas une reprise des traditions, mais une culture populaire qui soit à construire, qui puisse se vivre et se pratiquer. C'est là que les Trans et la politique rennaise se retrouvent, car elles sont portées toutes les deux par une volonté de prise de distance par rapport aux mass media. Il s'agit d'un positionnement des Trans dans leur projet, qui souhaitent proposer aux publics un accès en dehors de ce qui peut être proposé par les médias. Les premières lignes de l'édito de 1979 mentionnent d'ailleurs : "*Depuis trois ans Terrapin (Association loi 1901 à but non lucratif) tente de favoriser sur Rennes un développement musical. Notre intention est de défendre, de diffuser une autre idée de la musique que celle dont on cherche à gaver le public. Cette musique doit être un appel à la conscience de chacun*"¹⁶⁰. Plus tard, un des documents officiels de l'association soulignera la détermination à "*échapper à la dictature de la mode et de l'audimat*"¹⁶¹ puis à revendiquer que le vide de la pensée est provoqué par le mouvement productiviste, qui considère que les émotions et les perceptions sont inutiles au rendement social. "*Dans notre course à l'avoir, nous en oublions d'être. La confrontation avec l'art est là pour nous le rappeler.*"¹⁶² Le service Culture de la Ville de Rennes et son adjoint Martial Gabillard, vont aussi tenter à cette époque de se positionner en réaction à la pression commerciale et aux diffusions faites par les médias de masse. En sciences de

¹⁵⁹ Cf annexes, entretien avec Martial Gabillard, page 587.

¹⁶⁰ Extrait de l'édito des Trans Musicales, juin 1979.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Cf Annexes Projet convention ATM 2012-2014, page 811.

l'information et de la communication, le terme médias de masse » est utilisé tout d'abord par les chercheurs de l'École de Francfort. Ces derniers « mettent en relation l'évolution de la culture et des médias avec la prégnance du capitalisme, la montée des totalitarismes et l'émergence d'une société de masse. »¹⁶³. Theodor Adorno et Max Horkheimer, dans *La dialectique de la raison*, vont travailler à montrer la corrélation entre l'industrialisation de la culture et de l'art et l'appauvrissement de ces derniers.¹⁶⁴

Pour revenir au cas rennais, le politique Martial Gabillard explique que pour limiter les effets de la culture de masse, le point d'appui des politiques de l'époque, autant que leur marche de manœuvre, était le milieu associatif. Cela rejoint les propos du sociologue Albert Hirschmann qui explique, « *l'association confronte la société perturbée par le déclin des entreprises et des institutions* ». De plus, cette volonté politique s'ajoute à celle de vouloir mettre la priorité sur les associations et de répondre au besoin flagrant de la population de « *s'exprimer, de rencontrer et de communiquer* »¹⁶⁵. D'ailleurs cela sera une constante dans la politique d'Edmond Hervé, maire de Rennes de 1977 à 2008 qui souhaitait mener une politique culturelle basée sur les besoins de la population. Et ce, car il avait en intuition que les habitants de la ville avaient un besoin de connaissances et de savoirs, un besoin de s'exprimer sous des formes multiples et variées et un besoin de partage et de rencontres.

Revenons aux premières années, qui marquent aussi la considération des musiques actuelles au niveau des politiques publiques culturelles et se voient rapidement attribuer une reconnaissance institutionnelle forte. Jusqu'en 1983, l'Association Terrapin va travailler à fonder une structure financière solide tout en continuant les concerts et les propositions artistiques. L'année 1983 marque la victoire de la droite, qui contestait les politiques culturelles. Un glissement vers une politique de communication se fait peu à peu. Les financements pour les institutions et associations culturelles se réduisent. Le rôle de la politique culturelle de la Ville va donc être de parier. Le pari est sur les Trans. « *Il était impossible que les Trans s'arrêtent. Elles auraient ressurgi autre part* ». 1990 marque un effondrement de l'économie liée à la culture à Rennes. Martial Gabillard explique dans

¹⁶³ FLEURY Béatrice, WALTER Jacques, « L'information médiatique : un domaine foisonnant de recherche », In *Revue Française des sciences de l'information et de la communication*, 4/2014.

¹⁶⁴ ADORNO W. Theodor, HORKHEIMER Max, 1947, *Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁶⁵ HIRSCHMANN cité par LAVILLE Jean-Louis, SAINSAULIEU Renaud, *Sociologie de l'association à l'épreuve du changement social*, page 38.

l'entretien réalisé qu'il était impossible que les Trans s'arrêtent, car il y aurait eu trop de protestations. Lors d'une tentative de fermeture de l'Ubu, 5000 signatures avaient été récoltées contre cet état de fait et de nombreuses réactions de soutiens aux Trans avaient été apportées pour que l'Ubu continue d'exister. Des dynamiques nationales entraient aussi en jeu au début des années 90 puisque le festival avait déjà douze éditions à son compte et une réputation dans le milieu musical au niveau national. À partir de là, les Trans sont institutionnalisées, au sens où elles sont soutenues par les politiques locales et s'inscrivent dans le temps.

D - Rite dans le rock

Cette histoire locale et cette inscription dans le temps ont fait des Trans un emblème territorial et un emblème pour ses habitants. Ainsi, il règne dans Rennes, les semaines avant les Trans, une sorte de rumeur, comme si quelque chose se préparait. Durant notre terrain, nombreux sont les témoignages de festivaliers ayant expliqué ce qu'avait été leur première venue au festival, et le rite de passage que celle-ci représentait. Damien Malinas étudie les premières fois et les rites de passage au festival d'Avignon. Les rites de passage dans la culture sont ces moments structurants qui vont permettre de passer d'une position à une autre. Dans notre cas d'étude, nous avons pu rencontrer des habitants rennais qui avaient grandi dans la ville et qui avaient vu leur entourage, et notamment des membres plus vieux de leur fratrie, aller aux Trans avant eux. L'entretien de Clara¹⁶⁶ est particulièrement illustrant de ce point de vue-là, puisqu'elle décrit l'attente dans laquelle elle a été à partir du moment où sa grande sœur a pu faire les Trans et le moment où elle, de quatre ans sa cadette, a pu y aller aussi. La notion de rites de passage est développée par Arnold Van Gennep et critiquée aussi par Pierre Bourdieu. Ce dernier va d'ailleurs proposer de parler de rites de légitimation ou rites d'institution.

« On peut en effet se demander si, en mettant l'accent sur le passage temporel — de l'enfance à l'âge adulte par exemple —, cette théorie ne masque pas un des effets essentiels du rite, à savoir de séparer ceux qui l'ont subi non de ceux qui ne l'ont pas encore subi, mais de ceux qui ne le subiront en aucune façon et d'instituer ainsi une différence durable entre ceux que ce rite concerne et ceux qu'il ne concerne pas. C'est pourquoi, plutôt que rites de passage, je dirais volontiers rites

¹⁶⁶ Cf Annexes, entretien avec Clara, pp. 446-460.

*de consécration, ou rites de légitimation ou, tout simplement, rites
d'institution »¹⁶⁷.*

Il existe une transmission intergénérationnelle et entre pairs chez les publics des Trans, de par la longévité du festival et son ancrage fort sur le territoire rennais. Les Trans fonctionnent comme un rite de passage pour les habitants rennais qui connaissent le festival. L'objectif de l'éducation artistique et culturelle par exemple, serait d'une part de rendre le rite du festival accessible à tous, et d'autre part de participer au fait que si des personnes ne choisissent pas ce rite, une différence ne se crée pas entre les ritualisés et les autres.

Concernant la question de la première fois, Damien Malinas souligne « *interroger les premières fois et leur importance dans ce qui fait que l'on devient un être festivalier c'est questionner la survivance de ces premières fois dans les carrières de festivaliers* »¹⁶⁸, il met en avant le caractère sacré de ces premières fois, qui ne sont pas forcément les premières fois (dans une conception chronologique), mais les fois qui vont compter dans la constitution de l'être culturel. Cela rejoint aussi les propos de Laurent Fleury¹⁶⁹ qui a fait une enquête auprès des spectateurs du TNP ou du Centre Georges-Pompidou et qui étudie la notion de rite dans les pratiques spectatoriennes au théâtre. « *“Cela a changé ma vie” : cette déclaration, maintes fois entendue lors de différentes enquêtes, accède au statut de citation* »¹⁷⁰ signifie bien que la pratique spectatorielle peut avoir des bouleversements dans la vie de l'individu. Ce type de « citations » se retrouve aussi dans les entretiens menés avec les publics des Trans Musicales. Le fait que certains enquêtés racontent « faire les Trans » depuis quinze ans et n'avoir jamais loupé une édition, au point de construire leur calendrier autour de cet événement, indique que les éditions des Trans Musicales rythment la vie de l'individu et accèdent ainsi au statut de rites. Un tel aveu, selon Laurent Fleury, « *recèle l'idée d'une conversion sur laquelle il faut s'arrêter si l'on cherche à comprendre la relation de l'individu à l'art et à expliquer en quoi la découverte et la fréquentation d'institutions culturelles peuvent être le lieu de métamorphoses qui se déploient ensuite sur l'existence toute entière* ». Une telle place pour une pratique culturelle dans la vie d'un individu suppose

¹⁶⁷ BOURDIEU Pierre. « Les rites comme actes d'institution ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 43, juin 1982. Rites et fétiches. pp. 58-63.

¹⁶⁸ MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean-Louis Fabiani, nov. 2006, page 252.

¹⁶⁹FLEURY Laurent « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », in *Rites et rythmes de l'oeuvre II* (ouvrage collectif), Logiques sociales, l'Harmattan, 2006, pp 117-139, page 12.

¹⁷⁰ Ibid, page 117.

ainsi une transmission envers un entourage ou des enfants. C'est d'ailleurs ce que confirment certains extraits d'entretiens. Hervé et Sophie, qui viennent chaque année au festival depuis 1979 qualifient de « symbolique » le jour où ils ont emmené leurs enfants. Édouard, qui a vingt-huit ans et qui fait les Trans depuis sept ans explique : « *J'ai emmené ma copine quand on s'est mis ensemble il y a trois ans. Depuis on y retourne toutes les années.* ». Ces deux exemples de transmission d'une pratique culturelle montrent l'importance de la pratique elle-même, puisqu'elle se doit d'être transmise. La citation d'Édouard souligne une autre caractéristique de la pratique festivalière, le rituel, que l'on retrouve dans d'autres extraits d'entretiens :

*« La première fois, c'était il y a plus de dix ans. Après j'ai pas arrêté d'y aller. Je suis un incondtionnel quoi (rires). J'ai pas raté une édition depuis. »*¹⁷¹ La question de la temporalité est intrinsèquement liée au rite, c'est d'ailleurs ce que souligne Laurent Fleury : « *il faudra rappeler le pouvoir des pratiques rituelles afin de mieux saisir en quoi la ritualisation de certaines pratiques peut déboucher sur la transformation de pratiques culturelles* »¹⁷².

Dans le même ordre d'idée, la temporalité et le rythme sont définis par Damien Malinas comme déterminant de la pratique festivalière.¹⁷³ Cependant, dans le cas de l'étude des festivaliers rennais, nous remarquons la manière dont le festival est évoqué. Clara raconte par exemple qu'elle pensait que « *c'était quelque chose de grands* ». D'autres publics rennais expliquent avoir découvert le festival par leurs grands frères ou grandes sœurs. Bien que ces premières fois ne soient pas forcément celles qui comptent dans la carrière des spectateurs, elles sont tout de même racontées, car elles illustrent — et c'est quasi uniquement valable pour les habitants du territoire porteur du festival- une transmission ou un élément mythique auquel vient un âge où on doit y prendre part. Nous pouvons d'ailleurs remarquer cela dans les réponses à la question des raisons de la venue au festival. 53,50 % des festivaliers rennais répondent que c'est un rendez-vous incontournable. Ce qui est la seconde réponse la plus

¹⁷¹Extrait d'entretien avec Ludovic, rennais depuis plus de dix ans, musicien et agent SNCF, in mémoire : ROYON Camille, *De la rencontre à la relation, les publics des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales*, sous la direction de Raphaël Roth et Damien Malinas, Université d'Avignon, septembre 2015.

¹⁷²FLEURY Laurent « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », in *Rites et rythmes de l'oeuvre II* (ouvrage collectif), Logiques sociales, l'Harmattan, 2006, pp 117-139, p 118

¹⁷³MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean-Louis Fabiani, nov. 2006, page 248.

citée après l'ambiance. Pour les festivaliers non rennais, c'est l'ambiance qui est la réponse la plus citée, puis « voir ses amis » puis en troisième position le rendez-vous incontournable. Cette réponse du rendez-vous incontournable concerne en majorité les rennais. Un entretien réalisé avec une personne qui avait participé aux Trans dans le cadre d'un dispositif d'accompagnement traduit cette idée de rendez-vous incontournable (elle est prise en charge par le Service d'Accompagnement et de Soutien de la Ville de Rennes qui accompagne les personnes en situation de handicap psychique ou moteur vers l'autonomie). Lors d'un entretien bilan avec le groupe de personnes accompagnées, Maud explique que ce qu'elle a préféré dans l'expérience festivalière est le fait de s'être sentie dans l'actualité de sa ville. Nous parlions précédemment du rite de passage que peut représenter l'expérience artistique et culturelle. La concentration de personnes, d'œuvres, de médias que proposent certaines propositions culturelles provoquent l'envie chez des publics d'en faire partie. Comme l'expliquent plusieurs autres personnes que nous avons pu rencontrer au cours de notre recherche et qui vivent à Rennes, le fait qu'il se passe « quelque chose » le premier week-end de décembre à Rennes se ressent. La couverture médiatique locale est importante, les affiches dans la ville sont très présentes, de nombreux événements en amont du festival ont lieu pour présenter la programmation. Enfin, la transmission des publics depuis quarante ans joue le rôle d'informatrice locale. La participation à un dispositif d'éducation artistique et culturelle au-delà de proposer une expérience artistique et culturelle permet aussi d'envisager l'intégration des habitants à un territoire.

E - La ville, génératrice d'expérience

Comparons avec le cas avignonnais. Les publics avignonnais du festival vont moins au théâtre durant le reste de l'année, alors que ce sont parallèlement ceux qui restent le plus longtemps au festival et qui voient le plus de spectacles. « *Le public local va moins au théâtre pendant l'année que le reste des publics, ce qui invite à penser qu'il voit dans le festival la possibilité de faire le plein annuel de pratiques culturelles. Ce que pointent surtout ces données, c'est l'écart qu'il existe entre la vie et l'offre culturelle pendant le mois de juillet par rapport au reste de l'année.* ¹⁷⁴ ». À la différence du cas avignonnais et comme nous l'avons décrit précédemment, les festivaliers rennais ont des fréquences de pratiques

¹⁷⁴ AMALOU Quentin, MALINAS Damien, *Faire le Off, Sociologie des publics du Festival OFF d'Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon, 2019, page 28.

culturelles aussi élevées que les non rennais. Nous faisons cette comparaison pour les publics non professionnels. À la différence du cas avignonnais, la ville de Rennes propose une offre culturelle permettant aux habitants d'avoir un rythme soutenu de pratiques culturelles. La désynchronisation que l'on peut observer sur le territoire avignonnais n'existe pas à Rennes.

Tableau 7 : Comparaison des pratiques de concerts entre les festivaliers rennais non professionnels et les festivaliers non rennais non professionnel

Pratique des concerts		
	Rennais non pro	Non-Rennais non pro
0	7,70 %	6,10 %
1	10,80 %	9,40 %
2	16,80 %	12,20 %
3	12 %	11,40 %
4 à 9	23,70 %	32,60 %
10 ans et plus	29 %	28,40 %

Il faut lire que 29 % des festivaliers rennais et non professionnels ont participé à au moins dix concerts au cours de l'année 2018.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Ce qui, si l'on en croit les thèses omnivoristes (que nous développons plus loin)¹⁷⁵, pourrait être dû à leur statut socio-économique. Cependant, les publics des Trans ne peuvent être considérés comme des élites financières : 60 % gagnent moins de 2500 euros par mois. Cependant, les catégories socio-professionnelles des festivaliers correspondent, si l'on suit un schéma bourdieusien du capital économique, social et culturel, aux personnes dont le capital culturel est le plus élevé¹⁷⁶ : Près de 40 % des festivaliers font partie de la catégorie socio-professionnelle des cadres, ingénieurs et professions intellectuelles supérieures. Pour

¹⁷⁵ BELLAVANCE Guy, VALEX Myrtille, De VERDALLE Laure, « Distinctions, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006, pp. 125-143.

¹⁷⁶ BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Le sens commun, Les Editions de Minuit, schéma dans *La Distinction*, Paris, 1979.

revenir sur la comparaison avec le cas avignonnais et comme nous l'avons mentionné précédemment : les publics avignonnais du festival d'Avignon font beaucoup moins de sorties au théâtre dans l'année en comparaison des publics issus d'autres territoires. Paradoxalement ce sont les festivaliers qui restent le plus longtemps au festival et qui voient le plus de pièces durant leur séjour au festival. 15 % des publics avignonnais du Festival déclarent ne pas être allés au théâtre durant l'année écoulée, alors que ce pourcentage est de 4,8 % pour le reste des festivaliers. Dans les recherches sur les publics du festival d'Avignon, on note que 60 % des personnes interrogées évoquent le manque d'équipement théâtral de la ville durant les autres mois que le mois de juillet¹⁷⁷.

D'ailleurs, plusieurs entretiens que nous avons réalisés dans le cadre de la recherche soulignent l'importance des infrastructures rennaises dans le fait qu'aujourd'hui, certains habitants se considèrent comme des publics assidus. « Il y a des concerts tout le temps », « il y a toujours quelque chose à faire », « on a peur de louper de quelque chose ». Certains publics expliquent aussi en entretien que c'est en fréquentant une infrastructure rennaise en particulier que cela leur a permis de rencontrer des personnes et de peu à peu suivre un groupe et partager les pratiques de ces personnes rencontrées autour d'un objet artistique et culturel qui était déjà intégré à la carrière de spectateur de la personne en question.

« J'habite et j'ai grandi à Rennes, j'y ai fait toutes mes études et maintenant j'y travaille. C'est vrai que je n'ai jamais bougé de cette ville, je m'y sens bien et j'y retrouve tout ce que j'aime pour m'amuser. Et notamment l'Ubu. Ça c'est vraiment ce qui me fait rester sur Rennes. J'ai différentes passions et la musique en fait partie et c'est vrai que grâce à l'Ubu il y a quand même un accès vers la culture musicale... C'est un des trucs qui me fait aimer Rennes »¹⁷⁸.

Cette spectatrice expliquera dans la suite de son entretien que cette rencontre avec l'Ubu, grâce à son petit ami de l'époque, lui a permis de rencontrer des personnes qui sont aujourd'hui ses amis. Deux ans après sa découverte de l'Ubu, elle a fréquenté les salles comme le 1988 Club, le Mondo Bizarro ou encore les Trans. Elle s'est ensuite abonnée à l'Ubu en devenant membre Admit. En plus de tarifs réduits et d'une invitation par saison à

¹⁷⁷ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, Champ théâtral, l'attribut, 2008, page 92.

¹⁷⁸ Cf annexes, entretien avec Stéphanie, page 500.

l'Ubu, cet abonnement comprend aussi des tarifs réduits, et d'autres avantages pour la MJC Antipode, une autre salle de musiques actuelles de la ville de Rennes.

*« On l'a compris, le tragique est inscrit dans la culture via la conscience que l'on a de ne pas la posséder en totalité. Mais ce n'est pas tout. Pour Simmel, le tragique est également inscrit dans les conditions mêmes de ce qu'on s'approprie. En effet, lorsque l'on décide de s'approprier un objet culturel (...), on tente d'ajouter une pièce à cette carrière de spectateur qui profile notre personnalité. C'est ce profil culturel qui nous permet pour nous-mêmes et aux yeux des autres de dire une part profonde et intime de ce qu'on est ».*¹⁷⁹

Nous pourrions ici enchaîner avec les mots de Pierre Bourdieu « *L'amour de l'art parle souvent le même langage que l'amour : le coup de foudre est la rencontre miraculeuse entre une attente et sa réalisation* ». ¹⁸⁰ Le mémoire présenté en soutenance en septembre 2015 et dont le sujet était aussi l'étude des publics des Trans, proposait une comparaison entre la relation amoureuse et la relation aux Trans. Cette légère métaphore offre des possibilités de comparaison intéressantes. Nous parlions d'amour au moment où la rencontre avec l'objet culturel se transforme en une relation, en somme, au moment où elle intègre la carrière de spectateurs de la personne et au moment où elle incorpore ses goûts. La définition que donne Pierre Bourdieu du goût est restrictive dans la mesure où elle envisage la rencontre constituée d'une attente. Ce qui n'est pas sans rappeler les notions de pacte chez Jean-Claude Passeron¹⁸¹ ou de promesse chez François Jost¹⁸². Le pacte est chez Jean-Claude Passeron les attentes qu'un public peut projeter par rapport aux émotions qu'il pourrait ressentir face à l'œuvre. Nous voyons que le mot promesse choisi par François Jost est plus nuancé et détient moins la notion de contrat que l'on peut trouver chez Pierre Bourdieu ou Jean-Claude Passeron. Ce qui nous importe dans les démarches et visions de ces trois sociologues, c'est l'importance donnée à la réception. Ce qui permet aussi de comprendre aussi comment un projet évolue (pendant quarante ans) dans les visions de ses publics.

¹⁷⁹ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, Champ théâtral, l'attribut, 2008, page 41.

¹⁸⁰ BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Reprise, Editions de Minuit, 2004, page 162.

¹⁸¹ PASSERON Jean-Claude, « La notion de pacte (conférence au congrès de l'AFL) » Les actes de lecture (Revue de l'Association française pour la lecture), no 17, Paris, mars 1987. Republié dans Dossiers des actes de lecture, no 3, 1993, pp. 149-151.

¹⁸² JOST François, La promesse des genres. In: *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997. Le genre télévisuel. pp. 11-31.

III - Une vision des publics libres : le territoire qui s'agrandit

A - Écrire son projet culturel

« Les publics et les artistes ont construit les Trans. En fait je pense que nous en tant qu'organiseurs, je nous considère comme architectes. On pose les bases, on pose les conditions de la rencontre. Après la rencontre elle est vécue, pas par les organisateurs, elle est vécue par les gens qui n'ont pas travaillé à la mise en place de ces conditions, c'est le public et les artistes. Donc je pense qu'ils ont construit le festival à leur manière. Donc nous en tant qu'architectes, on peut revendiquer la base de la construction, mais eux ils se sont appropriés. »¹⁸³

Béatrice Macé

Comme nous l'avons décrit précédemment, le contexte national et local ont sans aucun doute un rôle à jouer dans la relation que les publics entretiennent avec l'événement culturel, et même plus largement avec la ville. L'intérêt pour les effets d'une institution culturelle sur un territoire et ses habitants amènent à se demander, si le territoire a permis la création de l'institution ou si c'est l'institution qui a rendu et rend le territoire attractif.

D'ailleurs, les propos de Béatrice Macé traduisent aussi cette idée de co-construction, favorable au territoire et aux habitants rennais :

« Et quand tu nais tout petit, tu fais forcément gaffe à ton environnement. Tu n'as pas le choix. Et le début des Trans, c'est une soirée à Rennes, pour des Rennais, qui présente des groupes rennais. Aujourd'hui on prend la même base de projet et on l'applique sur un territoire très vaste : le monde entier sauf qu'on les destine toujours au même public : le public rennais, même si plein d'autres publics viennent. Mais on est toujours de Rennes. (...) l'emblème territorial c'est la conclusion de cette construction progressive de relation entre le festival et le territoire, qui est une relation d'interdépendance. »¹⁸⁴

Cet extrait illustre la notion de progression dans cette relation. Comme nous avons pu le voir dans les paragraphes précédents, plusieurs éléments semblent être indispensables pour expliquer ce que sont Les Trans aujourd'hui. Le positionnement en Bretagne, près de l'Angleterre, qui donnaient la possibilité aux habitants bretons de capter les radios anglaises et qui permettaient (notamment aux organisateurs de concerts de l'époque) de se « nourrir » et d'inviter des artistes d'Angleterre, où le vivier de groupes rock qui se construisait déjà

¹⁸³ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé sur les publics, page 611.

¹⁸⁴ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 521.

depuis une vingtaine d'années était très riche. Cette proximité avec l'Angleterre donne la possibilité aux organisateurs des Trans de proposer dans leur programmation des artistes rennais et des artistes anglais. Aussi, il y a dans la programmation des années 80, une ouverture artistique sur l'Europe qui est relativement rare dans le paysage musical de l'époque. Cette ouverture dans la programmation artistique va permettre aux acteurs culturels de défendre un projet artistique avec une programmation innovante et européenne. Les Trans s'inscrivent dans une période rennaise où la ville souhaite se démarquer des politiques publiques nationales et être plus à l'écoute des changements de la société et de la jeunesse. Aussi, il s'agit d'une période « post-soixante-huitarde » qui souhaite conjointement revendiquer une liberté et faire « mieux » que ses prédécesseurs.

B - Défendre la liberté de choix dans un projet artistique et culturel

*« La musique et la mythologie sont des machines à supprimer le temps.
Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons,
nous accédons à une sorte d'immortalité »¹⁸⁵*
Claude Lévi-Strauss

Nous ajoutons une dernière variable qui permet de comprendre la manière dont l'événement est devenu ce qu'il est et l'engouement d'autres publics (non issus du territoire) pour celui-ci. L'importance du projet culturel et artistique et le fait que les acteurs qui le portent aujourd'hui et depuis quarante ans soient les fondateurs n'est pas anodin. D'ailleurs le projet culturel met en avant une maxime, qui est de vivre dans et par la relation à l'art : « *pour expérimenter notre condition humaine intensément, nous avons choisi la musique, le rock précisément. Éprouver la vie par et dans la relation à l'art, telle est toujours notre matière tout autant que notre conviction.*¹⁸⁶ », qui est autant une revendication personnelle que politique. Dans un paragraphe précédent, nous évoquions l'importance de penser la progression de la relation dans le processus de construction entre un événement culturel et ses publics. Rappelons que les Trans Musicales sont nées d'un concert de soutien à l'Association Terrapin qui avait du mal à survivre. Le projet de l'association était la rencontre publics et artistes qui étaient hors de l'industrie musicale. « *On oublie qu'un festival naît microscopique et on oublie que le festival est une récurrence et une construction*

¹⁸⁵ LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, 1964, page 24.

¹⁸⁶ Projet Convention ATM 2012-2014.

dans le temps »¹⁸⁷ comme le rappelle Béatrice Macé. Les acteurs fondateurs de départ sont guidés par des vocations et des idées qui, pour certaines, vont traverser les années et être toujours présentes dans les maximes du projet. Ces vocations et visions du projet participent à l'intérêt que les publics ont pour l'événement. Elles jouent aussi un rôle sur l'attachement qu'ils ont au festival, et sur les relations qu'ils entretiennent avec ce dernier. Plus largement cela explique la place du festival aujourd'hui. La rencontre artistes-publics est pensée sur le principe de liberté qui se joue à différents endroits. Tout d'abord, dans la programmation : Jean-Louis Brossard (qui programmait dans les premières années avec Hervé Bordier, cofondateur aussi) revendique une très grande liberté dans son choix de programmation et choisit des groupes qu'il veut défendre (donc qu'il aime) et qu'il juge bon de faire découvrir. Cependant, Jean-Louis Brossard, l'actuel co-directeur des Trans Musicales est un passionné de musique et voyage très souvent à la recherche de groupes. Les nombreux voyages à Londres par exemple, pour trouver des « vinyles » ou « épuiser les clubs punks » vont rapidement alimenter l'envie des acteurs organisateurs des Trans Musicales de faire venir des artistes non-français. L'amour de la musique et de la curiosité des fondateurs explique que la programmation se soit rapidement nourrie d'artistes non français. Ce qui est en fait en totale adjonction avec la volonté d'ouverture que promeut le projet. Cette dualité dans la programmation entre artistes locaux et artistes internationaux est en fait devenue une véritable ligne éditoriale, ce qui permet aujourd'hui à l'association de définir les Rencontres comme « *un avant-poste d'observation de la scène mondiale* »¹⁸⁸. Si l'on reprend la programmation de la 39^e édition des Trans Musicales, en 2017, on note trente-trois nationalités différentes, avec des nationalités rarement représentées dans les programmations des scènes ou des festivals de musiques actuelles : le Yémen, la Corée du Sud, l'Égypte, pour ne citer qu'eux. À cet éclectisme géographique, on retrouve aussi, dans la programmation, 10 % de groupes rennais¹⁸⁹. Face à ce syncrétisme géographique, l'indépendance concernant les signatures discographiques apparaît comme un élément rassembleur. En 2014, 86 %¹⁹⁰ d'artistes étaient signés sur des labels indépendants ou autoproduits, et dont la présence médiatique est faible ou inexistante. Cette volonté de faire venir des artistes peu ou pas connus aux Trans est la déclinaison du projet de départ, qui a

¹⁸⁷ Cf Annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 521.

¹⁸⁸ Chronique d'un monde, document ATM, avril 2014, page 1.

¹⁸⁹ Chiffres issus du bilan du festival réalisé par l'équipe organisatrice.

¹⁹⁰ Chiffres issus du bilan du festival réalisé par l'équipe organisatrice.

été nommé « Trans Musicales » et non « festival », car l'accent est mis sur le moment particulier de la rencontre. D'ailleurs cela se voit à l'analyse du nombre d'artistes faisant leur première scène en France. En 2014, cinquante-quatre groupes n'ont jamais fait de scène en France et/ou en Europe. Ainsi le terme « rencontres » prend aussi son sens dans cette dimension, puisqu'il s'agit d'une rencontre pour les artistes avec la scène française et surtout avec le public français. Too Many Zooz, un groupe de trois musiciens venant d'Harlem et connu pour jouer souvent dans le métro new-yorkais est présenté aux publics des Trans Musicales. Leur concert dans le hall 8 est un véritable succès auprès du public, qui entraîne pour le groupe une tournée importante notamment dans les festivals d'été. Too Many Zooz a été le groupe choisi pour jouer lors de l'inauguration du festival. Ils ont, après ce départ, joué treize fois dans la ville de Rennes, dans des lieux allant des Champs libres (une structure culturelle) à la gare SNCF. Le caractère insolite de cette proposition est en fait un leitmotiv guidant le projet et marque aussi la volonté des organisateurs de sortir les publics des formes habituelles des concerts. Cela se remarque dans la pluralité des esthétiques représentées, mais aussi dans des mises en scène sortant de l'ordinaire. Le concert du groupe Den Sorte Skole par exemple a demandé quatre heures de montage de décors et relevait autant du concert que de l'expérience visuelle.

« J'adore ce festival parce qu'il y'a de tout, autant du rock, que de la musique électronique que des trucs hyper chelou, comme une anecdote que j'avais vu, c'était un artiste qui s'appelle Ménéo, c'était il y a cinq ou six ans, donc Ménéo qui fait de la musique 8 bit, de la musique de gameboy, qui jouait à trois heures du matin et qui a demandé à vingt personnes de monter sur scène et de se mettre à poil, les vingt personnes sont montées sur scène et se sont mises à poil, et je crois qu'il n'y a vraiment qu'aux Trans Musicales qu'on peut découvrir des trucs comme ça. ¹⁹¹ »

La programmation des Trans Musicales regroupe différentes esthétiques et a pour caractéristique de présenter des groupes pas ou peu connus. Ce qui confronte le public à des propositions rares, inconnues et différentes. C'est en cela que le public prend aussi une place considérable. La réaction des publics va jouer un rôle plus important au sens où elle va définir ou non le succès du groupe et la poursuite de sa carrière. Entre quatre-vingts et cent artistes défilent chaque année sur les scènes proposées par Les Trans, seulement quelques-uns d'entre eux continueront leur carrière en France, en étant programmés dans des festivals

¹⁹¹ Cf annexes, entretien avec Romain, page 622.

d'été. Cette liberté de programmation s'illustre à la lecture de la programmation, mais est remarquée aussi par les publics : « *Je trouve votre festival formidable, la programmation est très travaillée, j'ai fait de magnifiques découvertes, quelle audace de faire un festival qui se base énormément sur la curiosité de nous, petits novices de la musique.*¹⁹² » Ou encore : « *Gardez absolument ce principe où l'on découvre pleins d'artistes avec des potentiels énormes* ». Cette liberté dans le geste de programmation est une manière pour les Trans de ne pas se soumettre à des choix de programmation qui permettent à d'autres institutions un remplissage plus rapide et une soumission au marché de l'industrie musicale. Cette liberté de programmation s'accompagne d'une liberté chez les artistes. Le projet artistique et culturel des Trans est pensé de manière à ce que les artistes puissent à leur tour être le plus libre. La programmation des Trans est constituée d'une pluralité d'esthétiques différentes, des pays différents et des voies de structurations différentes. Il est nécessaire que les Trans offrent la possibilité aux artistes de présenter leurs œuvres sans qu'elles soient dénaturées et que le propos initial soit préservé. Le principe de liberté ici est intéressant à analyser. À ce sujet, le sociologue Georg Simmel nous dit « (...) *l'homme ne veut pas seulement être libre, mais aussi utiliser sa liberté pour quelque chose (...). Pour l'individu social, c'est-à-dire pour celui qui vit dans des actions réciproques permanentes avec d'autres, la liberté serait dans la plupart des cas tout à fait vide de contenu et de finalité si elle ne donnait pas la possibilité ou le droit d'étendre sa volonté aux autres* »¹⁹³. Il décrit ensuite rapidement cette envie de partager sa liberté comme une volonté de pouvoir et de domination. Ce qui n'est pas ce que nous observons dans le cadre de notre étude. En revanche, l'envie de partager la liberté que les fondateurs ont revendiquée et revendiquent encore aujourd'hui s'illustre dans la mise en avant du principe de libre arbitre et libre jugement chez les publics. Par la relation que le spectateur a avec l'art, il exprime aussi sa liberté et limite ainsi son instrumentalisation.

« Le projet, c'est moi qui l'écris, et je le fais lire à Jean-Louis. Il est plutôt politique et philosophique, puisque je dis en mots ce que Jean-Louis dit en musique. On a deux discours qui sont parallèles, proches l'un de l'autre ; mais avec nos personnalités et nos compétences personnelles particulières. Pour moi, la musique, c'est d'abord un vecteur de liberté. Si Jean-Louis a fait les Trans, c'est pour exprimer avec liberté sa relation à la musique. J'ai choisi les Trans pour

¹⁹² Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2018.

¹⁹³ SIMMEL Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation*, Quadrige, PUF, 2013, 247.

*exprimer mon indépendance par rapport à un système. Nous nous sommes construits au fur et à mesure que l'histoire du festival se construisait, et on a tout appris sur le tas. »*¹⁹⁴

Cette liberté exprimée se ressent dans la manière dont les publics vivent les Trans. Tout d'abord, notons que près de 60 % des festivaliers viennent aux Trans pour l'ambiance. Selon Olivier Chadoin, « *l'ambiance serait l'ensemble des je-ne-sais-quoi et des presque-rien qui font que les uns ou les autres vont associer à [un objet, une ville, un lieu], des sensations de confort, d'agrément, de liberté, de jouissance, de mouvement (...)* »¹⁹⁵. Dans cette revendication de l'ambiance, ce que les festivaliers expriment est en fait un sentiment de liberté, dans les choix de programmation qu'ils peuvent faire. De nombreux festivaliers soulignent l'intérêt des groupes choisis aux Trans dans le fait qu'un groupe (d'amis par exemple) qui serait hétérogène pourrait trouver des esthétiques et des groupes au goût de chacun des membres du groupe. Les publics expriment très souvent lors d'entretiens leur organisation lorsqu'ils viennent aux Trans. Un modèle d'organisation revient souvent dans les récits festivaliers : lorsque les festivaliers découvrent les Trans pour la première fois, c'est souvent avec un pair, comme le montre le tableau ci-dessous :

¹⁹⁴ Cf entretien avec Béatrice Macé in Annexes, ROYON Camille, Mémoire, Ibid.

¹⁹⁵ CHADOIN Olivier, La notion d'ambiance, Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle postmoderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Mélanges*, 2010.

Tableau 8 : « Étiez-vous accompagné lors de votre première fois au festival ? »

Étiez-vous accompagné lors de votre première fois au festival ?	
Autre	3,70 %
Non, je n'étais pas accompagné	7,10 %
Oui, par des membres de ma famille	8,70 %
Oui, par des amis	82,10 %
Oui, dans le cadre scolaire	2,40 %

Il faut lire que 8,7 % des répondants sont venus aux Trans avec un membre de leur famille.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Nous remarquons que les premières années qui suivent la découverte du festival restent toujours un événement partagé entre amis. Cela s'explique d'abord par le fait que le spectacle vivant soit une expérience individuelle autant que collective¹⁹⁶. La musique écoutée dans les salons bourgeois ou dans les salons populaires était une expérience sociale et collective et que l'invention de la musique enregistrée a transformé la musique en partie en un objet individuel et une marchandise. Elle explique effectivement qu'enregistrer la musique et la diffuser de manière individuelle a transformé la musique, la soumettant aux règles du marché, au fait d'être « bankable ». Il y a une recherche d'inclusion d'émotions dans cette nouvelle marchandise qu'est la musique individualisée. Nous en reparlerons dans la deuxième partie, mais nous sommes ici dans un cas où la musique est présentée dans le cadre d'un festival, une forme populaire de culture, héritée des bals et des premiers dance-floors. Les témoignages de plusieurs publics que nous avons rencontrés en entretien montrent qu'une année dans leur carrière de spectateur est souvent marquante et est plus racontée que les autres. Ils expliquent souvent qu'une fois habitués et après avoir fait plusieurs éditions du festival, ils vont participer à une édition où ils vont « se perdre » et ne pas forcément chercher à retrouver leurs amis. Souvent ces moments sont revendiqués comme des moments

¹⁹⁶ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, « Conclusion. Pour une sociologie des publics de la culture « reterritorisée » », in ETHIS Emmanuel éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2002, p. 273-284.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

de grande liberté et de sentiment de choisir entièrement son parcours de soirée et les concerts auxquels il va participer. Nous remarquons cette tendance en lisant le tableau suivant :

Tableau 9 : Autonomie et expérience

Croisement entre l'habitude du festival et le fait de venir seul aux Trans

	Part de personnes étant venues seules	Part des personnes étant venues avec des amis
Primo festivaliers	5,7 %%	94,40 %
2 à 4 éditions participées	6,1 %%	93,90 %
5 éditions et plus	7,70 %	92,30 %

Il faut lire que parmi les primo-festivaliers 5,7 % se sont rendus seuls au festival.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Plus le festivalier est habitué du festival, plus il est en capacité de faire le festival seul. Cela ne signifie pas qu'il s'agit de revendiquer une pratique solitaire, mais simplement de savoir que cela est possible. « *L'émancipation commence quand on comprend que regarder est aussi une action. Le spectateur aussi agit, il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il dit ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues, sur d'autres scènes, en d'autres lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui.* »¹⁹⁷ Concernant le libre arbitre cité précédemment, le fait de le prendre en compte (celui du spectateur) nous dit Jacques Rancière, symbolise un respect de la liberté des spectateurs. L'auteur nomme l'émancipation aussi la théorie du loisir. Il s'y intéresse en partant d'archives concernant les pratiques des loisirs des ouvriers au XIXe siècle. Ces archives indiquent que le loisir, donc l'émancipation chez Jacques Rancière, va de pair avec « *avec une déterritorialisation, une désidentification*¹⁹⁸ » par rapport au milieu d'origine ou à la socialisation par le territoire ou la ville. Cette émancipation chez Pierre Bourdieu ne serait pas considérée en tant que telle,

¹⁹⁷ RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, pp. 22-23.

¹⁹⁸ DEOTTE Jean-Louis, « *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 04 mai 2009, consulté le 01 novembre 2019.

mais serait au contraire lue comme un renforcement de la domination et un faux espoir que sortir de sa classe sociale peut arriver. Cependant chez Jacques Rancière, notons que cette émancipation n'est pas au service de l'individualisme, mais au contraire un moyen d'être libre et donc intégré à une société sans y être aliéné ou dominé.

C - L'expérience comme espace de transformation

*« L'analyse des pratiques culturelles représente un défi pour la sociologie : sans cesse changeantes et s'élargissant notamment via les nouvelles technologies — dans le contexte d'une société elle-même en mutation -, elles tendent à échapper aux théories et concepts élaborés pour les saisir, et, par-là, les questionnent ».*¹⁹⁹ André Ducret et Olivier Moeschler

Cet extrait écrit par André Ducret et Olivier Moeschler introduit leur ouvrage sur les pratiques culturelles et la sociologie. Ils expliquent dès l'introduction que les pratiques culturelles sont largement et abondamment étudiées en sociologie, soit d'une démarche plutôt bourdieusienne, où le milieu social est au cœur de l'enquête, soit d'une démarche plus basée sur les trajectoires personnelles. Ils abondent d'ailleurs plutôt dans le dernier cas puisqu'ils expliquent que l'amour de l'art doit se comprendre, certes, par une socialisation primaire issue de la famille, de l'école, cependant celle-ci peut être « encouragée ou découragée » par des groupes de pairs, par les médias, par une « *trajectoire biographique, une insertion professionnelle, une rencontre amoureuse* ». Les deux auteurs mettent d'ailleurs l'accent sur le fait que la sociologie doit prendre cela de plus en plus en compte. La trajectoire biographique, car elle permet d'expliquer la socialisation primaire et secondaire de l'individu, l'insertion professionnelle, car elle sous-entend un changement de statut, un changement de vie et d'entourage. Une rencontre amoureuse, car elle peut influencer les pratiques culturelles. Allant dans ce sens, Damien Malinas, Jean-Louis Fabiani et Emmanuel Ethis ont aussi fait état de la fin d'une culture de classe et d'un habitus cohérent. Cette porosité des frontières étudiées à travers des profils de publics fera l'objet de notre dernier chapitre.

¹⁹⁹ DUCRET André, MOESCHLER Olivier, « La sociologie à l'épreuve des pratiques culturelles et vice-versa », in *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*, dir. DUCRET André, MOESCHLER Olivier, Logiques sociales, L'Harmattan, Genève, 2011, page 9.

Chapitre 3 : La personne en public – « ce qu'expérience esthétique veut dire »

« Samedi 3 décembre 2016 au Parc Expo, 4h30 du matin environ. On approche de la fin de cette édition et je me dirige comme prévu vers le hall 8 pour assister au show très attendu de la fanfare techno Meute. Je me permets néanmoins un petit détour par le grand hall 9 pour capter en quelques minutes l'ambiance du concert de Contrefaçon. Le groupe parisien produit une bande-son électro-house qu'il met en scène dans une série de clips narratifs sombres, futuristes et parfois violents. Malgré la qualité et l'intensité du show, je m'apprête à quitter la salle comme prévu, quand soudain, au milieu de leur propres productions, il lance "Rollin' & Scratchin'" de Daft Punk, comme une citation ou un hommage. Je me ravise et reste donc là. Progressivement, au fur et à mesure que la mécanique impitoyable de ce morceau complètement dingue se met en place et que l'hystérie collective commence à gagner les danseurs et les danseuses qui m'entourent, je m'aperçois que je suis en train de vivre un voyage dans le temps, au sens littéral. Une expérience quasi-mystique, tout en restant strictement immobile. Samedi 7 décembre 1996, soirée Planète. Je viens d'arriver à Rennes pour faire mes études il y a 3 mois et ce sont mes premières Trans. Je suis au beau milieu du plus grand hall du Parc Expo et j'assiste avec des potes au concert de Daft Punk. Avant ce jour, le duo était une promesse : "des jeunes talentueux", "l'avenir de la house française"... Avec ce concert, nous avons aussitôt acquis la certitude que c'était les plus grands, et pour longtemps. Quand les premiers kicks de "Rollin' & Scratchin'" ont commencé à émerger du mix, j'ai ressenti physiquement la clameur qui se diffusait dans toute la salle. Un frisson à la mesure de ce morceau, cette face-B – peut-être la plus grande face-B de l'histoire des faces-B – qui à elle seule a converti un nombre incalculable d'amateurs de rock réfractaires à la techno. En tous cas jusqu'à ce qu'ils entendent ces sonorités incroyables : il était donc possible de sculpter des sons synthétiques pour qu'ils soient aussi rugueux, avec ce grain de papier de verre, le tout sur un rythme paradoxalement aussi martial qu'élastique. Les vagues nous submergent à chaque nouvelle montée. Tout le monde saute. Tout le monde hurle. Et tout le monde chante en imitant les montagnes russes réalisées par cette sonorité indescriptible qui nous emmène tous vers l'acmé orgasmique de ce morceau de bravoure jamais égalé. Le morceau s'achève en 2016. J'avais 20 ans il y a un instant, j'en ai 40 à présent. Et je constate avec bonheur que la musique a toujours autant le pouvoir de m'émouvoir. »²⁰⁰

²⁰⁰ Témoignage issu du projet *Histoires de publics* lancé en mai 2018.

I - L'expérience, le plus petit dénominateur commun

Les deux premiers chapitres de cette partie portaient sur la construction du projet des Trans, qui a commencé un soir de juin 1979, dans une petite salle de concerts du centre-ville. Le projet était au départ à l'échelle de cette salle, s'agrandissant ensuite à l'échelle de la ville et créant des liens particuliers entre cette dernière, les habitants et l'événement. La dernière décennie écoulée a été marquée par une extension des territoires d'action, tant dans la programmation que dans la relation aux publics, la diversité de provenance géographique et sociale des publics étant prégnante. Le programmateur, Jean-Louis Brossard, explique à ce propos qu'une programmation éclectique et internationale ne peut se construire sans regarder avant tout la création qu'il existe au plus près de l'événement. C'est en partie pour cette raison que le festival a une programmation composée d'une multitude d'esthétiques représentées (en témoigne la cartographie de la programmation réalisée chaque année)²⁰¹ et une multitude de pays représentés : trente-trois nationalités représentées parmi quatre-vingt-onze artistes, dont onze groupes rennais. Nous souhaitons montrer ce constant équilibre entre la plus grande distance et la plus petite, entre l'échelle mondiale et locale. Parallèlement à l'étendue des territoires d'actions de l'événement, le projet culturel s'est affiné au point de travailler sur la notion de « personne ». La rencontre artiste-public était la maxime de départ, faisant de la rencontre l'enjeu le plus important. Peu à peu devenu emblème territorial, les Trans ont centralisé le projet sur le territoire local. Nous le voyons notamment dans le projet d'action culturelle exclusivement réalisé avec des structures du département ou dans le cadre de la Tournée des Trans²⁰² qui se déroule uniquement en Bretagne. Parallèlement à ces évolutions, les auteurs du festival ont cherché à comprendre l'impact du festival qu'ils organisaient. La connaissance des publics, internalisée au départ, puis accompagnée par le laboratoire de recherche, puis couplée à des retours de terrains, ont permis de s'intéresser aux publics en les considérant comme une multitude d'individualités. Le dernier chapitre de cette première partie sera consacré à l'expérience individuelle et esthétique. Elle n'est en rien un objectif de prouver que l'expérience individuelle prime sur celles que nous avons

²⁰¹ <https://explore.lestrans.com/#/>.

²⁰² Présentation des groupes accompagnés par Les Trans durant le mois de novembre précédent le festival

décrites précédemment, elle symbolise l'envie de comprendre au cas par cas²⁰³ pour comprendre un ensemble.

A - S'intéresser aux trajectoires personnelles

Nous avons abordé en première partie les différentes approches sociologiques autour de la question des publics. Ainsi, la sociologie de la réception permet d'appréhender les différentes manières de recevoir les œuvres, notamment par la relation à d'autres spectateurs. Cette définition vient renouveler une vision plus classique du spectateur, celle du philosophe Michel Montaigne par exemple, qui explique qu'il s'agit d'une personne passive, qui n'est pas dans l'action « *le spectateur est celui qui assiste à une action, par opposition à celui qui la fait* »²⁰⁴.

La figure du spectateur ne s'exprime plus dans le fait d'adhérer ou non à une œuvre, mais bien dans un jugement fondé entre le langage, l'objet culturel et le rapport aux autres. Ce qui rejoint d'ailleurs les propos du philosophe Hans Robert Jauss :

*« Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la création du sens — l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre — et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion »*²⁰⁵.

Les manières de vivre ou de ne pas vivre sont aussi nombreuses que le nombre de personnes, et cela est d'ailleurs présent dans le discours de Béatrice Macé : « *c'est pour ça qu'il y a autant de discours et de paroles vers les publics à penser, qu'il y a de publics. C'est comme par rapport à l'œuvre d'art, les capacités d'écoute d'entendre le message, de se l'approprier, sont complètement différentes selon les personnes.* »²⁰⁶ La démarche des organisateurs du festival, et ce dès la première édition du festival, s'inscrit dans la sociologie de la réception, telle que développée par l'École de Constance. L'ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, publié en 1978, est consacré au rôle primordial de la littérature et

²⁰³ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Editions EHESS, 2005.

²⁰⁴ DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, Livre II, 1572, page 674.

²⁰⁵ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Coll Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978, page 259.

²⁰⁶ Cf annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 606.

à sa réception. Le lecteur est ainsi au centre de sa théorie. La notion de réception, développée par Hans Robert Jauss est la rencontre citée précédemment, entre une œuvre et un public. Les théories de la réception placent le public au central, ce qui est aussi le cas dans la démarche des Trans. Le résultat de la rencontre instituée par les organisateurs est difficilement prévisible. Pourtant, cette rencontre est le fer de lance du projet. C'est pour cette raison qu'intuitivement, pour reprendre les termes de la fondatrice Béatrice Macé, la question du public, en plus d'être au cœur du projet est l'entrée dans l'action. Considérer le caractère pluriel du public et ainsi considérer qu'il y a autant de manières de réceptionner une œuvre qu'il y a de publics amènent Les Trans à réfléchir à des actions adaptées à cette corrélation. Ainsi l'accent est mis sur l'apprentissage de la réception. Parmi les entretiens que nous avons réalisés, deux semblent être intéressants à comparer. Le premier est celui de Gilles, qui à l'image de cet extrait, mobilise beaucoup de souvenirs autour des artistes qu'il a pu voir sur scène : « *Il y avait un autre groupe aussi qu'on avait adoré, Morphine, bien sûr, mais aussi Soul Coughing, c'était de Chicago. Et là c'était la période où vraiment c'était des groupes inconnus, mais il y avait une excitation. Morphine ils avaient dû faire six rappels.* »²⁰⁷ À l'inverse, l'entretien avec Emmanuel présenté en annexe ne présente que très peu d'artistes. Il se souvient avoir adoré certaines soirées et pas d'autres, d'avoir aimé la musique, mais il ne cite pas forcément les groupes qu'il a vus : « *j'ai fait qu'un soir, mais je me souviens que du concert de Rone.* »²⁰⁸

« *Étudier les publics, c'est prendre en considération les multiples formes de relations à la proposition artistique et les différentes manières de vivre l'expérience artistique* »²⁰⁹. Et nous pouvons ajouter à cela, qu'il s'agit aussi de prendre en compte les manières d'en parler. Christian Ruby invite à penser le spectateur comme autonome et comme en mouvement perpétuel entre un objet culturel et son éducation artistique et culturelle. Considérer les logiques de n'importe qui, sans distinction, et de penser non pas seulement les individus, mais aussi les intelligences. Alors penser comme cela, le rapport à l'art peut être pensé comme émancipateur. Le spectateur recompose alors sa propre trajectoire à partir de ce qui

²⁰⁷ Cf annexes, entretien avec Gilles, page 498.

²⁰⁸ Cf annexes, entretien avec Emmanuel, page 465.

²⁰⁹ RUBY Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, coll. La culture en question, Éditions de l'Attribut, Paris, 2017.

lui est proposé. Dans ce fonctionnement-là, « *chacun peut y devenir spectateur, développer une série de formes de perception différente et prendre la parole* »²¹⁰.

B - Processus et manières de se réinventer

Dans cette partie, nous défendons l'idée que l'intérêt pour l'expérience de chaque personne permet de comprendre le festival et la relation qu'il existe entre un public et ce dernier. Il y a aussi, à l'instar d'une démarche ethnographique, une volonté de défendre que l'universel se trouve au cœur du particulier et donc chez chacune et chacun qui constitue une partie prenante du festival. Par ailleurs, et comme nous l'avons vu précédemment, nous défendons la thèse que le festival est co-construit par une multitude d'acteurs, allant des personnes représentant la politique de la Ville, aux publics, aux artistes, mais aussi aux organisateurs. Il est d'autant plus intéressant dans notre cas de s'intéresser à ceux que l'on pourrait appeler, au sens où Damien Malinas l'entend, les « auteurs » de la dimension textuelle du festival, puisqu'ils sont dans le cas des Trans, les mêmes que les auteurs fondateurs. Pour un festival qui est né en 1979, il y a donc plus de quarante ans, le fait d'avoir des fondateurs qui sont encore à la tête de l'événement relève de la rareté. Comme nous l'avons décrit précédemment, le projet qui motive l'équipe bénévole constituée de jeunes travailleurs et étudiants à organiser deux soirées consécutives de concerts à la fin des années 70, est la rencontre artistes/publics. En 1979, les Rennais Hervé Bordier, Béatrice Macé, Jean-Louis Brossard (et d'autres), âgés de vingt à trente ans constatent, et ce depuis quelques années, que leurs attentes en termes de pratiques culturelles, principalement la fréquentation des concerts ne correspondent pas à leur réalité. Intégrés dans le milieu de la musique à Rennes, ils savent pourtant que, d'une part, les artistes ne manquent pas et d'autre part que les publics ne manquent pas non plus. C'est leur double intégration : à la fois dans la musique et dans la vie étudiante, dont ils font partie, qui leur permet de faire ce constat-là et de conclure ainsi que ce qui manque ce ne sont ni les artistes, ni les publics, mais bien les lieux et les moyens pour que les deux groupes se rencontrent. Le 14 et 15 juin 1979, les Rencontres Trans Musicales se déroulent à Rennes, avec pour but de « *tenter de favoriser sur Rennes un développement musical. (...), de défendre, de diffuser une autre idée de la musique que celle*

²¹⁰ RUBY Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, coll. La culture en question, Éditions de l'Attribut, Paris, 2017, page 54.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

dont on cherche à gaver le public. Cette musique doit être un appel à la conscience de chacun. »²¹¹ Béatrice Macé, la fondatrice du projet et actuelle co-directrice explique dans un entretien, qu'ils ont créé les « conditions » de la rencontre entre artistes et publics. Il est vrai que la question de la rencontre se lit dans l'édito de 1979.

« Dépasser le rapport à l'art », telle est une des volontés du projet des Trans notamment dans la manière de penser l'événement culturel comme un moment de rassemblement permettant de réfléchir ensemble et surtout d'avoir des éléments de connaissance sur différents sujets afin de comprendre. Nous remarquons dès le début une volonté de participer à l'autonomie des personnes dans la volonté de se placer en opposition à la diffusion de masse et d'inviter les personnes à penser par elles-mêmes. « *Cette musique doit être un appel à la conscience de chacun* » lit-on dès les premières lignes de l'édito de 1979. Plus loin, il est expliqué : « *Nous expliquerons lors de ces nuits, les difficultés matérielles et techniques des groupes, les charges (Sacem, Griss, Urssaf,...), le coût d'un concert, les rares fois où nous avons gagné de l'argent, les pertes que nous avons subies...* » Nous pouvons voir ici les prémices du projet Rencontres et Débats, qui existe depuis 2008 et qui propose des temps de réflexion collectifs autour de sujets donnés.

Ces temps de réflexion autour de la musique s'inscrivent dans une posture de rapport savant à des formes de musique populaire qu'entend défendre et mettre en œuvre le projet des Trans.

²¹¹ Cf Annexes, Edito Trans 1979, page 698.

II - Le rapport savant à la musique populaire

Nous parlions précédemment des potentialités de renouvellement que les auteurs du festival ont. La démarche de recherche en sociologie des publics qui lie le Laboratoire Culture et Communication et le festival a permis aux auteurs de ce dernier de poser sur papier des questionnements de la relation entre les publics et le festival afin de pouvoir comprendre leur propre projet et de mesurer son effet sur certains sujets. Une des hypothèses des auteurs du festival était de dire que les festivaliers des Trans avaient un rapport sachant à des musiques populaires. Certains festivaliers ont une relation sur la durée au festival et à l'artistique, au sens où il s'inscrit dans le temps. Nous avons vu, dans les enquêtes menées entre 2016 et 2018, que le temps du festival n'était pas restreint aux jours d'exploitation (nous en reparlerons dans la deuxième partie). Un avant, un pendant et un après structurent les rapports des festivaliers aux Trans.

A - Mesurer l'amour de la musique

Pour comprendre le lien des publics à un festival de musique, nous nous sommes intéressés à la manière dont ces derniers « aimaient » la musique. Par exemple, près de la moitié des festivaliers se sentent mélomanes au regard de leur entourage²¹². Pour Pierre Bourdieu, le goût des mélomanes détermine la légitimité de l'écoute musicale. Cependant, la mélomanie ne s'explique pas uniquement par la distinction sociale, puisque la sensibilité musicale dès le XIXe siècle existait dans toutes les couches sociales²¹³. Philippe Coulangeon dans un article sur les goûts musicaux explique que le rock est en train de devenir légitime, au même titre que le jazz l'a été plus tôt (s'est légitimé depuis les années 70)²¹⁴. Il explique aussi la posture du mélomane éclectique, curieux de différents styles et genre de musiques. Cet éclectisme se retrouve chez les personnes les plus diplômées qui ne vont pas forcément s'intéresser aux arts savants, mais plus à cette recherche de diversité musicale. Le caractère et la programmation entre autres « rock » des Trans couplés au fait que le projet artistique repose aujourd'hui sur un éclectisme musical participent au fait que les publics des Trans

²¹² Enquête LCC-GECE 2017

²¹³ BOURDIEU Pierre, « L'origine et évolution des espèces de mélomanes », Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1984, pp. 155-160.

²¹⁴ COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. vol. 44, no. 1, 2003, pp. 3-33

sont à l'image de ces nouveaux mélomanes (du rock ou de l'éclectisme musical). Nous observons aussi que les festivaliers possèdent de nombreux objets liés à la musique (CDs, livres), ont des pratiques culturelles soutenues en matière de fréquentation de concerts, et sont aussi dans une approche savante de la musique. L'architecture du festival propose des rencontres autour de la programmation, qui ne relèvent pas directement de l'artistique. Les présentations de la programmation par Jean-Louis Brossard par exemple ou les Exploration Trans de Thomas Lagarrigue sont des conférences, en disposition frontale, à propos de la programmation des Trans. Thomas Lagarrigue est le chargé de production de ressources artistiques sur les artistes des Trans. Son travail de recherche l'invite à défendre un rapport savant aux artistes qui constituent la programmation des Trans et à le transmettre. Basé sur la découverte le projet des Trans propose ce type de conférences afin de créer des repères aux publics dans la programmation des Trans et de susciter l'envie de l'inconnu. Ainsi Thomas Lagarrigue raconte autant l'accordage particulier d'une guitare que l'histoire d'amour tragique qui font de l'artiste ce qu'il est. De la même manière, les conférences-concerts sont des propositions qui se déroulent durant le festival dont voici la présentation :

« Une conférence + un concert + un dossier thématique remis au public = un nouvel éclairage, complet et accessible sur un point particulier des musiques actuelles. Une conférence d'une heure évoque une thématique illustrée en live quelques instants plus tard. Il ne s'agit pas d'un cours de musicologie, mais d'une invitation à poser un autre regard sur les musiques actuelles et leurs esthétiques. Les conférences-concerts s'adressent à tous les publics ("lors des Trans et, en saison, séances en soirée") et aux scolaires (séance d'après-midi).²¹⁵ »

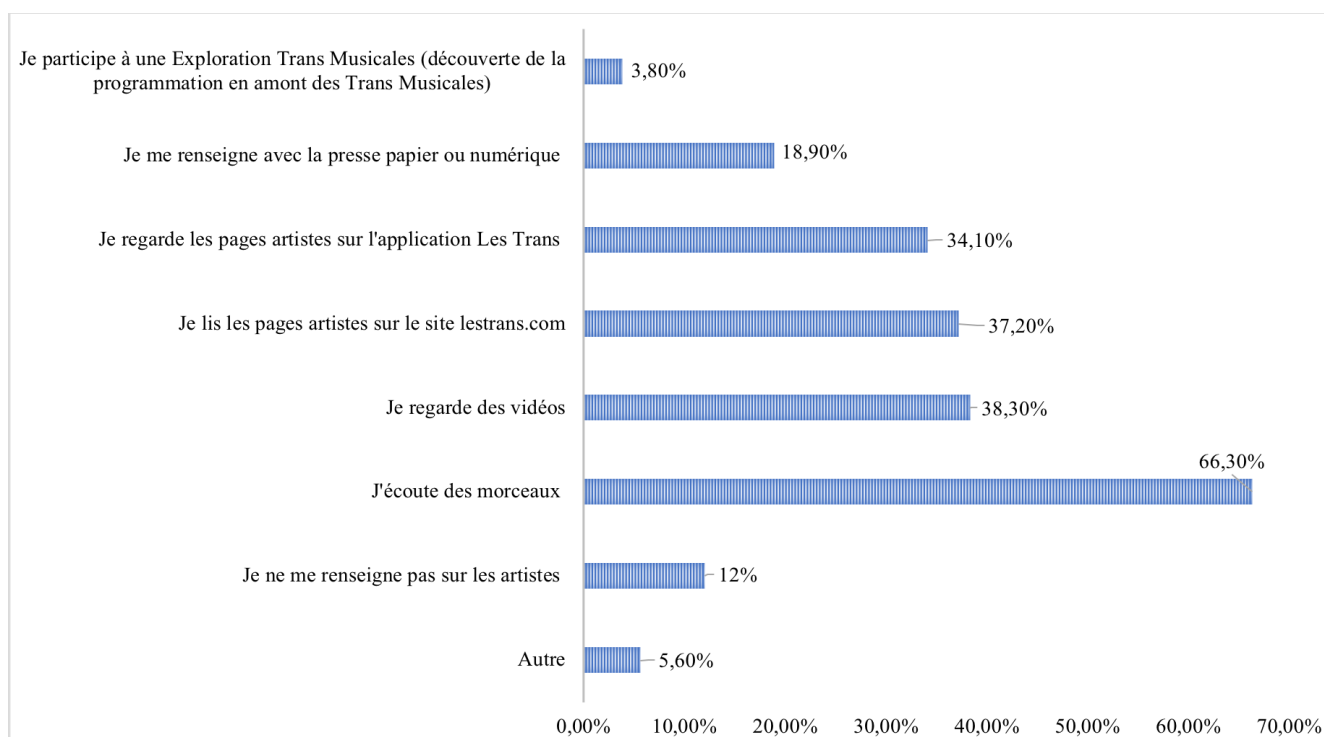
Plusieurs temps d'observation de ces différentes propositions ont été effectués lors de notre terrain. Certains publics se rendent à chacune de ces rencontres et sont des habitués de ces formats. D'autres, à l'image du festival, les découvrent chaque année. Certains prennent des notes et préparent leur venue à partir de ces temps. Ces propositions sont un choix parmi d'autres de se renseigner sur le festival, elles ne concernent d'ailleurs que 3,8 % des festivaliers, en témoigne le graphique 6 ci-dessous.

²¹⁵ <http://www.jeudelouie.com/rendez-vous/conference-concert/>.

B - Le rapport à la musique et aux Trans

Le festival propose de nombreuses informations à propos des artistes et de la programmation, afin que les festivaliers puissent se renseigner en amont du festival.

Graphique 6 : Répartition des festivaliers en fonction de leurs moyens d'informations sur les artistes de la programmation



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Parmi les raisons de se renseigner sur les artistes programmés, 77,6 % des publics interrogés répondent que cela leur permet de sélectionner les concerts auxquels ils vont participer. Les deux réponses majoritaires ensuite sont l'envie d'en apprendre plus sur l'univers de l'artiste (35,8 %) et pour la culture générale (35,5 %). Cette volonté de se doter de repères dans la programmation est effective, mais cependant pas décisive. De nombreux publics se laissent effectivement guidés par leur entourage, leur instinct, leur envie, une fois le moment festivalier venu. Est-ce que ces publics qui se renseignent ont un rapport savant à des musiques populaires ?

Tout d'abord, que signifie « savant » ? Il est vrai que l'annotation des programmes, les lunettes sur le nez, l'oreille aguerrie aux propos de recherches transmis sur des artistes est une image mentale qui pourrait définir (trop rapidement) un rapport savant. Tout d'abord, car il s'agit d'une vision ethnocentrée, le linguiste et anthropologue Claude Levi Strauss « démontre que la pensée chez les peuples sans écriture est aussi complexe que celle des sociétés dites développées du monde occidental ²¹⁶ ». Comment alors définir le rapport savant ? Le réduire à la prise de notes serait avoir une vision trop restrictive de ce que savant veut dire. C'est ce que souligne Jack Goody dans « La raison graphique », où il se demande si la linguistique existe dans les sociétés sans écriture et prouve aussi que l'écriture est toujours une domestication de la pensée sauvage. Cependant, cela n'est pas forcément une critique négative. L'anthropologue y voit l'opportunité de concevoir un « stockage raisonné », notamment avec des listes, des tableaux, des graphiques... Ce rangement raisonné de la pensée sauvage est considéré chez Jack Goody comme « une conscience plus grande des "formes" de l'expression verbale et de la "formalisation" cumulative des pratiques, notamment scientifiques ²¹⁷ ».

Pour comprendre pourquoi la dualité savant/populaire est souvent employée, il s'agit de remonter aux recherches de Theodor Adorno et de Norbert Elias sur la question. Theodor Adorno est un sociologue allemand représentant de l'École de Francfort que nous avons mobilisé à plusieurs reprises dans notre recherche. La reproductibilité des œuvres, développée par Walter Benjamin, ne permet pas, selon Theodor Adorno, des expériences nouvelles. Ce qu'il critique n'est pas tant le jazz ou le rock, qui émerge à l'époque où il écrit sur *Le caractère fétiche dans la musique et la régression dans l'écoute*.²¹⁸ Plus que ces nouvelles formes de musique, il critique plutôt la société et l'industrie culturelle. Selon lui, la commercialisation de la musique ²¹⁹ a dévalué l'art. Les émotions et ressentis qui lui sont désormais liés viennent de l'acte d'achat et de consommation plus que de l'appréciation de la musique en elle-même. Par ailleurs cette commercialisation participe à une uniformisation

²¹⁶ NATTIEZ Jean-Jacques, *Levi-Strauss Musicien, Essai sur la tentation homologique*, Beaux-Arts, Actes Sud, 2008, page 13.

²¹⁷ GOODY Jack, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Le sens commun, Les éditions de Minuit, 1979, page 221

²¹⁸ ADORNO W. Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la Régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2001, 1938.

²¹⁹ ADORNO W. Theodor, « Sur la musique populaire », in SIMPSON George *Studies in Philosophy and Social Science*, New-York, 1937.

des productions qui, au lieu de participer à l'autonomie des auditeurs, les met dans un rapport de dominé par l'industrie culturelle. Selon lui, la production industrielle de masse participe à déposséder les publics de l'œuvre et de la véritable approche qu'il faut en avoir. C'est en cela qu'il distingue la musique savante et la musique populaire. L'une comme demandant une attention particulière et l'autre comme étant de la consommation. La différence entre les deux est que l'une s'écoute dans des conditions particulières et rares alors que l'autre est diffusée plus largement. La lecture de Theodor W. Adorno sur la musique est passionnante puisque, au-delà d'une distinction entre savant et populaire, elle pose le souci d'uniformisation des œuvres comme étant une perte d'autonomie des personnes. Selon Theodor W. Adorno, les musiques actuelles seraient donc dans leur ensemble, une uniformisation des formats. Cependant, dans une lecture critique de Theodor W. Adorno, et pour sortir de la dualité entre savant et populaire, nous trouvons intéressant de poser la question du rapport « sachant » à la musique populaire. Ce qui d'ailleurs s'applique particulièrement au projet artistique des Trans, qui défendent des artistes qui ne sont pas encore entrés sur le « marché » de l'industrie culturelle, qui n'y rentreront d'ailleurs peut-être jamais et qui viennent d'horizons musicaux éclectiques et novateurs. De plus, le projet des Trans cherche à transmettre les connaissances liées à la musique auprès de ses publics.

Nous le verrons plus loin, les Trans produisent une cartographie des esthétiques musicales représentées aux Trans. Ce classement est fait par une seule personne et cartographié de manière subjective. Il s'agit de donner une forme écrite à des formes artistiques. Surtout, il s'agit de donner une représentation qui permet de prendre conscience des formes artistiques. En cela, les Trans participent au fait de proposer un rapport sachant à la musique.

Le projet artistique et culturel des Trans interroge sur cette question du sachant, du savant et du populaire. L'ouvrage d'Antigone Mouchtouris, professeure de sociologie, sur la sociologie de la culture populaire a été qualifié d'« *introduction savante à la connaissance de la culture populaire* ». En faisant une sociologie des pratiques culturelles, la démarche d'Antigone Mouchtouris est de considérer que la culture populaire est un objet en construction et non construit. La culture populaire, selon Antigone Mouchtouris pourrait être définie comme :

- « (...) liée aux notions de mœurs et de mentalités (E. Tylor ou E. Linton)
- associée au style de vie propre à certaines catégories sociales (R. Hoggart)

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

- *conçue comme une totalité où elle est considérée comme un ensemble de systèmes symboliques (Claude Lévi-Strauss)*
- *(...)- conçue comme un bien commun »²²⁰*

Selon cette définition et les évolutions de la sociologie des cultures populaires depuis les années 60, nous ne pouvons plus assimiler la culture populaire à la classe ouvrière. Pierre Bourdieu explique à ce propos :

« il en est ainsi de la notion de langage populaire qui, à la façon de toutes les locutions de la même famille (culture populaire, art populaire, religion populaire, etc.) n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système scolaire »²²¹.

Deux facteurs que citent Antigone Mouchtouris sont « *la manifestation d'un rejet de l'ordre bourgeois qui a commencé à s'installer au 19e siècle chez les intellectuels* » et la « *catégorisation effectuée par les intellectuels de toutes les manifestations nées d'une préoccupation contre l'ordre établi, qui a tendance à relever de la culture populaire* ». Ces deux facteurs ont aussi été deux éléments de contexte dans lesquels ont été créées les Trans : un mouvement alternatif, tant politique, qu'artistique directement issu de la fin des années 70 et d'un contexte politique. Dans l'ouvrage *Mozart, Sociologie d'un génie* de Norbert Elias²²², le sociologue montre le passage de l'artisanat à l'art et le passage de l'art dans la noblesse au marché de l'art. Il explique que lorsque la position de l'artiste se transforme, alors l'art se transforme aussi. « *Mais son drame, c'est qu'il veut être artiste indépendant dans un monde qui reste celui de l'artisan dépendant : il n'existe pas encore un véritable marché de la musique.* »²²³ En proposant des innovations dans la manière de faire de la musique (par exemple mêler la voix aux instruments), il modifie la « *hiérarchie légitime* »²²⁴. La culture populaire, c'est-à-dire, celle du peuple, naît aussi des volontés des artistes d'aller à l'encontre des catégorisations de ce qui est considéré comme de la culture légitime ou savante. En

²²⁰ MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, préface de Bernard Valade, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2007, page 41.

²²¹ BOURDIEU Pierre. Vous avez dit "populaire" ?. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 46, mars 1983. L'usage de la parole. pp. 98-105.

²²² ELIAS Norbert, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Essais, Points, 1991.

²²³ Ibid page 67.

²²⁴ LAHIRE Bernard. « Norbert Élias, *Mozart. Sociologie d'un génie.* » In: *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. 48^e année, N. 6, 1993. pp. 1629-1632.

reprenant les propos d'Antigone Mouchtouris, les Trans sont issues de la culture populaire au sens où elles sont nées de préoccupations contre l'ordre établi, et ont participé à modifier les hiérarchies légitimes (sur ce dernier point, il s'agit aussi des nombreux artistes ayant fait partie des programmations artistiques des Trans et qui ont participé à l'institutionnalisation de certaines formes artistiques).

Le public des Trans Musicales apparaît comme connaisseur et/ou amateur de musique. Le rapport savant à une culture populaire que peuvent représenter les musiques actuelles se vérifie dans les chiffres des enquêtes. Chez les festivaliers habitués et fidèles (plus de 5 éditions) des Trans Musicales, les pratiques culturelles sont plus soutenues et diversifiées que chez les primo-festivaliers. Différents indicateurs de la mélomanie sont présents dans l'enquête des publics, la lecture de livres sur la musique ou le nombre de concerts par an en font par exemple partis. Concernant l'intérêt pour la musique et la lecture de livres dédiés à cette discipline artistique, les festivaliers sont nombreux à posséder des livres sur la musique. Cependant, la part des festivaliers les plus habitués qui possèdent des livres sur la musique est beaucoup plus haute que la part des primo-festivaliers. L'habitude, la mélomanie et les nouvelles technologies participent au fait que d'une part le rapport à la musique n'est pas le même lorsque l'on a 60 ans et lorsque l'on a 20 ans, et d'autre part, lorsque l'on est né dans les années 60 ou dans les années 2000.

Tableau 10 : Croisement entre la possession de livres sur la musique et le nombre d'éditions participées.

	Possède des livres sur la musique	Ne possède pas des livres sur la musique
1 édition	38,70 %	61,30 %
De 2 à 4 éditions	39,90 %	60,10 %
De 5 à 9 éditions	57,50 %	42,50 %
10 et plus éditions	73,30 %	26,70 %
Total	50,10 %	49,90 %

Il faut lire que parmi les festivaliers qui ont participé à plus de dix éditions, 73,30 % possèdent des livres sur la musique.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Aussi, nous remarquons une part plus importante de festivaliers habitués et fidèles (plus de 5 éditions) du festival qui se rend à l'opéra de cinq à dix fois dans l'année. Cette part est très faible chez les autres festivaliers. Sur des questions de distinction entre musique savante et musique populaire, il peut être intéressant de s'arrêter sur ces chiffres. Nous pouvons émettre l'hypothèse que la pratique fréquente des concerts de musiques actuelles, ne freine pas la fréquentation de tous types de concerts. Ce qui peut symboliser chez ces publics des Trans, un fort capital culturel. « *Le capital culturel se manifeste moins par le penchant aux arts savants que par une capacité d'interprétation et d'assimilation de la nouveauté et de la différence, et cette interprétation de l'effet du capital culturel en termes de tolérance esthétique est au cœur du modèle omnivore/univore* »²²⁵. Nous observons cela grâce aux chiffres sur la fréquentation des concerts de musiques actuelles. Dans la continuité des chiffres observés en 2015, la pratique du concert est très répandue chez les publics des Trans Musicales. 84,7 % d'entre eux se sont rendus au moins une fois à un concert dans l'année. 18 % d'entre eux vont voir un concert au moins une fois par mois. Ces habitués des concerts sont des festivaliers professionnels de la musique qui représentent 17,5 % de l'ensemble des festivaliers interrogés, mais 45,3 % de ceux voyant un concert par mois ou plus. Cependant, est-ce que les concerts proposés par les Trans peuvent être définis comme de la musique populaire ? Les deux images qui suivent représentent les cartographies de la programmation des Trans. La première est celle de 1981 et la seconde celle de l'édition 2016. Comme l'indiquent les images ci-dessous, la programmation rock du départ a fait place peu à peu à une programmation plus éclectique avec un éventail d'esthétiques musicales représenté beaucoup plus grand. Si tant est que le rock puisse être défini comme de la musique populaire, le panel diversifié des esthétiques représentées dans la programmation des Trans aujourd'hui, ne permet plus de définir l'ensemble comme de la musique populaire. Le cas d'Anna Meredith, par exemple, est intéressant à ce sujet tant elle représente une forme hybride : « *Pop progressive - Éléments principaux - Prog Rock, Musique Classique Contemporaine, maximalisme, Indie Pop, Electronica - Éléments ponctuels : musique orchestrale, Indie Rock, Hip Hop, Electro-pop, Ambient* »²²⁶. Ci-dessous, nous présentons la programmation de 1981 et de 2018. La comparaison entre ces deux images indique

²²⁵ COULANGEON Philippe. « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, no. 1, 2003, pp. 3-33.

²²⁶ <https://explore.lestrans.com/#/>

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

l'évolution vers un éclectisme musical dans la programmation des Trans. Bien que nous la convoquerons plus tard pour parler des publics, la théorie de l'omnivorisme peut être mobilisée pour comprendre l'évolution de la programmation. L'omnivorisme²²⁷ serait la tendance des élites socio-économiques à diversifier leurs pratiques. Les Trans sont passées d'une culture populaire, avec le rock dans les années 70 et 80 à une culture de l'éclectisme et de l'omnivorisme. Sans parler d'un passage d'une culture populaire à une culture savante, les Trans sont dans un rapport sachant à la musique permis par cet omnivorisme présent dans la programmation musicale. Notons aussi, en rapport avec l'omnivorisme et déjà défendu par Pierre Bourdieu, le fait que les goûts se caractérisent aussi par les dégoûts. L'article « Anything but heavy metal »²²⁸ s'intéresse à ce positionnement « j'écoute de tout, sauf... ». Ce « sauf » positionne socialement et culturellement. Bien que la position de l'omnivoriste participe au fait que l'on ne se définisse plus par des goûts, les dégoûts permettent un certain positionnement. La programmation des Trans ne passe pas à côté de cela, avec justement peu d'artistes faisant partie des genres que sont le métal ou le reggae.

Image 2 : Cartographique de la programmation des Trans de 1981



Source : <https://explore.lestrans.com>

²²⁷ BELLAVANCE Guy, VALEX Myrtille, De VERDALLE Laure, « Distinctions, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006, pp. 125-143.

²²⁸ BRYSON Bethany, « Anything but heavy metal : symbolic exclusion and musical dislikes », *American sociological Review*, Vol 61, 884-899, 1996 .

Image 3 : Cartographique de la programmation des Trans de 2016



Source : <https://explore.lestrans.com>

Ainsi, les repères permettant de classer la musique en savante ou en populaire semblent être modifiés. Le rapport sachant, évoqué précédemment, est plus approprié pour parler des Trans et peut être envisagé comme une solution face à la dualité, plus toujours juste entre savant et populaire. Le rapport des Trans à la programmation, la transmission et la patrimonialisation participent au fait que les Trans ont et proposent conjointement un rapport sachant à leur programmation. Ce qui participe à l'idée que nous défendrons plus tard, que le festival doit être considéré comme un dispositif d'éducation artistique et culturelle, dont le pilier de la connaissance²²⁹ est permis par le rapport sachant que les Trans ont et cherchent à transmettre à travers le projet artistique et culturel.

Comme nous l'avons décrit au début de cette partie, les musiques actuelles se sont institutionnalisées depuis les années 80, mais étaient revendiquées au départ comme une contre-culture, alternative aux autres formes d'arts et de spectacles vivants, légitimes et représentants la culture dominante. Se poser la question aujourd'hui du rapport savant ou populaire invite à revenir sur ces termes. Le sociologue Henri Mendras dans *La sagesse et le désordre* part de l'observation des rituels de repas pour comprendre la fin d'un

²²⁹ Connaissance, rencontre et pratique sont les trois piliers de l'éducation artistique et culturelle. <https://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.html>, consulté le 1^{er} novembre 2019.

symbolisme dominant ou dominé. Il décrit par exemple un repas bourgeois avec les parents au centre, les parents éloignés et les enfants en bout de table et les serviteurs debout. La salle à manger était occupée spatialement par ces différentes personnes toutes à une place socialement définie. Henri Mendras explique que l'évolution des classes sociales et la disparition des serviteurs remet en question la fonction du rituel et plus largement le statut de bourgeois qui, selon lui, existe au regard des serviteurs et du prolétariat. Une culture dominante se construit par la démarcation à une classe dominée. Henri Mendras continue son propos en expliquant que les repas autour de barbecues ont participé à construire un autre mode de repas, non plus basé sur le principe de domination, mais sur celui d'égalité, où chacun se sert, « *le goût pour la hiérarchie est remplacé par l'affirmation de l'égalité* »²³⁰. Comparons cela à la manière de voir des spectacles. Est-ce que l'opéra et la salle de concerts représentent respectivement le repas bourgeois et le barbecue familial ? Le format assis de l'opéra fonctionnait sur des places prisées, car certaines places, comme le poulailler ne l'étaient pas du tout. Le concert de musiques actuelles met sur un pied d'égalité les publics face à la proposition faite. La configuration même des salles de musiques actuelles illustre le fait que la volonté de hiérarchisation par l'espace est profondément rejetée : scène, parterre plat ou légèrement incliné et éventuellement des gradins de fond. Pour reprendre le même exemple, ce que dit le sociologue Henri Mendras, c'est que lorsqu'un élément est enlevé de la structure, le tout est modifié. Pour reprendre les deux cartographies précédentes : le fait que l'ajout d'éléments modifie la structure en elle-même et la place de chacun des artistes invite à repenser ce qui est musique populaire ou ce qui est musique savante. C'est d'ailleurs ce que défend Norbert Elias dans l'ouvrage précédemment cité *Mozart, Sociologie d'un génie*, où l'auteur décrit la manière dont la reproductibilité change la légitimité d'une œuvre, mais ne la lui enlève pas (comme pourrait le soutenir Theodor W. Adorno). En complément de ces lectures, celle de Jean Molino est aussi indispensable puisqu'elle permet de comprendre le symbolique d'un fait musical : « *il n'y a musique qu'avec la construction de systèmes symboliques sonores susceptibles de renvoyer à tous les domaines de l'expérience. La musique est bien un fait anthropologique total* »²³¹. Comme l'explique Jean-Jacques Nattiez qui a écrit une introduction à l'œuvre de Jean Molino, si la connaissance sur la

²³⁰ MENDRAS Henri, *La sagesse et le désordre, Sciences humaines et sociales*, Gallimard, 1980.

²³¹ MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, Paris, 2009, page 95.

musique est infinie, alors cela nécessite d'enlever une distinction entre ce qui serait savant ou ce qui serait populaire. L'auteur explique que la musique est constituée de différents *phylums*, des modules d'évolutions de la musique, qui ne sont pas tous arrivés en même temps et qui sont autonomes les uns des autres. Ce qui fait que la musique est sans cesse en construction²³² et difficilement catégorisable. Puisque la musique est constituée de systèmes symboliques qui peuvent renvoyer à l'expérience alors il s'agit d'adapter la sociologie à cela. L'œuvre de Jean Molino contribue à une critique des approches sociologiques défendues par Theodor W. Adorno et que nous avons décrites précédemment. Selon Jean Molino, il s'agit d'adapter les études sociologiques pour comprendre le fait social total qu'est la musique et ainsi, en partant des récits d'expériences qu'en font les publics.

L'arrivée de nouveaux genres musicaux a agrandi la structure et le territoire esthétiques de la programmation des Trans, donnant moins, voire plus aucun sens à une distinction entre musique savante et musique populaire. L'enjeu étant alors de trouver de nouveaux modèles permettant d'expliquer ces pluralités qui construisent les personnes. Dans un ouvrage collaboratif d'anthropologie sur les musiques actuelles²³³, un des chapitres porte précisément sur cette question de l'alternative politique à travers les musiques actuelles.

« Dans la culture musicale électronique, le travail artistique, destiné à produire un discours résistant aux programmes dominants, passe à la fois par la déviance instrumentale, par l'exposition volontaire à la contingence, et par la reconnaissance de l'appartenance à un collectif traversé par des forces sociales alternatives. (...) La vie en marge permet, dans le cadre de cette culture socio-musicale, de commencer le monde, de le critiquer, mais aussi d'en saisir des fragments pour formuler des propositions artistiques alternatives. C'est là tout l'art du remix. Pratique emblématique de cette bohème artistique très actuelle, souvent comparée au bricolage levi-straussien ou, dans une version plus politique, au braconnage décrit par M. de Certeau, le sampling, qui consiste justement à récupérer des sons pour les recycler en une œuvre personnelle, exprime en effet tout particulièrement cette dialectique de l'engagement et de la distanciation. Dans cette perspective, la musique est un art de la déconstruction -reconstruction, le prolongement d'une posture d'irrespect créative envers les

²³² MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, Paris, 2009, page 95.

²³³ PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014.

*objets, les catégories et les statuts qui fondent l'ordre
social. »²³⁴*

Cet extrait s'applique à une vision générale de la programmation artistique des Trans et individuellement à des postures politiques et sociales que peuvent tenir actuellement les artistes de musiques actuelles. L'extrait précédent est centré explicitement sur la musique électronique, qui pour l'auteur représente l'ensemble de l'émergence musicale à partir des années 1980, ce qui concorde aussi avec l'année de création des Trans Musicales et la programmation musicale qui se dote rapidement de nombreux groupes de musique électronique. Plus globalement, cette lecture représente exactement, de manière objectivée, la position alternative et politique que les Trans souhaitent mettre en œuvre à travers la programmation artistique. Les musiques électroniques sont aussi un des symboles du collage musical et des artistes qui vont composer des œuvres à partir d'œuvres classiques ou modernes déjà existantes, mais aussi à travers des sons ajoutés du quotidien, enregistrés par le musicien lui-même. Jean-Marie Marconot explique d'ailleurs : « *Pour nombre de ses pratiquants, le sampling, la copie ou le plagiat, devient un procédé essentiel. Ils se basent sur la critique de la propriété privée. (...) Une même volonté anime ces pratiques : décloisonner le monde social, dégrader les catégories communes en organisant le mélange des genres* ». ²³⁵ Ces formes alternatives de culture sont décrites en anglais par les *cultural studies* comme des « subcultures » : des cultures de marges, alors que le terme français choisi est sous-culture. Ce qui symboliquement ne se décrit pas de la même manière. Hervé Glevarec ajoute :

« En France, l'étiquette est donc péjorative, et ce plus qu'on remonte dans les générations de chercheurs. On en sait les deux principales raisons : un statut très secondaire des objets analysés dans ce cadre, comme les cultures populaires et jeunes (musicales notamment), l'art étant privilégié en France ; un privilège donné aux usages des acteurs, à rebrousse-poil d'une tradition plus déterministe (ou individualiste d'ailleurs française). »²³⁶

²³⁴ JOUVENET Morgan, « La multiplication des pôles de la production et la créativité musicale électronique », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio-Anthropo-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, pp. 246-247.

²³⁵ MARCONOT Jean-Marie, « Le Graff, le Rap et le Slam », in MOUCHTOURIS Antigone, *Culture et pratiques culturelles*, Collection Etudes, Presses universitaires de Perpignan, 2010, page 26.

²³⁶ GLEVAREC Hervé, « Les cultural studies : source et ressource productives », in GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Ina, Armand Colin, page 10.

Les cultural studies sont les premières enquêtes sur les cultures des jeunes, populaires ou alternatives, à la différence de la sociologie des arts et de la culture. Comme expliqué dans notre chapitre introduction, l'apport des cultural studies permet de sortir de l'opposition savant et populaire et d'envisager la circulation entre des sphères. Considérant aussi la distinction savant et populaire comme insoluble, Jean-Louis Fabiani, dans son ouvrage *Après la culture légitime* explique qu'il s'agit désormais d'avoir une approche « *sociologique localisée* », quasi anthropologique et faire l'exercice de ne pas catégoriser des objets culturels à un public²³⁷. Il s'agit plutôt de partir à la manière de Richard Hoggart par exemple, des publics pour comprendre leur rapport à des objets culturels. Il explique d'ailleurs que la culture des classes sociales les plus populaires n'est pas vécue par celles-ci comme une culture dominée. L'approche de la musique spécifiquement en sociologie et en sciences de l'information et de la communication est très empreinte cependant de cette dualité entre savant et populaire. Les approches de Theodor Adorno déjà citées à propos du jazz et celles de Max Weber à propos des processus de rationalisation de la musique permettent de conclure de l'impossibilité de l'étiquetage entre savant et populaire. Max Weber²³⁸ fait une lecture socio-historique de la musique et montre comment cette dernière correspond aux évolutions industrielles et économiques (l'importante production de pianos par exemple a participé, selon Max Weber à un changement dans la musique). Face à cet étiquetage impossible, les Trans règlent le problème de la dualité en développant une cartographie (dont nous avons parlé précédemment) et en proposant un rapport sachant à la musique, partant du principe que ce qui compte est le rapport des personnes à la musique plutôt que l'étiquetage de cette dernière.

Face à cette circulation entre les frontières du savant et du populaire, certains sociologues se sont intéressés à connaître les effets de cela sur les trajectoires sociales des personnes. La sociologue Muriel Darmon pense une socialisation tout au long de la vie. André Ducret et Olivier Moeschler interrogent à ce propos le rôle de la socialisation primaire qui se joue dans la petite enfance et qui est très souvent qualifiée de déterminante. Ils vont d'ailleurs plus loin dans leurs propos, en expliquant que dans une société changeante, où les individus sont confrontés à de multiples sources de socialisation, où l'école est en crise, tout comme l'armée et l'Église, alors le succès des arts et des événements culturels posent question. Car si l'on

²³⁷ FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime*, Logiques sociales, L'Harmattan, 2007.

²³⁸ WEBER Max, *Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Leçons de choses, Métailié, 1998.

pousse ce raisonnement, et loin d'une démarche bourdieusienne, alors c'est une inversion des rôles qui est en train de se produire. Là où l'identité sociale définissait, selon les sociologues, les pratiques culturelles, ce raisonnement semble tendre vers l'inverse : ce sont les pratiques culturelles qui définissent l'identité (Mischa Paraud et Luc Gauthier). Cela se rapproche d'une vision ethnologique et anthropologique de la culture, qui abonde dans le sens des pratiques culturelles comme définissant l'identité, mais surtout qui défend une vision élargie de la culture. Cela signifie que l'objet de recherches que représentent les pratiques culturelles change de contours. Il s'agit alors d'envisager l'étude sociologique en conséquence. La question des émotions, les pratiques liées au numérique ou de la « carrière de spectateur » sont autant de perspectives de recherches qui nous permettent aussi de prendre en compte ces nouveaux contours.

Une partie des publics des Trans Musicales apparaît comme connaisseur et/ou amateur de musique. Le rapport savant à une culture populaire que peut représenter les musiques actuelles se vérifie dans les chiffres des enquêtes. Chez les festivaliers habitués et fidèles des Trans Musicales, les pratiques culturelles sont plus soutenues et diversifiées que les primo-festivaliers. En revanche, concernant l'intérêt pour la musique et la lecture de livres dédiée à cette discipline artistique, les primo-festivaliers sont aussi nombreux à lire des livres sur la musique que les fidèles venant depuis 10 éditions ou plus. Nous le remarquons ici avec une part importante de festivaliers habitués et fidèles du festival qui se rend à l'opéra plus de cinq fois dans l'année. Cette part est très faible chez les autres festivaliers. Sur des questions de distinction entre musique savante et musique populaire, il peut être intéressant de s'arrêter sur ces chiffres. Comme expliqué précédemment, nous faisons l'hypothèse que la pratique fréquente des concerts de musiques actuelles ne freine pas la fréquentation de tous types de concerts, au contraire elle l'encourage. Nous observons grâce aux chiffres sur la fréquentation des concerts de musiques actuelles : que près de 85 % des festivaliers en 2016 étaient allés au moins à un concert par an.

À ces propos, nous lions la question de l'omnivorisme culturel en sociologie du goût avec des auteurs comme Jean-Louis Fabiani, Bernard Lahire, Pierre Bourdieu ou Richard Peterson. Guy Bellavance, Myrtille Valex et Laure de Verdalle font discuter d'ailleurs ses auteurs dans un texte, consacré aux répertoires musicaux²³⁹ et de la diversité de ceux-ci dans

²³⁹ BELLAVANCE Guy, VALEX Myrtille, De VERDALLE Laure, « Distinctions, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006, pp. 125-143.

les goûts des individus. Cette pensée est relativisée par des auteurs qui vont expliquer que l'omnivorisisme et l'éclectisme de goûts est l'apanage de personnes issues de la culture légitime. D'autres, comme Bernard Lahire, vont défendre qu'il y a bien une circulation des personnes dans différentes cultures, mais que par ailleurs, les personnes savent toujours s'il s'agit de culture populaire ou de culture légitime. Bernard Lahire propose d'ailleurs une « *sociologie à l'échelle des individus* »²⁴⁰ pour comprendre les dissonances culturelles. Les déplacements, les rencontres et les croyances que traversent un individu dans sa vie vont influencer ses pratiques culturelles et faire de lui un « homme pluriel », que le sociologue doit comprendre pour penser la société dans son ensemble. Dans l'article, Guy Bellavance expose la thèse de Paul DiMaggio, qui explique que grâce aux réseaux diversifiés dans lesquels les individus s'inscrivent, ils ont des goûts de plus en plus éclectiques. Richard A. Peterson, tout autant en opposition aux thèses bourdieusiennes que Paul Di Maggio, va nuancer le propos en expliquant que cette diversification de genres écoutés ne se retrouvent que chez les élites socio-culturelles, passées « *du snobisme à l'omnivorisisme* »²⁴¹.

Jean-Claude Passeron, en complément de cela va aussi donner une vision plus mouvante de la classe sociale. Il convoque pour expliquer cette idée une comparaison avec le plan de métro parisien²⁴². Selon Schumpeter, cité par Jean-Claude Passeron, « *les classes sociales sont comme des autobus dont le trajet constitue un objet spécifique de description, même si les véhicules ne contiennent plus à l'arrivée les mêmes voyageurs qu'au départ et, à la limite, au terminus plus aucun de ceux qui y étaient montés.* »²⁴³ Parallèlement Jean-Claude Passeron met en garde sur le fait de ne pas trop considérer uniquement les trajectoires individuelles : la biographie collective des classes sociales ne se déduit pas des biographies individuelles et ne s'y réduit pas non plus.

« La métaphore de l'autobus ne suggère pas de renoncer à l'analyse de la composition des flux, mais elle tend à la simplifier en anonymisant l'analyse de leur structure d'évolution ou de constance. Si l'on opère deux coupes synchroniques, au départ et à l'arrivée du bus, on peut par exemple constater qu'au terminus il y avait moins de gens qu'au départ,

²⁴⁰ LAHIRE Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinctions de soi*, La Découverte, 2004.

²⁴¹ BELLAVANCE Guy, VALEX Myrtille, DE VERDALLE Laure, « Distinctions, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006, pp. 125-143, page 133.

²⁴² PASSERON Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires ». In: *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1, pp. 3-22.

²⁴³ Ibid.

qu'il y en avait plus ou qu'il y en avait autant, que le sex-ratio a changé ou la proportion de jeunes, etc. ; on peut faire toutes sortes d'analyses comparatives entre les diverses stations ou d'une ligne d'autobus à l'autre, mais, même porteurs des mêmes propriétés, les voyageurs peuvent très bien ne jamais être les mêmes : ne visant plus la même histoire, on doit se donner une autre méthodologie que celle qui permet de suivre les individus qui montent et qui descendent, et à qui on peut se contenter de demander leur biographie déambulatoire de la journée. »²⁴⁴

L'hypothèse sous-jacente est la prévalence du « rapport à » dans la définition de l'objet. Il n'y a pas « d'en-soi », mais la personne considère « la chose » en fonction du rapport qu'il entretient avec. Le rapport est créé par la manière dont le festivalier investit sa relation au festival (au sens large, les artistes et autres).

Bien que les publics des Trans aient plus de pratiques comme les concerts et festivals de musiques actuelles, nous soulignons la très haute fréquentation (par rapport aux chiffres nationaux) d'autres équipements culturels, présentant différentes esthétiques et s'inscrivant autant dans la culture légitime que populaire. Si l'on en croit les propos des auteurs (notamment Richard A. Peterson) sur l'omnivorisme, alors l'éclectisme et la curiosité dans les goûts musicaux des publics des Trans pourrait venir de leur position d'élite socio-économique.

²⁴⁴ PASSERON Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires ». In: *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1, pp. 3-22.

Tableau 11 : Catégories socio-professionnelles des publics répondants à l'enquête

Agriculteurs exploitants	0,30 %
Artisans, commerçants, chefs d'entreprises	3,20 %
Professions libérales et assimilés	3,80 %
Professions des arts, du spectacle ou de l'information	13,40 %
Cadres, ingénieurs et professions Intellectuelles supérieures	39,50 %
Professions intermédiaires	11,50 %
Employés	23,90 %
Ouvriers, chauffeurs routiers ou conducteurs de taxi	1,60 %
Autre	2,90 %
Total	100 %

Il faut lire que 23,9 % des festivaliers des Trans ayant répondu à l'enquête sont des employés.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

La programmation éclectique des Trans accueille de nombreux publics curieux des nouvelles créations musicales, s'inscrivant dans différents genres musicaux. Plusieurs entretiens en annexe décrivent la manière dont la fréquentation des Trans a pu façonner les goûts et le positionnement de certains publics.

« E : d'ailleurs, dans les goûts ça amène plein de choses différentes, il n'y a pas que du rock, pas que de l'électro. Mais en plus, les artistes ne sont pas mis dans des cases. On voit qu'il y a des artistes qui s'inspirent de plein de choses différentes. Pour moi le projet c'est un tout. ²⁴⁵»

Les découvertes multiples mises en œuvre par le projet artistique et culture des Trans participent au fait que les publics des Trans sont et se définissent comme curieux. Cette circulation entre les « arts », les « esthétiques » et les objets culturels plus ou moins légitimes est due d'une part à l'expérience, d'autre part à la ville de Rennes, qui offre une diversité de représentations artistiques. Selon Bernard Lahire et sa définition de l'homme pluriel, ce dernier est façonné par plusieurs choses, comme ses relations, son travail, les endroits où il a vécu et celui où il vit. Vivre à Rennes n'est pas sans conséquence sur les pratiques de sorties culturelles des habitants. La grande offre artistique et culturelle permet de laisser

²⁴⁵ Cf Annexes, Entretien avec Stéphanie, page 513.

penser que les individus sont aussi façonnés par ce paysage riche et constant pendant l'année. Dans l'ouvrage *Sociologie de Rennes*, un article est consacré à la place de la culture dans la ville.²⁴⁶ L'écoute des habitants dans la constitution de la politique culturelle de la Ville dès les années 60 et l'interventionnisme en termes de politiques culturelles dont a bénéficié la ville sont les raisons qu'évoquent l'auteur pour expliquer la situation de la ville aujourd'hui et le fait que cette dernière assume « *sa vocation de capitale culturelle régionale et son souci de mettre la culture au service du développement local et de la cohésion territoriale* ». ²⁴⁷ Ainsi, la Ville de Rennes, de par ses acteurs culturels, ses institutions et ses équipements est aussi à envisager comme un territoire favorisant les expériences. Nous verrons cela dans la partie suivante.

III - Ce qu'expérience veut dire

A - L'expérience qui forme les goûts

*« Que la musique soit un langage à la fois intelligible et intraduisible, fait de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès »*²⁴⁸. Claude Lévi-Strauss

Que signifie s'intéresser aux trajectoires personnelles ? Au-delà de la provenance géographique et sociale des personnes, plusieurs témoignages de publics décrivent que certaines expériences esthétiques ont constitué une part de leur identité culturelle, influencé leur goût, modifié leurs trajectoires et leurs horizons d'attente. Pour reprendre ce concept de Jauss, celui-ci fait effectivement remarquer le rôle du récepteur envers l'œuvre, la manière dont elle doit se comprendre aussi par la lecture qu'en font les publics. Il s'agit aussi de considérer le choix de l'individu comme adoptant ou rejetant les œuvres et les propositions culturelles pour sa propre vie. À ce propos, John Dewey travaille sur une valeur polysémique de l'expérience. « (...) *L'expérience concerne l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la*

²⁴⁶ POLO Jean-François, « Une capitale culturelle régionale », in PASQUIER Romain et TELLIER Thibault (dir), *Sociologie de Rennes*, Repères, la Découverte, janvier 2020.

²⁴⁷ Ibid, page 96.

²⁴⁸ LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, 1964, page 26.

tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local »²⁴⁹. L'être humain étant un être en relation, l'expérience se trouve selon le philosophe autant dans les tâches quotidiennes que dans ses relations à l'art. « *Plus encore, être (vivant) à la fois de nature et de culture, l'humain possède cette capacité d'entrer en relation avec son environnement par le biais des signes et symboles, insufflant aux moindres parcelles du monde visible, une valeur et une signification qui le transcendent et renvoient, à chaque instant, au monde invisible des émotions, des désirs, des rêves.* »²⁵⁰ Cela ne donne pas moins de valeur à des expériences en relation à l'art, mais invite à penser une potentialité d'expériences plus grande. Les différentes expériences que nous allons présenter ici vont permettre de comprendre que même au sein d'un même événement culturel, l'expérience reste propre à chacun et intègre parfois la relation à l'art au lieu de lui donner l'unique place de l'expérience.

« Ricœur reconnaît que nous n'avons pas d'accès aux drames temporels de l'existence en dehors des histoires racontées à leur sujet par d'autres et par nous-mêmes ». Ce qu'il prête aux actions et aux événements c'est ce qu'il appelle une structure pré narrative de l'expérience : « sans quitter l'expérience quotidienne, ne sommes-nous pas inclinés à voir dans tel enchaînement d'épisodes de notre vie des histoires non "encore" racontées, des histoires qui demandent à être racontées, des histoires qui offrent des points d'ancrage au récit ? Les événements vécus constituent pour lui une histoire à l'état naissant, une narrativité, une histoire potentielle. Cette potentialité narrative de l'action humaine et de l'histoire est due, bien sûr à l'inscription des événements dans le temps. Mais tout cela signifie bien que le récit proprement dit n'apparaît que lorsqu'une série temporelle d'objets et d'événements est prise en charge par un discours. »²⁵¹ »

Cette citation entre en résonance avec la définition du terme expérience décrite plus tôt et réaffirme l'importance de prendre en considération des personnes et non des instants ponctuels racontés. C'est en cela aussi que les entretiens longs réalisés avec des publics sont intéressants. Ce que nous devons dire avant tout et qui relie les publics du festival c'est qu'il est à leur « goût » tant dans la forme de l'événement que dans sa programmation.

« Les goûts, entendus comme l'ensemble des pratiques et des propriétés d'une personne ou d'un groupe sont le produit d'une rencontre (d'une harmonie préétablie entre les biens et un goût [lorsque je dis "ma

²⁴⁹ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folios, Essais, 1934, page 290.

²⁵⁰ Ibid, page 290.

²⁵¹ NATTIEZ Jean-Jacques, *Levi-Strauss Musicien, Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, 2008, page 177.

maison est à mon goût”, je dis que j’ai trouvé la maison convenant à mon goût, où mon goût se reconnaît, se retrouve]. Parmi ces biens, il faut faire rentrer, au risque de choquer, tous les objets d’élection, d’affinité élective, comme les objets de sympathie, d’amitié ou d’amour».²⁵²

La définition des goûts selon Pierre Bourdieu nous intéresse particulièrement, puisqu'elle envisage les pratiques et les goûts culturels comme une entité mouvante que chaque individu façonnerait pour y inclure ce qu'il souhaite.

B - Rites et premières fois

Image 4 : Capture d'écran de la page Internet *Histoires de publics*



MV Bill (Hall 9) – Nicolas Joubard

PAUL ET MV BILL (TRANS 2005)

Parce que ce fût mon premier concert de mes premières Trans et qu'on oublie jamais sa première fois.

Source : *Histoires de publics*²⁵³

«Je me souviens de beaucoup de monde. Je me souviens d'être compressée contre les rambardes des gradins du hall 9. Je me souviens de concerts aussi comme Fever Ray où il n'y avait personne. Je me souviens des salles et de passer de salle en salle et d'aller voir le maximum de choses.»²⁵⁴

Cette expérience de première venue au festival est révélatrice d'autres premières expériences de première fois racontées, qui semblent floues et qui ne font pas forcément référence à un artiste vu sur scène. C'est l'expérience globale, ici le monde, la grandeur qui sont retenus par rapport à d'autres souvenirs. Cette expérience est racontée comme étant forte et mémorable, car elle est la première et que, malgré les nombreux récits transmis, le vécu est en décalage avec ce qui est attendu. Les autres venues au festival sont d'ailleurs souvent

²⁵² BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Reprise, Éditions de Minuit, 2004, page 162.

²⁵³ <https://www.lestrans.com/flashback/histoires-de-publics-racontez-nous-votre-meilleur-souvenir-de-concert-aux-trans/>, dernière consultation le 19 octobre 2019.

²⁵⁴ Cf Annexes, entretien avec Clara, page 452.

moins racontées dans le détail ou racontées de manière plus « normale ». Le mémoire réalisé sur les publics des Trans Musicales en master 2²⁵⁵ faisait le jeu de la comparaison entre la relation amoureuse et la relation à un objet culturel. À propos de la première fois (dans la relation amoureuse), le sociologue Jean-Claude Kaufmann explique que « *le couple se rejoue dans une succession de plusieurs matins dégradés du premier* ». L'image proposée en tête de ce paragraphe est tirée de l'espace mis en ligne *Histoires de publics* par les Trans. Le projet lancé au mois de mai 2018 se basait sur la volonté de proposer un espace d'expressions aux publics qui souhaitaient raconter un souvenir lié à un artiste passé aux Trans « *Avez-vous un souvenir intimement lié à un artiste, un groupe découvert aux Trans que vous souhaiteriez partager ? Nous vous invitons à raconter ce souvenir mémorable* » a été l'invitation lancée aux publics. La phrase du festivalier présentée précédemment « *Parce que ce fût mon premier concert de mes premières Trans et qu'on n'oublie pas sa première fois* ». Le ton humoristique de cette première phrase n'enlève rien à la charge émotionnelle de cette première fois. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le sociologue Damien Malinas dans sa thèse sur les publics du festival d'Avignon²⁵⁶ s'est intéressé à la question de la première fois. Il invite à la penser comme étant la première fois où le public a été ému, la première expérience esthétique en somme. Dans le cadre du projet *Histoires de publics*, les souvenirs racontés sont les moments qui ont suscité chez les publics le plus d'émotions, ne corrèlent pas (sauf l'exception de Paul) avec les premières venues²⁵⁷ aux Trans. Notons aussi, que la première fois décrite par Damien Malinas est racontée de manière intense lors d'entretiens et participe à l'envie de retourner pour chercher de nouveau ces sensations. Ce que Damien Malinas décrit est ce qu'il se produit lors d'une expérience esthétique. L'importance de ce moment telle qu'elle est décrite par le sociologue invite à lui porter un regard particulier. D'ailleurs, l'éducation artistique et culturelle, et nous aurons l'occasion d'en reparler au cours de notre raisonnement permet d'envisager une éducation aux expériences esthétiques. Le philosophe Alain Kerlan défend l'idée d'une grande diversité culturelle et donc de multiples possibilités d'expériences. Ce qu'elles ont en commun, c'est

²⁵⁵ ROYON Camille, *De la rencontre à la relation, les publics des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales*, sous la direction de Raphaël Roth et Damien Malinas, Université d'Avignon, septembre 2015.

²⁵⁶ MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? : portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, thèse dirigée par Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani, Université d'Avignon, 2006

²⁵⁷ L'invitation au témoignage était accompagnée de quelques questions sur la pratique festivalière. Parmi elles, les éditions auxquelles le festivalier avait participé.

une « *forme spécifique d'attention* »²⁵⁸ et plus que le rapport à l'art, c'est au service de cette forme d'attention particulière que l'éducation artistique et culturelle doit être. Cela afin de valoriser et favoriser les expériences esthétiques.

Le premier chapitre de cette partie a permis de resituer les différentes recherches autour de la question de publics. Bien que non-exhaustive, la liste des penseurs présentée est celle qui a permis de structurer notre recherche. Les résultats d'enquête présentés sont ceux issus pour la grande majorité, des enquêtes réalisées durant les terrains de recherche, de 2016 à 2018. L'enjeu de la présentation de ces résultats quantitatifs dans notre travail de recherches est d'indiquer les différents enjeux relatifs d'une enquête des publics, dans les potentialités qu'elle propose. Les choix d'analyse qui ont été faits reposent conjointement sur les résultats les plus intéressants en sociologie, notamment dans les problématiques qui animent le laboratoire Culture et Communication que sur des thématiques dont les auteurs des Trans se sont saisis. Les potentialités offertes par la question sont multiples et l'enjeu étant de s'en saisir pour de multiples enquêtes et sur des thématiques très diverses. Nous avons souhaité montrer dans cette partie les différentes explications des différents profils de publics que nous avons pu rencontrer durant notre recherche et qui, participent à l'affinement des études sur les pratiques des personnes en rapport au spectacle vivant.

En prenant en compte cette logique de multiplicité des identités et des pratiques et si l'on ne souhaite pas une hiérarchisation des spectateurs, alors la visibilité, la représentation, le respect et le partage de ces visions de spectateurs sont indispensables. Nous proposons donc une lecture et une analyse dynamiques des événements et des expériences esthétiques des publics, tout en prenant le vecteur de socialisation qu'ils représentent.

Les Trans créent et conçoivent différentes relations aux festivaliers et qu'il existe une dimension surprise dans l'expérience esthétique et dans les récits qui en sont faits. Plusieurs témoignages publiés dans le cadre du projet *Histoires de publics*, et notamment celui de Thomas qui est mis en exergue dans le dernier chapitre, sont construits de la même manière : il y a l'idée d'une déambulation, d'une promenade de scène en scène et finalement de la découverte. Plusieurs souvenirs ou expériences esthétiques considérés comme marquants par les publics ne sont pas forcément liés directement au contact d'un concert. Le récit de la

²⁵⁸ KERLAN Alain, « À la source éducative de l'art », *Staps*, vol. 102, no. 4, 2013, pp. 17-30.

personne qui raconte, que ce qui a été le plus marquant dans son expérience, a été de se sentir dans l'actualité de sa ville représente un résultat non attendu de l'expérience festivalière. Dans cette idée de décalage réside le « secret » de l'expérience esthétique. Qu'elle soit face à des concerts peu attendus, imprévus, ou dans l'ensemble du festival, l'expérience forte est selon nous favorisée par la *forme festival*. La question est traitée seulement à partir de notre deuxième partie volontairement. Hérité d'une forme populaire de culture, le festival, ancré sur un territoire, propose une concentration et une intensité qui, selon l'hypothèse défendue, permettrait à travers des expériences plus fortes, une marge d'innovation et de potentialités. Cette place pour les imprévus et la *forme festival* permettent une socialisation renforcée aussi, car cette dernière doit être travaillée et considérée comme un espace social d'innovations multiples. Cela fera l'objet de notre deuxième partie.

DEUXIÈME PARTIE –

LE FESTIVAL COMME MONDE DES POSSIBLES

Forme, enjeux et réinvention

INTRODUCTION.....	137
 Chapitre 1 : Le festival pour les publics : l'imprévu proposée par la forme.....	 143
I - La forme festival à l'œuvre	146
<i>A - Une comparaison avec le modèle orchestral.....</i>	<i>147</i>
<i>B - La forme festival comme espace social</i>	<i>150</i>
<i>C - Le festival par les publics.....</i>	<i>155</i>
II - Festival : d'autres espaces temps.....	159
<i>A - Des lieux pour s'enchanter</i>	<i>159</i>
<i>B - Le rapport au temps</i>	<i>162</i>
<i>C - Le festival comme fiction.....</i>	<i>166</i>
III - Festival comme lieu de formation - former et se former : la co-construction à l'œuvre.....	172
<i>A - Comparaison avec le temps des études</i>	<i>173</i>
<i>B - Raconter et se raconter</i>	<i>174</i>
<i>C - « Le public médiateur » ?</i>	<i>177</i>
<i>D. Le festival, lieu de formation et de connaissance par les expériences.....</i>	<i>179</i>
 Chapitre 2 – Le festival, un lieu populaire de culture ? - Entre réinventions des lieux de culture et transmission	 183
I - Lieu populaire de culture en ville	185
<i>A - Les fêtes, origines et symboliques</i>	<i>185</i>
<i>B - Ce qui fait le sens de la fête.....</i>	<i>187</i>
<i>C - Le cas des Trans.....</i>	<i>192</i>
II - Un emblème territorial co-construit.....	197
<i>A - Les Trans comme symbole régional et local.....</i>	<i>199</i>
<i>B - Se rassembler en ville.....</i>	<i>210</i>
<i>C - Emblème co-construit, transmission et histoires</i>	<i>212</i>
III - L'universel au cœur du particulier	216
<i>A - Un rapport mouvant au territoire</i>	<i>217</i>
<i>B - Se rassembler pour créer du commun.....</i>	<i>220</i>
<i>C - Devenir prescripteur de l'inattendu et de la surprise.....</i>	<i>225</i>
<i>D - Être ensemble</i>	<i>228</i>

Chapitre 3 : *La forme festival* comme lieu de prise d'initiatives dans la relation aux publics231

I - Norme ISO 20121 et Utilité sociale : deux démarches entreprises par le festival.....	233
<i>A - Genèses de la démarche en développement durable.....</i>	<i>233</i>
<i>B - En quoi ce sont des initiatives ?</i>	<i>237</i>
<i>C - Le festival comme auteur.....</i>	<i>239</i>
II - Les publics en partie prenantes : documenter l'intime et l'impensé.....	241
<i>A - De l'apport de la sociologie</i>	<i>241</i>
<i>B - Les publics en tant que partie prenante</i>	<i>243</i>
<i>C - Les témoignages des publics des Trans Musicales : objet et projet de connaissance, entre médiation et transmission.....</i>	<i>246</i>
<i>D - Connaître et reconnaître les publics.....</i>	<i>253</i>
III – Définir les droits culturels	257
<i>A - Pour une vision anthropologique de la culture</i>	<i>257</i>
<i>B - Les droits culturels : fondements</i>	<i>262</i>
<i>C - Les droits culturels comme nouveau paradigme de pensée appréhendé par les Trans</i>	<i>268</i>
<i>D - Ce que les « droits culturels appliqués » signifient</i>	<i>270</i>
IV- Les festivals, des lieux pour penser	271
<i>A - Des lieux pour être précurseur</i>	<i>271</i>
<i>B - Penser sur mesure, faire du cas par cas : un exemple d'action culturelle au regard des droits culturels.....</i>	<i>273</i>

INTRODUCTION

*« Le rôle essentiel de la forme festival lorsqu'elle est réussie — c'est-à-dire lorsqu'elle sait imposer une programmation originale dans un lieu propice à la faire vivre — crée véritablement un espace de confrontation qui rend possible les évaluations et les entre-évaluations des objets culturels par leur public. »*²⁵⁹ Emmanuel Ethis

Telle est la définition donnée par Emmanuel Ethis, sociologue de la culture, qui a travaillé, à plusieurs reprises, sur le Festival d'Avignon. Il convient, avant d'aller plus loin et à partir de cette définition, de s'intéresser au mot « forme », que l'on pourrait définir comme : « l'ensemble des contours (d'un objet, d'un être), en fonction de ses parties. »²⁶⁰ Ajouter le mot « forme » devant celui de « festival », c'est prendre en compte, même dans la manière d'en parler que le festival se définit par ses contours et par les interactions qu'il a avec différentes parties, des parties prenantes, terme sur lequel nous nous arrêterons plus longuement au cours du développement. Nous l'avons vu dans la première partie, le rôle des publics est indispensable à prendre en compte dans l'analyse d'événements culturels. Cette première partie consacrée entièrement aux publics nous a permis d'entrevoir les multiples relations qui pouvaient exister. L'ancrage dans le temps et dans ville ont permis aussi de laisser place à divers rapports aux Trans. Nous souhaitons, à la manière d'une expérience de laboratoire, étudier étape par étape, l'expérience, au rythme de l'ajout des « ingrédients », pour comprendre la réaction. Il s'agit d'une démarche qui ne part ni uniquement du terrain, ni uniquement de la théorie, mais qui conjointement, s'inspire des expériences autant que théories.

L'enjeu de la première partie a donc été de comprendre ce qu'il se passait entre un public, un individu, un habitant, l'organisateur et l'objet festival. Nous avons volontairement évincé la question de la *forme festival*, puisque une de nos hypothèses est de la considérer comme étant un des éléments les plus déterminants dans ce que les Trans sont et dans les relations qu'elles peuvent créer avec les parties qui forment leurs contours. Ces formes de rassemblements ont fait l'objet, à plusieurs reprises, d'études. La forme cérémonie a, par exemple, été étudiée en comparaison à des festivals. C'est l'enjeu d'une partie de la thèse de la sociologue Sohee Han, qui a travaillé sur la festivalisation et sur la compréhension de ces

²⁵⁹ ETHIS Emmanuel, « La forme festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un public « médiateur » ». *Le(s) public(s) de la culture*, I, Presses de Sciences Po, pp.180 - 195, 2003.

²⁶⁰ Définition dictionnaire Larousse.

formes de rassemblement.²⁶¹ Elle s'intéresse, pour comprendre l'enjeu des festivals, à d'autres formes de regroupement comme celle de la cérémonie par exemple. Elles ont en commun le fait de rassembler et de modifier le temps. Mais une de leurs plus grandes différences réside dans les attentes des personnes qui sont à l'intérieur de ces deux formes. Les participants à une cérémonie s'accordent en termes d'attente et d'objectifs, à la différence des publics d'un festival, qui comme nous l'avons vu, participent pour plusieurs raisons et y vivent de multiples expériences. La comparaison nous semble quelque peu limitée dans le sens où il faudrait pouvoir convoquer des sociologues ayant fait un travail similaire sur les cérémonies. Cependant, l'analyse de Sohee Han nous intéresse dans le sens où elle postule l'idée que la *forme festival* peut accueillir en son sein des personnes aux attentes et objectifs multiples, ne se connaissant pas, à la différence d'une cérémonie. Bien que le sociologue Alessandro Falassi explique que le festival est «*un événement, un phénomène social rencontrés dans pratiquement toutes les cultures humaines*»²⁶², et que cette déclaration porte en son sein l'enjeu de son étude, la *forme festival* nous semble d'autant plus intéressante à étudier dans notre cas présent : un festival de musiques actuelles, implanté à Rennes, depuis 1979 et ayant vu sa forme évoluer sur différents plans, notamment dans le nombre de personnes y prenant part chaque année. À l'image du public, la *forme festival* semble elle aussi extensible et son évolution allant vers une forme de plus en plus dense et grande accueille en son sein de nombreuses initiatives et de plus en plus de diversités. Le cas des Trans Musicales est intéressant à étudier de ce point de vue-là, puisqu'elles ont traversé quarante ans, devenant au fil de ces années un festival (nous aborderons ce point-là dans notre premier chapitre) et passant d'une jauge de 1 500 à plus de 60 000 publics. Cette évolution a participé au changement de la forme géographique du festival, et de son architecture. Dans la définition convoquée au début de cette partie, Emmanuel Ethis parle d'«*une programmation originale dans un lieu propice à la faire vivre*». Comme nous avons pu le voir en première partie, la programmation a évolué incluant au fil des éditions de plus en plus de diversité dans les esthétiques représentées autant que dans les nationalités des artistes. Ce lieu propice à faire vivre ces évolutions a lui aussi changé : de nouveaux espaces (le parc des expositions par exemple) sont apparus dans l'architecture tout comme de

²⁶¹ HAN Sohee, *La festivalisation : approche du Festival d'Avignon par l'anthropologie de la communication*, thèse sous la direction de Yves Winkin et Damien Malinas, Université d'Avignon, décembre 2018.

²⁶² FALASSI Alessandro, « Festival : Definition and morphology », in : *Time out of time: Essays on the Festival*. Albuquerque, University of New Mexico, 1987, page 1.

nouvelles propositions. Les rencontres professionnelles, les rencontres entre et avec les publics, les expositions, les conférences autour de la programmation ou les actions culturelles sont autant d'exemples qui ont permis l'expansion du festival et de ses publics autant qu'elles sont le résultat même de cette expansion. Cette participation de plusieurs locuteurs dans la construction de sens et la pluralité d'acteurs impliqués dans ce qui fait la *forme festival* seront le fil rouge de cette deuxième partie. Aussi, la participation constitue un élément clé du contexte qui joue dans la rencontre entre les publics et l'objet artistique et culturelle. Au départ, le terme festival n'entre pas dans le vocabulaire utilisé par les organisateurs, d'une part car le terme « rencontres » est préféré, car plus marquant de l'identité de l'événement. D'autre part, car au départ l'idée n'est pas de créer un rendez-vous annuel, condition plus ou moins induite dans le mot festival. C'est finalement par la définition que les artistes et les publics faisaient de l'événement que les organisateurs ont défini l'événement tel quel. Bien que le terme « festival » ait été choisi pour définir les Trans Musicales, il a évolué dans les propositions faites et dans la manière dont il est perçu, ainsi que dans le rôle qu'il joue, notamment dans la ville.

Cette deuxième partie sera l'occasion de se demander la manière dont la forme des Trans Musicales, à travers les héritages et discontinuités qu'elle propose aujourd'hui, ainsi que dans l'emblème (pas uniquement territorial) qu'elle représente, est un espace de prises d'initiatives. Ces dernières représentent des manières d'inventer ou de réinventer le lieu propice à faire vivre le festival. Cette deuxième partie décrira la manière dont la *forme festival* joue un rôle sur la relation entre les publics et l'objet culturel. La *forme festival*, dans le cas des Trans Musicales, et parce qu'elle a été travaillée à ces fins, participe à la particularité de l'expérience des publics. Nous faisons l'hypothèse qu'elle permet de créer de l'inattendu, tant dans la programmation que dans la réception de l'expérience ou encore chez les organisateurs. Cet inattendu est rendu possible par la forme choisie et travaillée. Afin de vérifier nos hypothèses concernant cette partie et étayer notre propos quant à ce que nous projetons sur le rôle de la *forme festival*, nous diviserons cette partie en trois chapitres. Le premier sera l'occasion de reprendre certaines définitions du terme festival (tant celles données par des chercheurs en sciences humaines et sociales que celles des acteurs culturels), de les questionner et de pouvoir proposer une définition. Pour cela nous analyserons la *forme festival* au regard des études en sciences de l'information et de la communication à l'aide notamment du modèle orchestral. Aussi, nous verrons comment la forme modifie la relation

au temps et comment cela joue un rôle sur la réception et sur l'expérience des festivaliers. Nous analyserons aussi la manière dont les publics participent à l'expansion et à l'évolution de cette forme.

Notre deuxième chapitre partira des retours des publics et de leurs manières multiples de définir le festival. Nous travaillerons sur la place du festival dans la ville et la manière dont il s'est développé au fur et à mesure comme un élément du patrimoine rennais, étant à différents égards considéré comme un symbole de la ville. Nous interrogerons dans cette partie la *forme festival* comme une forme populaire de culture, héritée des rassemblements dans le centre des villes. Cette question du territoire sera travaillée aussi au regard des actions que le festival mène avec ses publics, notamment dans le cadre de son programme d'éducation artistique et culturelle. La *forme festival* a joué le rôle, à plusieurs reprises, de « laboratoire », d'espace d'expériences diverses et variées. Cela sera l'entrée de notre troisième chapitre qui présentera les prises d'initiatives à l'œuvre aux Trans Musicales. Nous verrons la manière dont la *forme festival*, par l'espace qu'elle propose, est autant le vecteur de ces démarches vers l'inconnu que ces dernières sont un moyen de voir les délimitations poreuses de cette forme.

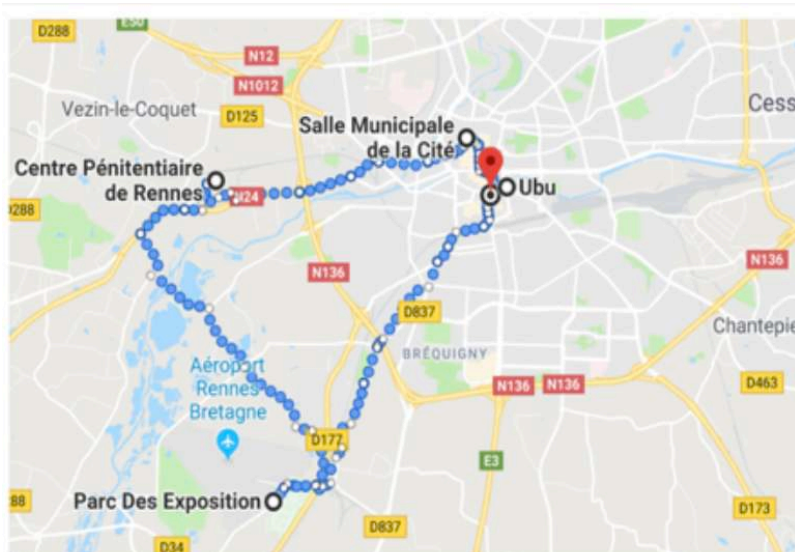
Chapitre 1 : Le festival pour les publics : l'imprévu proposé par la forme

Avant de comprendre ce que représente la *forme festival* (notre chapitre 2) et ce qu'elle permet (notre chapitre 3), voyons dans un premier temps ce qu'elle est. Tout d'abord, nous pouvons nous demander quel est l'ensemble des contours « visibles » du festival.

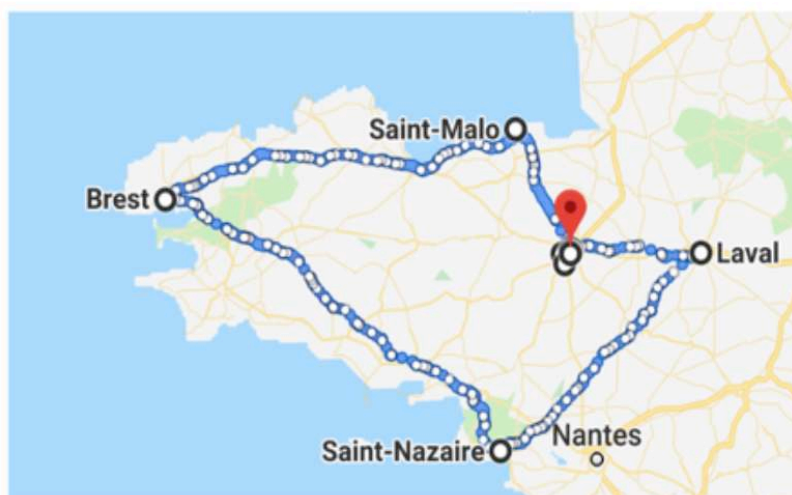
Figure 1 : Évolution de la *forme festival*



L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.



Début des années 2000 : nouvelles échelles, et nouveaux territoires. 2001 : la Tournée des Trans présente la programmation du festival dans différentes villes en Bretagne, 2005 :



Kaléidoscope : présentation de la programmation + projets avec des habitants de villes d'Ille et Vilaine + lancement des Trans en centre pénitentiaire

Plusieurs informations sont manquantes dans ce document. L'intérêt réside dans la visualisation de la forme des Trans. Les images ont été réalisées grâce à Google Maps et grâce à la frise chronologique des Trans présentée en annexe page 187. Les trois premières images présentent des plans de la ville de Rennes

Source : Les Trans

Comme nous le voyons sur les images ci-dessus, la forme des Trans, dans ses contours géographiques, s'est agrandie, car le projet l'a fait évoluer. Nous avons pris en exemple ici la forme géographique, mais nous aurions pu aussi choisir la forme artistique (avec l'évolution de la programmation que nous avons présentée dans notre première partie), la forme numérique (avec l'évolution en termes de chiffres) ou encore l'architecture : avec les différents lieux proposés. Nous portons un intérêt à cette question de la forme, car elle est, selon nous, une des réponses explicatives de la relation des publics aux festivals. Ce chapitre

présentera en trois parties la *forme festival* sous différents angles. À travers différentes recherches déjà menées sur la *forme festival*, que nous exposerons dans cette partie, et à travers les définitions que peuvent en donner les publics, nous analyserons dans ce premier chapitre ce qui fait la *forme festival*. Dans une première partie nous ferons un état de l'art et des définitions sur la question, autant celles de chercheurs, que d'acteurs culturels que des publics des Trans. Notre deuxième partie sera l'occasion de questionner l'espace et le temps dans la forme festivalière. Enfin, nous aborderons la *forme festival* comme lieu de formation. Ce chapitre permettra de comprendre en quoi le festival peut être considéré comme un espace social et comme une forme particulière de relation à l'art. Il apportera une pierre à l'édifice de la compréhension de la *forme festival* aussi extensible que complexe.

I - La forme festival à l'œuvre

Dans la lignée des travaux sur les festivals des sociologues Jean-Louis Fabiani, Emmanuel Ethis et Damien Malinas, et comme l'expliquent ce dernier et Raphaël Roth, « *Le festival est un universel. Il incarne tous les paradoxes de la contemporanéité : d'abord, le souci de localité et l'ambition de globalité.* »²⁶³ Les Trans sont loin d'être épargnées par ce paradoxe que soulignent les deux chercheurs, notamment lorsqu'on le résume de cette manière : un événement, de cinq jours, rassemblant plus de 60 000 festivaliers, installé depuis quarante ans sur le même territoire, présentant des artistes issus de milieux géographiques et musicaux très divers. Questionner le terme festival aujourd'hui c'est aussi questionner une forme de culture de plus en plus répandue. Au sein des festivaliers des Trans, ce sont plus de 25 %²⁶⁴ qui avaient fait plus de cinq festivals dans l'année écoulée. L'ethnologue Owe Ronström va même jusqu'à parler de festivalisation pour définir l'expansion rapide du modèle festival, une forme économiquement intéressante, notamment quand elle est couplée aux politiques touristiques de certaines villes qui accueillent les événements. Le chercheur explique que la *forme festival* est plus rentable pour toutes les parties prenantes²⁶⁵ (artistes, organisateurs et publics). Dans le cas des Trans, par exemple, la lecture qui pourrait en être faite est qu'effectivement, la grande présence de professionnels sur le lieu est avantageuse pour les artistes, qui bénéficient de cette couverture médiatique et professionnelle des musiques actuelles. Les publics peuvent, pour la somme de 69 euros²⁶⁶, avoir accès à près de cent concerts, des conférences, des rencontres. L'article comprend certaines limites notamment parce qu'il défend le fait que la forme soit rentable aussi pour les organisateurs. Effectivement, la prise de risques d'organiser aujourd'hui un festival est considérable : cela étant dû en grande partie à la hausse des différents coûts et à la baisse des financements, accompagnées d'un impératif d'au moins 90 % de taux de remplissage pour parvenir à l'équilibre de l'événement. Owe Ronström explique qu'« *il est possible de réduire efficacement la probabilité d'échec et le coût proportionnel de chaque concert* »²⁶⁷. Dans le

²⁶³ MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival-Festivalier », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017.

²⁶⁴ Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2017.

²⁶⁵ RONSTRÖM Owe, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014, p 37.

²⁶⁶ Plein tarif à partir de 2018.

²⁶⁷ RONSTRÖM Owe, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014, p 37.

cas d'un projet comme des Trans (et il est loin d'être le seul, notamment dans le cas français), l'exigence de l'accueil des publics est de plus en plus forte : tant dans le confort que dans les revendications portées par le projet. Le concert est loin d'être l'unique enjeu dans un festival. Le cœur des Trans est aujourd'hui le Parc des Expositions, un lieu que les organisateurs louent chaque année, composé de différents halls et pouvant, au cours de l'année, accueillir différentes propositions artistiques et culturelles, allant du salon du mariage, au salon de l'étudiant, à des Fest-Noz ou des festivals de musique. Concrètement et symboliquement, tout est à construire à chaque édition. Ainsi parler de rentabilité pour définir la *forme festival* ne semble pas juste. Cette idée de construction à chaque édition est intéressante à étudier. La *forme festival* se réinvente à chaque édition, par les différents événements qu'elle propose et par les différentes parties prenantes qui la composent. La coordination de ces différentes parties prenantes et de leurs différents discours est selon nous un des éléments les plus importants de la *forme festival*.

A - Une comparaison avec le modèle orchestral

L'autre sens qu'Owe Ronström donne à la festivalisation, et avec lequel nous sommes plus en accord, repose tout d'abord sur une définition du festival qu'il emprunte à Falassi : « *un moment social récurrent auquel, par différents moyens et à travers une série d'événements coordonnés, tous les membres d'une communauté participent directement ou indirectement, unis par des liens ethniques, linguistiques, religieux ou historiques, et partageant une même conception du monde* »²⁶⁸. Il ajoute que les festivals attirent différents corps de personnes : gestionnaires, artistes, bénévoles, publics, universitaires. Il reprend les termes de l'anthropologue norvégien, Frederik Barth, qui explique que le festival est un « *moyen de communication* »²⁶⁹. C'est à dire qu'il s'agit d'une forme pouvant accueillir différents contenus, différentes échelles, qui permettent de dire des choses de soi, de communiquer. L'auteur continue en expliquant que les festivals sont aussi une manière d'écrire de nouvelles histoires, de ré-énoncer des choses, à la fois pour les publics, les organisateurs et les médias.

²⁶⁸ FALASSI Alessandro, dir., 1987, *Time out of time : essays on the festival*. Albuquerque : University of New Mexico Press., 1998, « Festival », in Thomas A. Green ed. : *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Santa Barbara, California : ABC-CLIO, page 2.

²⁶⁹ BARTH Fredrik cité par RONSTRÖM Owe, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014, page 34.

Cette vision du festival comme espace de communications multiples nous intéresse particulièrement.

« Dès les années 50, des anthropologues et des psychiatres, à partir de travaux qu'ils effectuent sur les aspects non verbaux de la communication cherchent à mettre en place un modèle alternatif, qui appréhende les faits de la communication interhumaine non plus comme le va-et-vient d'un sens préalablement constitué (construction du message, émissions, réception), mais comme l'élaboration commune d'un sens obtenu par la collaboration synchrone des « "Interactants » »²⁷⁰

La communication n'est donc plus envisagée comme une relation à deux, mais bien comme un système composé d'une multitude d'interactions, dans lequel, à la manière d'un orchestre, chacun fait partie et œuvre à l'existence dudit système. Bien que le modèle orchestral de la communication, développé par l'école de Palo Alto²⁷¹, peine un peu à définir le système qui se joue lors d'un festival, il a néanmoins l'avantage de faire intervenir simultanément l'ensemble des participants dans la construction du message. Le modèle orchestral de la communication envisage cette dernière comme une activité sociale qui intègrerait la communication entre individus, des choses verbales, mais aussi non verbales. Le modèle orchestral invite d'autant plus à observer la manière que ce qui est dit ou fait. La citation de l'anthropologue Birdwehistell par Yves Winkin dans son ouvrage sur l'anthropologie de la communication illustre cette idée : « *Quand j'apprends à mes étudiants comment observer un match de basket, ils n'ont pas le droit de regarder le ballon* »²⁷².

L'idée d'une co-construction du festival nous semble importante à évoquer ici pour parler de la forme elle-même. L'idée de la *forme festival* est particulière, car elle donne de l'espace à la co-construction.

²⁷⁰ WIKIN Yves, « Une approche systémique et constructiviste de la communication », Conférence 10, 11, 12 janvier 2005, Paris.

²⁷¹ L'école de Palo Alto est un ensemble de chercheurs qui ont travaillé sur les théories de la communication. L'anthropologue George Bateson en est le fondateur.

²⁷² WINKIN Yves, *Anthropologie de communication, de la théorie au terrain*, Bruxelles, Editions de Boeck, 1996, page 120.

Conférence de presse aux Trans Musicales. Un exemple d'interactions et de construction commune d'un message en festival

Pendant le festival, les jeunes participant aux Parcours Trans²⁷³ ont la possibilité de faire des interviews avec les artistes de leurs choix. Il arrive, si l'artiste a plus de quatre demandes de différents groupes de jeunes, que les interviews soient mutualisées, elles sont alors appelées conférences de presse. Quelques semaines avant les Trans Musicales, après avoir rencontré différents groupes de jeunes, et après avoir parlé avec l'ensemble des référents, un des artistes de la programmation est quasiment connu de tous les jeunes : Møme. Ils souhaitent tous faire une interview avec lui. L'attachée de presse de l'artiste explique que pendant les Trans, il ne mènera qu'une seule interview avec des jeunes : il reste à peine douze heures à Rennes et doit aussi faire sa promo auprès de journalistes. Un seul créneau est donc réservé pour les jeunes : le vendredi soir de 22h à 22h30. Plus de sept groupes de jeunes sont prévus sur cette rencontre. Soit près de cinquante personnes. Tous sont là, et d'autres se sont ajoutés. Møme parlera sans micro, avec plus de soixante-dix jeunes attentifs pendant trente minutes, se prêtera au jeu du selfie et des dédicaces. Des journalistes, l'un d'Alcaline, l'autre d'Arte, arrivent pendant l'interview et s'interrogent sur cet afflux de jeunes autour d'un artiste. L'attachée de presse viendra remercier l'équipe organisatrice des Parcours Trans un peu plus tard dans la soirée, car, grâce à cette conférence de presse, Møme a eu deux interviews de médias importants.

Cette courte description d'une expérience de terrain de la conférence de presse indique différents éléments concernant les interactions multiples au sein d'un festival. Tout d'abord, l'artiste Møme, lors de son passage au festival 2016, était relativement connu auprès des publics de moins de vingt ans²⁷⁴ et par ailleurs peu connu des publics plus âgés. Aussi, il est entendu dans le milieu professionnel des musiques actuelles que les Trans sont un rendez-vous professionnel capital, notamment pour différents programmeurs. La place sur le calendrier positionne les Trans comme « avant » la saison des festivals et comme un moment où les programmeurs de salle travaillent à leur prochaine saison. Si les Trans Musicales dessinent les tendances de l'année, au sens où les programmeurs viennent y trouver des artistes qui pourraient passer dans leurs salles ou festivals respectifs, alors l'avis porté des publics pour ces artistes a d'autant plus d'importance. Bien qu'une multitude de facteurs puisse définir un concert, les Trans donnent accès aux réactions des publics devant des artistes qu'ils pourront à l'issue du festival choisir de programmer ou non. Cette forte présence professionnelle, notamment médiatique, participe au fait que le passage aux Trans pour certains artistes peut être considéré comme une étape décisive dans leur carrière. Pour reprendre l'exemple précédent, le fait que des personnes aient créé un « attroupement », devant un artiste a intéressé les médias qui ont vu par la présence de jeunes une nécessité de parler de cet artiste. La manière dont Hans Robert Jauss explique la réception d'œuvres

²⁷³ Nous l'expliquerons plus précisément dans notre partie 3 : le Parcours Trans est un des dispositifs d'éducation artistique et culturelle des Trans.

²⁷⁴ La rencontre avant le festival avec plus de 350 jeunes a permis d'en faire constat.

littéraires et le rôle central du lecteur dans l'existence même des œuvres permet de penser cette relation co-construite. Dans le cas du spectacle vivant, le rôle du récepteur est d'autant plus important, tant sa réaction, en direct, va définir en grande partie la présentation artistique, le spectacle (et non l'œuvre). Bien que dans le cas des Trans Musicales, le geste de programmation soit celui d'une seule personne -Jean-Louis Brossard, co-fondateur, co-directeur et programmation-, la vie de la programmation, une fois qu'elle est présentée en festival, ne dépend plus des organisateurs, mais bien d'une autre partie prenante : les publics. Cependant, cette relation au concert est loin d'être la seule interaction à l'œuvre dans un festival. D'autres propositions sont faites aux et par les publics et font du festival un espace de communication, un espace social.

« (...)Ray Birdwhistell va expliciter le modèle « orchestral » de la communication et montrer qu'en tant qu'individus, nous sommes tous des « hommes orchestre », car nous « jouons » tous de plusieurs instruments simultanément. Nous jouons de la parole, du geste, de l'espace que nous structurons, du temps, des silences, des vêtements que nous portons et qui sont des vecteurs communicationnels importants. Et ce jeu est parfaitement ordonné. Ces divers canaux de communication sont sollicités concurremment et travaillent, sauf dissonance, en coordination. »²⁷⁵

Au-delà de la métaphore musicale, saillante dans le cadre de notre étude, cette description du modèle orchestral permet de concevoir le festival aussi comme un espace-temps pluri-communicationnel où différents messages sont joués simultanément, en ayant tous leur importance. Les avis des publics, le fait de présenter une œuvre artistique publiquement, les débats sur l'actualité ou la politique des musiques actuelles, ces échanges multiples, sont autant de messages qui construisent l'essence même du festival. L'idée de co-construction est aussi ce qui permet de parler d'espace social pour parler de la *forme festival*. C'est ce que nous allons voir maintenant.

B - La forme festival comme espace social

²⁷⁵ WINKIN Yves, « Approche systémique et constructiviste de la communication », conférence, https://crcom.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Yves_Winkin.pdf, janvier 2015.

Dans son ouvrage *Théorie de l'agir communicationnel*, le philosophe Jürgen Habermas défend l'idée que l'espace public est un lieu symbolique où une opinion publique se forme²⁷⁶. Il invite à penser les espaces publics comme des lieux alternatifs, comme des lieux d'affranchissement de la norme et de la domination culturelles. Ce sont des lieux où la bourgeoisie est parvenue à s'affranchir de la domination de l'aristocratie et de l'église, des lieux où elle a pu créer ses propres lieux de diffusion et se réapproprier des relations à l'art et l'esthétique. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, les Trans, à leur création et dans les années qui suivirent, se revendiquent comme une proposition alternative à la culture de masse, libre et voulant valoriser des formes d'art qui ne l'étaient pas dans les années 1970 et 1980. Parallèlement, le rôle des festivals ne cesse d'être revendiqué comme un des tenants du lien social.

*« Tout le monde sera d'accord pour dire, par exemple, que les festivals populaires sont nécessaires si l'on veut "restaurer du lien social" (...) Si le festival n'a pas lieu maintenant, ou si le journal n'existe plus aujourd'hui, on perd tout simplement le groupe, qui n'est pas une construction en attente d'être restaurée, mais un mouvement qui a besoin d'être constitué. Si un danseur cesse de danser, la danse est finie. Point. Aucune inertie ne viendra prolonger le spectacle. »*²⁷⁷

Ces propos sont défendus par Bruno Latour, dans un ouvrage où il tente de donner une autre définition des termes « social » et « société ». Pourquoi parler du lien social, lorsque l'on parle du festival ? Et surtout comment penser que le festival pourrait jouer, non le rôle de « colle » que Bruno Latour critique, mais plutôt celui de « connecteur »²⁷⁸ ?

Plusieurs éléments sont à aborder ici :

- le fait que la pratique festivalière soit une pratique de groupe, une pratique collective
 - le fait que le festival soit un espace d'échanges multiples : entre le groupe lui-même cité précédemment, entre les groupes, entre les festivaliers qui ne se connaissent pas, entre les artistes et les publics et entre les organisateurs et les autres parties prenantes du festival.
- Ce que Bruno Latour appellerait des modes d'existences : « il y a plutôt une pluralité de "modes d'existence", c'est-à-dire une pluralité de régimes de vérité. »²⁷⁹

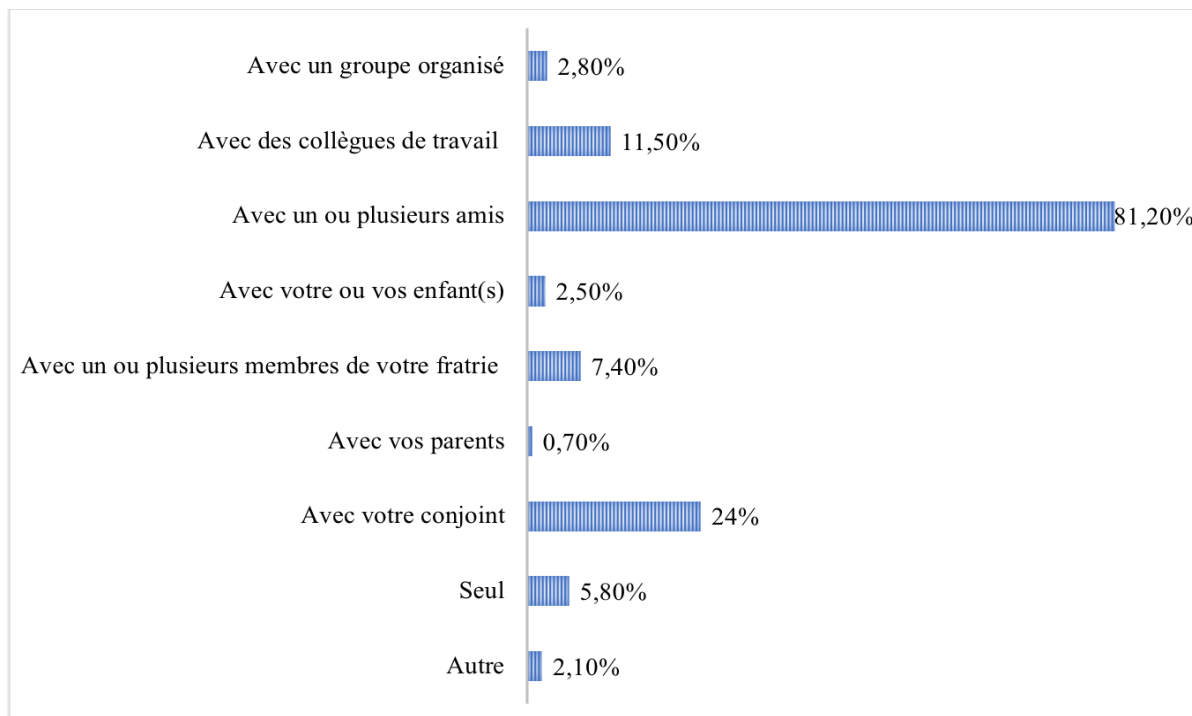
²⁷⁶ TROM, D., « Habermas (Jürgen), L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise », Paris, Payot, r  ed. 1988. Politix, vol. 2, n  5, Hiver 1989. p. 95-96.

²⁷⁷ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, 2007, page 56.

²⁷⁸ Ibid, page 12.

²⁷⁹ LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique, Paris, la Découverte, 1991.

Graphique 7 : Répartition des festivaliers en fonction de leur accompagnement sur le festival



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Comme nous le voyons sur ce graphique ci-dessus, seulement 5,8 % des festivaliers viennent seuls aux Trans. Comme l'expliquent Raphaël Roth et Damien Malinas, « *Les sorties en festivals sont de celles qui relèvent le plus du collectif. (...) La dimension collective de la pratique festivalière marque une spécificité du statut de festivalier.* »²⁸⁰ De plus, notons que dans plusieurs entretiens menés avec des festivaliers qui ont l'habitude de venir seuls aux Trans, il est systématiquement précisé que les personnes viennent seules, mais qu'elles rencontrent toujours d'autres festivaliers. Soit qu'elles connaissent déjà, soit, car elles vont au gré des rencontres et des discussions, notamment dans le Hall 5, décrit par les festivaliers comme un lieu d'échanges.

« Parler du spectacle fait partie du spectacle. Le "pacte" avignonnais stipule que la rencontre entre le public et les œuvres n'est pas limitée au temps de la représentation. Celle-ci se trouve toujours préparée et prolongée par des échanges au cours desquels une parole collective

²⁸⁰ MALINAS Damien et ROTH Raphaël, Festival - Festivalier. Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 19 janvier 2017.

émerge en face des discours plus construits des créateurs et de la critique. »²⁸¹

À la manière dont les échanges sont nourris par les critiques des pièces à Avignon, comme mentionné dans l'extrait ci-dessus, des échanges existent aussi en grand nombre à la sortie des salles de concerts. Ces espaces, bien qu'ils soient compliqués à appréhender, constituent des lieux d'échange et de partage, de lien. Comme Bruno Latour le dit, « *cela devrait être la chose la plus facile du monde : nous sommes tous pris dans les interactions sociales ; nous vivons tous en société ; et nous sommes tous des animaux culturels : et pourtant ces liens restent élusifs. (...) Il n'y a de plus difficile à saisir que les connections sociales* »²⁸². Une fois que le chercheur a accès au fait qu'il y a beaucoup de discussions et d'échanges au sein de l'espace que constitue le festival, il lui reste à chercher en quoi nous sommes face à des connections sociales. « *on arrive toujours à croiser du monde, à parler à des gens qu'on vient de rencontrer. J'aime bien discuter avec les gens. Déjà dans la navette²⁸³, je parle aux gens et il arrive très souvent que je passe la soirée avec les gens que j'ai rencontrés dans la navette. C'est ça qui est sympa aussi aux Trans.* »²⁸⁴ Cette enquête se décrit plutôt comme quelqu'un de timide et réservée, c'est un trait de caractère qu'elle nous a glissé au tout début de l'entretien. Pourtant, elle explique dans cet extrait qu'elle va parler à des personnes au cours de la soirée, à commencer dans la navette du festival. Notre présence sur le terrain avec des personnes accompagnées par différentes structures nous ont permis de faire ce constat aussi. La densité que propose le festival font que certaines personnes osent faire des choses qu'elles ne feraient pas d'habitude. Nous avons mené un projet avec une éducatrice spécialisée et des jeunes atteints de troubles du comportement, dont certains avaient une très grande timidité et ne prenaient que très peu ou pas la parole. Lors du festival, nous avons pu assister à la prise de paroles d'une des personnes accompagnées devant des médias et des artistes. Le bilan de ce projet, qui a eu lieu quelques semaines après le festival, a permis aux éducatrices d'exprimer le fait que c'était l'expérience festivalière dans son ensemble qui avait créé des dispositions particulières afin que les jeunes se sentent capables de prendre la parole. Cela est dû au fait que les festivals, « *sont des régimes d'existence pluriels d'où se*

²⁸¹ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien, *Avignon ou Le Public participant...*, op.cit., page 53.

²⁸² LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, 2007, p 231.

²⁸³ La « navette » signifie l'ensemble des bus qui permettent aux festivaliers de faire le trajet aller-retour entre le centre-ville et Parc des Expositions.

²⁸⁴ Cf Annexes, Extrait d'entretien avec Stéphanie, page 507.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

*pensent spectateur et public, régimes d'existence trop souvent oblitérés par les représentations théoriques holistes des communautés de fervents de la culture en lieu et place de pèlerinage. »*²⁸⁵

Pour cette raison-là, le choix de la *forme festival* par les festivaliers n'est pas insignifiante. Elle permet d'entrer d'une certaine manière, dans ce que l'on appelle la « ludification du monde » qui consiste en l'intégration du ludique à différents niveaux (pédagogie, tourisme, actions culturelles, etc.). La ludification signifie appliquer une approche et une méthode ludiques sur des pratiques ne relevant pas du jeu au départ.

Le festival tient place dans le cadre d'une esthétique musicale et artistique, mais aussi dans une esthétique plus globale. Il y a le plaisir d'écoute, mais aussi le plaisir de déambulation dans un lieu dédié au plaisir, à la musique et aux rencontres. Ces multiples déambulations, dont nous parlerons dans la deuxième partie de ce chapitre, sont ici envisagées comme les multiples échanges à l'œuvre dans le festival. La question de la ludification n'est pas anodine, notamment dans une démarche d'éducation artistique et culturelle. L'observation de terrain énoncée précédemment montre que l'expérience festivalière dans son ensemble, et non seulement l'expérience artistique, a permis à ces jeunes de jouer un rôle et d'oser faire quelque chose qu'ils n'auraient pas fait dans un autre cadre. Ces régimes d'existence pluriels, dont nous avons parlé précédemment, que permet la forme festivalière sont aussi pensés dans le projet des Trans qui explique : « *dans ce tourbillon accélérateur de tous les tempi (du speed dating Au fast food), le spectacle vivant reste connecté avec une forme ancienne de temps collectif autour d'une communauté éphémère. Une fois franchies les portes du spectacle (quels que soient les expressions artistiques et contextes d'exploitation), il n'y a rien d'autre à faire que d'être spectateur, mais aussi participant. »*²⁸⁶ Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Jean-Pierre Le Goff qui évoque le terme de fêtes pour parler des festivals. Selon l'auteur,

« L'animation festive et culturelle affirme une nouvelle façon d'aborder la vie — ou plus exactement des façons différentes de vivre sa vie et d'en profiter- et de nouvelles conceptions de la fête et de la culture. Explorer ce domaine du nouveau monde c'est se confronter à un étrange univers fantasmagorique, mis en scène, joué et organisé par des acteurs d'une société où le loisir est devenu pôle de référence de la vraie vie, où le spectacle tend à se confondre avec la réalité et

²⁸⁵ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, Champ théâtral, L'entretemps, 2008, page 18.

²⁸⁶ Projet de l'Association Trans Musicales 2019/2022.

*où l'émotion partagée tient lieu de lien social, de culture et de
citoyenneté* »²⁸⁷.

La *forme festival* décrite en espace social, comme pouvant contenir différents messages tout en émettant un sens commun, signifie qu'elle porte en elle la possibilité de prendre en compte les êtres festivaliers et les messages qui leur sont propres.

C - Le festival par les publics

Béatrice Macé explique que le festival naît de la déclinaison de leurs postures de publics en tant qu'organisateur. Le point de départ de l'intérêt pour les publics n'existe pas en somme, puisqu'il est l'essence même de la naissance. C'est la volonté de créer un espace de rencontres entre les artistes et les publics qui explique que le projet des Trans ait vu le jour. Ce positionnement est d'autant plus valable aujourd'hui puisque ces publics, qui ont décliné leur posture pour devenir organisateurs, sont toujours les directeurs du festival et qu'ils n'en ont pas pour autant oublié leur posture de départ, comme le montre cet extrait d'interview avec Jean-Louis Brossard :

« Intervieweur : Ton public te ressemble un peu...

*Jean-Louis Brossard : Oui, un peu. Et pendant le festival je suis avec lui, devant les concerts, pas au bar VIP. J'ai envie de sentir les choses se passer ».*²⁸⁸

Que ce soit Jean Touzet, premier secrétaire général du Festival de Cannes²⁸⁹ ou Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon, il s'agit pour ces deux grands festivals, de deux artistes qui créent ces événements. Jean Vilar était un metteur en scène et Jean Touzet était un chef d'orchestre. Ils ont tous les deux décliné leurs postures d'artistes pour créer les deux festivals. Cela ne signifie pas que l'intérêt est moindre pour les publics, car ils ont été fondés ou dirigés par des artistes. En revanche, pour le cas des Trans Musicales, cela traduit, depuis la création, l'intérêt particulier pour les publics à la création et encore aujourd'hui : *« Le spectacle vivant est expérience où chacun devient interprète, l'un de ses œuvres, l'autre de ses émotions. En cela, il ouvre certaines portes de la perception. Et notre rôle est d'en*

²⁸⁷ LE GOFF Jean-Pierre, *Malaise dans la démocratie*, Coll. Essais, Ed. Stock, février 2016, page 134.

²⁸⁸BURGEL Thomas, « 32 ans de Trans Musicales, interview fleuve de Jean-Louis Brossard », Les Inrocks, 9/12/2010.

²⁸⁹Nous ne citons pas ici le fondateur du Festival de Cannes, puisqu'il s'agit au départ d'un projet impulsé par un homme politique, Jean Zay, Ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts.

entrouvrir le plus grand nombre possible. »²⁹⁰ Ces perceptions multiples nous intéressent particulièrement ici, puisque nous cherchons à comprendre la définition que les publics donnent à la *forme festival*. Sans pouvoir dire que la définition de la fête de Jean-Pierre Le Goff, citée précédemment, colle complètement aux Trans Musicales, la notion de fête est une des raisons explicitées pour expliquer sa venue au festival. Nous la trouvons dans des entretiens, mais aussi dans le tableau ci-dessus, où nous voyons que 21,3 % des festivaliers viennent pour partager un moment entre amis et 17,9 % pour l'ambiance. Cela ne signifie pas que les festivaliers ne viennent pas pour les concerts, mais bien peut-être que les deux sont intimement liés. D'ailleurs, nous le voyons dans les définitions que les festivaliers donnent du festival : 20 % utilisent le terme « ambiance », 48 % utilisent le terme découverte, 15 % le terme musique. Nous le voyons aussi dans les réponses apportées à la question : « donnez trois mots qui définissent selon vous le festival ». Sur les cent premières réponses, nous trouvons dix fois le mot fête, une fois le mot festivité, neuf fois le mot convivialité, quatre fois le mot festif. De plus, l'ambiance est la principale raison évoquée de la venue, mais aussi de ce que l'on retient du festival. Les raisons les plus évoquées pour la venue au festival sont l'ambiance, le fait que les Trans soient un « rendez-vous incontournable » et pour la programmation²⁹¹. À la question sur les souvenirs les plus marquants du festival, que ce soit pour cette édition ou toutes celles passées, les deux occurrences qui reviennent le plus souvent sont les concerts et l'ambiance. Les souvenirs précis de concerts sont évoqués, mais de manière beaucoup moins fréquente : 3 % des festivaliers disent que Meute est un des souvenirs les plus marquants, 2,9 % disent que c'est Stromae.

Que signifie-t-on lorsque nous parlons de l'ambiance ? Les sociologues Jean-Louis Fabiani et Hans Joas se sont intéressés à l'effervescence dont parle Emile Durkheim dans ses recherches. Ce dernier va parler d'« effervescence collective ²⁹² » pour qualifier « l'expérience de la perte de soi dans l'extase collective (...), est en même temps l'expérience d'une force, d'une puissance extraordinaire qui entraîne l'individu et le transporte dans un autre monde »²⁹³. Cette idée d'effervescence peut être liée à celle d'ambiance, au sens où

²⁹⁰ Extrait projet culturel de l'Association Trans Musicales.

²⁹¹ Enquêtes des publics des Trans – Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2017 et 2018.

²⁹² DURKEHIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.

²⁹³ JOAS HANS, « Durkheim et l'extase collective », *Trivium*, 13 | 2013.

elle entend comprendre des ressentis individuels dans une expérience collective, ce qui est adapté à ce qu'il peut se passer lors de concerts ou de festivals.

Dans sa thèse sur les publics des ciné-concerts, le chercheur Quentin Amalou remarquait par les enquêtes auprès des publics de ciné-concerts, qu'ils venaient eux aussi pour l'ambiance. Sans pouvoir donner une seule réponse à cette question, il explique : « *Ce que les publics préfèrent et vont chercher, dans le ciné-concert, ce n'est ni le « ciné », ni le « concert », ni même la simple juxtaposition des deux, mais bien le résultat d'une addition de deux pratiques formant un tout supérieur à la somme de ses parties : ce que certains appellent dans leurs réponses « l'ambiance »*²⁹⁴. Dans le cas des Trans, c'est la juxtaposition d'éléments distincts en un tout qui donne un sens aux différentes parties qui font l'ambiance. Les lieux, le fait d'être loin du centre-ville de Rennes dans une zone industrielle, le fait que le festival soit une pratique qui se fasse majoritairement entre amis, qu'une majorité des propositions se déroulent la nuit, qu'il y ait de l'alcool, de la musique, des lumières adaptées aux spectacles sont des éléments qui constituent l'ambiance. Et si nous enlevons ou changeons un ingrédient de la liste, alors l'ambiance n'est pas la même. En témoignent les nombreux discours des publics ayant connu les Trans avant 2004 et le déménagement au Parc Expo. Il y a aussi sous ce mot ambiance, une manière de noter l'originalité d'un événement, qui ne constitue pas une séance « normale » ou un concert « normal ». En introduction de ce chapitre nous avons parlé de la notion de festivalisation définie par Owe Ronström, et le fait qu'il défende l'idée que le festival est rentable pour toutes les parties prenantes et notamment pour les publics, qui investissent dans un billet de festival, ou un pass pour plusieurs soirées et une multitude de concerts. Cette vision du public en quête de rentabilité concernant ses pratiques culturelles ne correspond pas à celle que nous pouvons déceler à travers les entretiens et les enquêtes que nous réalisons auprès des festivaliers. Comme nous avons pu le dire en introduction de ce travail, le Laboratoire Culture et Communication réalise des enquêtes envoyées par mail après le festival. Depuis cinq ans, une des premières questions porte sur les raisons de la venue aux Trans. La réponse de la rentabilité n'est jamais évoquée²⁹⁵. Toujours sur la rentabilité économique, l'enquête 2018 fait apparaître que 23 % des publics posent un jour de congé pour venir aux Trans Musicales,

²⁹⁴ AMALOU Quentin, *Vivre et laisser mourir, Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales*, thèse dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, septembre 2017, page 278.

²⁹⁵ Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2018.

ce qui symbolise plutôt un engagement fort de la part des publics plutôt qu'une recherche de rentabilité. Enfin, nous pouvons développer l'idée de la fatigue souvent évoquée lors d'entretiens ou d'enquêtes, comme dans cet extrait d'entretien collectif : « *C'est pas la même chose que d'aller à un concert en fait. Là on s'en fout, je suis resté sale pendant trois jours, j'étais fatigué, on dormait pas beaucoup...* »²⁹⁶ Le sentiment d'endurance que le festival demande ainsi que la fatigue souvent énoncée à la fin de l'expérience montrent le fait que ce n'est pas rentable non plus « humainement ». Certains publics expliquent mettre plusieurs jours à « se remettre » du festival.

Ainsi, nous avons tenté de décrire la *forme festival* dans cette première partie de chapitre. Elle est de plus en plus fréquente dans le paysage culturel français, ce qui invite certains chercheurs à parler de phénomène de festivalisation. Cependant, la forme est propre à l'événement. Pour le cas des Trans Musicales elle est une forme relativement grande et malléable, pouvant accueillir un collectif et pouvant tenir le rôle de lien et d'espace social. Nous avons vu la manière dont les festivaliers la décrivaient. Nous allons continuer ce travail dans la deuxième partie de ce chapitre qui portera sur la modification de l'espace-temps qu'impose un festival. Ces changements par rapport au rythme quotidien participent au fait que la *forme festival* propose un rapport particulier à l'art et par l'art. Ils sont un des enjeux premiers du festival et participent à sa réinvention.

²⁹⁶ Retranscription Atelier *Les Trans et moi*, décembre 2017, annexes Lumen 3.

II - Festival : d'autres espaces temps

« La forme festival est une forme réduite, restreinte et dans le temps et dans l'espace, avec un développement d'univers particuliers, donc nous on met en place cet espace-temps, mais après artistes et publics, ils arrivent dans cet espace-temps, ils se l'approprient et ils le font vivre. »²⁹⁷ Béatrice Macé

Pour parler de ces espace-temps, nous parlerons tout d'abord des lieux, puis du rapport au temps et au quotidien. Enfin nous parlerons de la diversité de ces publics face à ces espace-temps. Ce qui nous amènera à parler ensuite de la manière dont les festivaliers déambulent dans ces espaces. Nous verrons comment la *forme festival* constitue un espace de scénarisation.

A – Des lieux pour s'enchanter

S'intéresser au festival signifie tout d'abord s'intéresser à ses lieux. Dans notre cas et comme nous l'avons expliqué en première partie, le festival a toujours eu lieu à Rennes, mais a changé de lieux d'accueil à plusieurs reprises. Depuis 2004, le cœur du festival est peu à peu devenu le Parc des Expositions, qui se trouve en banlieue proche de Rennes. En journée, le village est situé au Liberté, une salle de concerts dans le centre-ville de Rennes. Ces deux lieux servent à plein d'événements différents durant l'année, et sont, hors événement, très impersonnels. Un travail important de décoration est réalisé et participe au bon accueil des publics. D'ailleurs, les lieux sont souvent décrits par les publics comme « marquants ». La grandeur est souvent évoquée comme étant quelque chose de surprenant à l'arrivée sur le site du festival et notamment au Parc Expo. La décoration est souvent décrite comme un élément marquant de l'expérience festivalière. Les publics accompagnés dans le cadre des Parcours Trans et qui découvrent le festival pour la première fois sont souvent « surpris » de la beauté des lieux. Plusieurs entretiens décrivent les lieux comme chaleureux. Au Parc Expo, il est vrai que le hall 5 (le hall des publics) est particulièrement travaillé en ce sens et en cohérence avec l'identité visuelle du festival qui change tous les ans. Tout est mis en œuvre pour que les festivaliers soient bien accueillis et se laissent porter dans l'expérience festivalière proposée. Béatrice Macé explique cela par rapport aux lieux qui sont exploités

²⁹⁷ Cf Annexes Béatrice Macé, page 611.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

pendant le festival : « *C'est ce que Marion Segaud²⁹⁸ appelle les espaces différenciés et indifférenciés. Nous on considère qu'on doit effectuer un travail différencié sur des espaces différenciés. D'où le travail de scénarisation au Parc Expo, le travail sur la décoration, l'importance de faire en sorte que le passage de frontières (entre l'intérieur et l'extérieur) corresponde à un changement d'univers.* »²⁹⁹

Yves Winkin parle d'« espaces d'enchantement » pour évoquer ces lieux de recherche du sens. Les parcs à thèmes constituent un pan important de son terrain de recherches. Cependant, dans le cadre d'un événement comme les Trans Musicales, il semble pertinent de les étudier au prisme de cette théorie de l'enchantement. Yves Winkin explique que trois éléments concourent au processus d'enchantement. Le premier élément selon lui est la dénégation. C'est à dire que les individus, dans le processus d'enchantement doivent, à un moment, accepter de « se laisser prendre » au jeu. En somme d'être plus réceptifs à la magie du moment. Cet élément selon Yves Winkin repose sur une décision personnelle. Le deuxième élément est le dispositif, c'est à dire la conception, par des ingénieurs d'un lieu spécialisé pour l'enchantement. Ce qui est exacerbé dans le cas des parcs à thèmes. Enfin le troisième élément est ce qu'Erving Goffman nomme la « collusion » entre les participants et les ingénieurs du dispositif d'enchantement. C'est aussi ce que souligne Raphaël Roth, lorsqu'il évoque les festivaliers des Vieilles Charrues : « *Ce que révèlent également ces paroles de festivaliers c'est qu'ils sont maintenus dans une illusion, au sens où l'entend Yves Winkin, qui leur permet de se laisser aller à cette parenthèse et à "croire" à ce qu'ils vivent, donc à profiter pleinement de leur condition de festivaliers.* »³⁰⁰ Sur cette caractéristique de l'enchantement, Yves Winkin conclut : « *En bref, l'enchantement est chose fragile, qu'il faut porter à deux pour ne pas risquer la chute.* »³⁰¹ On retrouve dans les propos du chercheur, l'idée que celui qui reçoit se retrouve sur un pied d'égalité avec celui qui donne, car il y a une composition à deux et donc une dépendance mutuelle. Ces espaces d'enchantement appellent donc à évoquer les lieux où se déroulent les événements et qui jouent un rôle considérable dans la manière de vivre le festival, mais aussi dans l'imaginaire

²⁹⁸ Chercheuse en anthropologie des lieux et de l'espace.

²⁹⁹ Cf Annexes Béatrice Macé, page 528.

³⁰⁰ ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de L'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, Thèse sous la direction d'Emmanuel ETHIS, Université d'Avignon, 2013, page 270.

³⁰¹ WINKIN Yves, LALLEMENT Emmanuelle, « Quand l'anthropologie des mondes contemporains remonte le moral de l'anthropologie de la communication », *Communiquer*, Avril 2015.

construit autour de l'événement, soit le fruit de l'imagination des festivaliers donnant lieu à des représentations véhiculées autour du festival et par les festivaliers.

62,1 % des primo-festivaliers âgés de 18 à 24 ans disent venir pour l'ambiance. Même si l'ambiance est très souvent citée comme une des raisons de la venue par des festivaliers issus d'autres tranches d'âges, elle a moins la position d'unique raison qu'elle peut avoir ici. Si l'on en croit l'imaginaire qu'il y a autour du festival, nous pouvons faire le lien entre cet imaginaire et la considérable présence de jeunes festivaliers venant pour l'ambiance au festival. L'analyse des trois mots les plus utilisés pour décrire les publics des Trans montre une constance entre le choix de ces mots et ce, peu importe l'âge des festivaliers. « Curieux, festif, joyeux » reviennent majoritairement. Revenons sur le terme d'ambiance, selon Olivier Chadoin, « *l'ambiance serait l'ensemble des je-ne-sais-quoi et des presque-rien qui font que les uns ou les autres vont associer à [un objet, une ville, un lieu], des sensations de confort, d'agrément, de liberté, de jouissance, de mouvement, ou de malaise, d'inconfort et d'insécurité. Elle intègre les représentations individuelles et collectives* ». Selon les auteurs, l'ambiance peut être issue d'une action planifiée, comme les hôtels Coste, qui créent une ambiance par les odeurs, les récits et la musique. Elle peut aussi être « *le produit d'une dynamique sociale et historique qui ne peut être isolée de la complexité d'un moment ou d'une situation, comme le mouvement punk et le CBGB, devenus aujourd'hui des symboles d'une certaine ambiance new-yorkaise.* »³⁰². Partant plutôt sur ce second postulat, nous pouvons émettre l'hypothèse que les Trans sont devenues le symbole d'une certaine ambiance rennaise, qui serait, comme ses publics, curieux, festif et jeune. Cette ambiance relève presque d'un état. En entretien, nous avons posé plusieurs fois la question « *est-ce que selon vous les Trans pourraient avoir lieu ailleurs ?* ». Les réponses sont assez divisées entre les festivaliers qui répondent par la négative jugeant le lien entre la ville et l'événement trop grand et ceux qui ont des réponses allant dans le sens de la suivante :

*« Je me rappelle, fin des années 80, il y avait une fille qui était journaliste pour France Bleu Armorique et elle m'avait dit "c'est quoi pour vous les Trans Musicales ?". Et je lui avais répondu comme ça : "pour moi les Trans, c'est un État, c'est comme une nation pendant trois jours". Et ouais c'est ça, c'était un État, un état d'être aussi. Pendant trois jours on devenait transmusicaliens »*³⁰³.

³⁰² CHADOIN Olivier, « La notion d'ambiance, Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle postmoderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Mélanges*, 2010.

³⁰³ Cf annexes, entretien avec Gilles, page 497.

Cet « état transmusicalien » est permis par les lieux, qui participent à l'ambiance et donc à l'expérience et aussi par la durée de l'événement, comme mentionnée par le festivalier. C'est ce que nous allons voir dans la sous-partie suivante.

B - Le rapport au temps

Le quotidien déplacé

Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre parlent de « *rupture par rapport à l'activité culturelle habituelle de la ville dans laquelle le festival s'inscrit.*³⁰⁴ » Les auteurs cherchent à explorer la « *tension entre le caractère éphémère de l'événement et les velléités de pérennisation que celui-ci peut susciter* »³⁰⁵. À la différence d'une rupture, la *forme festival* fonctionne en continuité avec le quotidien, même si c'est de manière exacerbée. Comme nous l'avons dit précédemment, le festival est un espace social, au sens où il dépasse le projet artistique et culturel et qu'il est, en cela, un terrain de l'impondérabilité. Des surprises artistiques, des rencontres, des histoires amusantes, et autres aventures constituent les vies festivalières et les récits. Ce qui est presque antagoniste, car le festival est effectivement une forme particulière, mais est aussi un endroit et un temps où le quotidien se rejoue : on prend le bus, on voit ses amis, on mange, on se repose. Paradoxalement il y a plus de quotidienneté dans un festival que dans une soirée de concerts. Cela est dû au rapport au temps qui est modifié et au fait aussi que le cœur du festival ne se trouve pas dans la ville, mais dans une zone relativement excentrée. L'architecture du festival doit ainsi être pensée comme un moyen de subvenir aux besoins vitaux des festivaliers tout en pratiquant un bon accueil et en permettant de faire vivre pleinement le projet artistique et culturel du festival. Cette organisation est préparée durant l'année entière, ce qui rend l'événement d'autant plus important et visible. Pour les publics, le festival constitue un moment temporellement particulier, car tout ne se joue pas durant le festival.

Les trois temps

³⁰⁴ GRAVARI-BARBAS Maria, VESCHAMBRE Vincent. « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême ». In: *Annales de Géographie*. 2005, t. 114, n°643. Le renouveau des fêtes et des festivals. Sous la direction de Guy Di Méo. pp. 285-306.

³⁰⁵ Ibid.

La sociologue Antigone Mouchtouris s'intéresse au rapport aux temps et aux différents états. Son analyse est faite sur les résistants politiques. Cependant, son raisonnement en trois étapes : avant, pendant et après, trouve un écho avec nos raisonnements en trois temps constitutifs de la pratique festivalière. Elle décrit d'abord : « *on constate que l'acteur va effectuer sa quête dans un espace étranger, il doit sortir de là où il se trouve, de son espace familier. C'est le passage de l'espace dysphorique à l'espace euphorique qui produit la quête.* » Il est intéressant de comparer cela à l'attente que peuvent avoir les festivaliers à l'état euphorique que peuvent représenter tant la découverte du festival que la découverte artistique. La période d'attente et les temps euphoriques sont des moments observables notamment sur les réseaux sociaux. Le début de la thèse, et donc l'entrée dans les deux structures (Les Trans et le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon) ont été marquées par des projets et des temps forts que traversaient ces dernières. Aux Trans, les organisateurs entamaient une réflexion sur un passage vers le tout numérique alors qu'un programme officiel du festival était tiré à chaque édition à 85 000 exemplaires et 5 000 exemplaires pour le programme officiel de la salle, et tous les autres documents accompagnant l'expérience autour des Trans comme l'Explorateur³⁰⁶, le guide de la programmation détaillé, qui était aussi tiré à plus de 10 000 exemplaires. Parallèlement en 2015, le Laboratoire Culture et Communication entrait dans le projet GaFes (Galerie des Festivals), financé par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR), un projet d'observatoires des pratiques numériques dont l'objectif principal était d'étudier les usages et les usagers des festivals via des données collectées en ligne. Que cela signifie-t-il que d'être face à des objets, des pratiques, qui ne sont pas de simples objets ou de simples pratiques, mais qui modifient nos personnalités ? Mais qui, si l'on en croit l'œuvre de Giorgio Agamben, sont des dispositifs comme il en existe déjà de nombreux : « *au développement infini des dispositifs de notre temps correspond un développement tout aussi infini des processus de subjectivation* »³⁰⁷. Le philosophe explique que cela change nos rapports au monde et que tout dispositif, et notamment les nouveaux dispositifs numériques ont constitué un changement rapide dans nos pratiques quotidiennes et culturelles. Par pratiques du numérique, nous entendons dans notre cas les usages des outils numériques (smartphones, tablette, ordinateurs, tout ce qui est lié à la culture d'écran) et les pratiques liés à ces outils :

³⁰⁶ L'Explorateur existait jusqu'à l'édition 2017 sous forme d'un magazine. Depuis l'édition 2018, le contenu de l'Explorateur se retrouve à la fois sur le site du festival et sur la web-application Trans Music Maps.

³⁰⁷ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages Poches, Petite bibliothèque, 2007, page 33.

utilisation des réseaux sociaux, recherche d'information sur Internet. Ce que nous pouvons dire c'est que les festivaliers des Trans sont en moyenne plus connectés : 73 % des français possèdent un smartphone, là où 92,70 % des festivaliers en possèdent un ou encore, 65 % des Français sont inscrits sur Facebook, là où plus de 85 % des festivaliers le sont (c'est le réseau social où le plus grand nombre de festivaliers est inscrit). Les publics sont donc effectivement beaucoup connectés dans leur quotidien, particulièrement les festivaliers les plus jeunes, ce qui entre en cohérence avec les données nationales. L'utilisation des réseaux sociaux est la première utilisation d'Internet faite par les publics des Trans et Facebook est le média le plus utilisé par les festivaliers pour se renseigner sur le festival, notamment dans leur préparation du festival, en amont : ils utilisent majoritairement la page Facebook des Trans pour se renseigner et préparer leur venue. 61,80 % des festivaliers privilégient Facebook comme média pour se renseigner sur le festival. Le site Internet est aussi très utilisé pour préparer la venue au festival ou encore avoir des informations sur les artistes.

Tableau 12 : Les médias privilégiés par les festivaliers pour s'informer sur le festival

Facebook	61,80 %
Le bouche-à-oreille	53,20 %
La presse spécialisée	42,70 %
La radio	38,9 %
La presse généraliste	31,4 %
Twitter	14,2 %
Les blogs	11,5 %
La télévision	8,6 %
Autre	8,10 %

Il faut lire que 31,4 % des festivaliers ayant répondu à l'enquête privilégient la presse généraliste pour s'informer sur le festival.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon 2017

Aussi, avant le festival, les publics font des décomptes ou font aussi commencer l'événement pour eux et dans leurs groupes d'amis. Il n'est pas rare de voir des playlists être créées par des festivaliers dès l'annonce des premiers noms. Des discussions autour de la

programmation ou de la venue même au festival sont de plus en plus fréquentes à l'approche de l'événement.

Durant le festival, certains dispositifs sont mis en place, d'une part pour rendre la pratique du festivalier plus expérimentale (Tweetwall par exemple ou d'autres expériences sur le festival en réalité augmentée), d'autre part pour renseigner les publics. L'information en temps réel grâce à des outils comme l'application permet de faciliter le flux sur les différents lieux et donc de rendre plus réalisable la déambulation, une des revendications du projet culturel du festival. Malgré cela, la *forme festival*, de par son espace-temps, impose une relation particulière à l'art et la culture ainsi qu'à l'expérience festivalière. Dès lors, pendant les jours de festivals, les festivaliers sont moins connectés et moins présents sur les réseaux qu'ils peuvent l'être dans ce qui constitue leur quotidien. Près de 20 % des festivaliers ne se connectent pas à Internet pendant le festival.

Après le festival, 56,4 % des festivaliers interrogés disent regarder des captations de concerts des Trans et 81,8 % intègrent la musique de la programmation des Trans à leur playlist. La revendication de l'expérience aboutie s'observe à la fois sur des réseaux sociaux, mais aussi sur des espaces numériques dédiés à cela et mis en place par le festival (*Histoires de publics* par exemple). Cela permet aux festivaliers de prolonger leurs souvenirs liés à l'événement, soit en se racontant, soit en écoutant des morceaux qu'ils ont pu voir en live ou qui ont accompagné l'expérience des Trans depuis la préparation de leur venue. Ce que l'on remarque tout d'abord c'est que le festival vit bien au-delà de ses limites temporelles connues que sont les cinq jours au mois de décembre. L'observation des pratiques numériques des festivaliers fait apparaître trois temps distincts : l'avant, le pendant et l'après. Cette question de la modification du temps des événements culturels est intéressante puisqu'elle révèle un des changements les plus prégnants imposés par le numérique. Avant le festival, et au vu des résultats de l'enquête quantitative, le festival commence virtuellement sur les réseaux sociaux. Les décomptes, les messages illustrant l'attente de l'événement, la mise en ligne de photographies des éditions précédentes sont une manière de faire exister le festival. Nous ne parlons pas ici uniquement des pratiques numériques de communication du festival, mais aussi des publics qui interagissent entre eux à propos du festival, via les réseaux sociaux qu'ils utilisent. À ce propos, dans la revue *Culture & Musées* sur la démocratisation culturelle et numérique, un chapitre montre que les frontières du festival sont repensées au regard des pratiques liées au numérique, car celles-ci dépassent le

moment du festival, puisque c'est une pratique qui s'étend sur trois niveaux : « *celui de la mise en œuvre de l'expertise par la participation directe au dispositif festivalier. Pendant le déroulement de l'épreuve, l'écran sert à témoigner de sa participation à un événement festivalier, à le faire partager "à chaud", à transmettre son ressenti, son jugement sur le moment des artistes et son regard sur les festivaliers* ». Enfin le troisième temps réside dans la « *revendication de l'expertise aboutie* »³⁰⁸, soit les traces que laisse le spectateur sur le festival. Nous verrons plus loin ce que cela crée en termes de transmission³⁰⁹. Concernant le rapport au temps, l'expérience festivalière n'existe pas uniquement pendant le temps de l'événement. En partant des postures de publics, nous observons que l'expérience prend place dans un parcours de publics, qui allie de nombreuses pratiques culturelles, des préparations et des souvenirs.

C - Le festival comme fiction

Comme le festival propose un quotidien dont le temps est modifié ; il invite d'autant plus à la scénarisation de sa propre expérience. Pour les Trans, cinq jours de festival, une centaine de groupes, d'artistes programmés, 62 000 festivaliers, plusieurs lieux exploités, différentes formes artistiques participent autant à la formation qu'au fait d'attiser la curiosité des publics. La déambulation entre les lieux du festival permet de découvrir différentes esthétiques, différents artistes, de vivre différents moments durant le festival. Chaque déambulation est une scénarisation de sa propre expérience festivalière, différente de celle d'un autre festivalier, mais assez semblable pour avoir un langage commun. L'architecture du festival et la déambulation permise reposent sur la prise de risque des festivaliers autant qu'elle l'attise. Si les festivaliers choisissent de ne pas *aller voir ce qu'il se passe* sur la scène d'à côté, alors la déambulation est limitée et inversement, si la déambulation n'est pas réfléchie dans l'architecture du festival alors la prise de risque de la déambulation de scène en scène et la redistribution des cartes sont impossibles. Le festival propose une relation particulière à l'art. Il offre une mise en scène, la théâtralisation d'une proposition. Cette scénarisation est d'ailleurs observable particulièrement dans l'avant et dans l'après-festival.

³⁰⁸ LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël : « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in MALINAS Damien (dir.), *Démocratisation culturelle et numérique*, Culture et Musées, 2014, p.27 et 31

³⁰⁹ Cf Partie « Les témoignages des publics des Trans Musicales, : objet et projet de connaissance, entre médiation et transmission ».

Nous sommes bien dans la situation de l'expression et de partages d'expériences par rapport à une pratique culturelle. Ainsi les pratiques numériques de leurs publics sont à prendre en compte, d'une part car elles sont désormais constitutives de leurs pratiques culturelles, et d'autre part, car les productions des publics sur le web deviennent un nouvel outil pour étudier cette partie prenante.

C'est sur ce constat que se base le projet GaFes : étudier les usages et les usagers des festivals via des données multimédia collectées sur la toile. C'est-à-dire à la fois faire des recherches un terrain (les pratiques numériques) et développer une méthodologie d'enquête sociologique. Cela signifie mieux connaître le profil des festivaliers et la façon dont ils se projettent dans l'espace numérique, étudier la mise en scène de soi et des autres, au sens goffmanien, en somme, permettre de mieux connaître les publics et d'avoir plus de données sur tout ce qu'il peut se passer avant l'événement. Cette mise en scène de soi se fait aussi au travers des trois temps, et, est constitutive de l'expérience festivalière. À ce propos, nous remarquons aussi que les primo-festivaliers (ceux qui participent à leur première édition du festival), qui sont majoritairement les plus jeunes festivaliers, sont ceux qui se renseignent le moins et le plus tardivement sur le festival. Malgré leur plus grande connexion à Internet dans leur quotidien, ils ne sont pas les plus « connectés » pendant le festival. Ils recommandent et sont présents sur les réseaux sociaux pendant le festival autant que les autres festivaliers (alors qu'en dehors du temps festivalier ils sont en moyenne beaucoup plus connectés). Aussi, nous le voyons sur le téléchargement de l'application en fonction de l'âge : plus de la moitié des festivaliers de 35 à 59 ans ont téléchargé l'application, 45,50 % des festivaliers de plus de 60 ans l'ont aussi téléchargée, alors que c'est seulement 23 % des festivaliers de moins de 18 ans et 29,8 % des festivaliers de 18 à 24 ans qui l'ont téléchargée.

Tableau 13 : Croisement entre le téléchargement ou non de l'application et l'âge des festivaliers

	Oui	Non
Moins de 19 ans	23,40 %	76,60 %
De 19 à 24	30,10 %	69,90 %
De 25 à 35	39 %	61 %
De 36 à 59	52,70 %	47,30 %
60 et plus	45,50 %	54,50 %
Total	40 %	60 %

Il faut lire que 61 % des festivaliers âgés de 25 à 35 ans et ayant répondu à l'enquête n'ont pas téléchargé l'application mobile des Trans lors de l'édition 2018

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Nous soulignons le paradoxe suivant : les outils numériques du festival sont peu usités par les plus jeunes publics, car ils n'en n'ont pas forcément la connaissance. L'utilisation de l'application induit d'une part de connaître son existence et d'autre part d'avoir besoin et envie de rechercher des informations. Certains entretiens avec les festivaliers nous confortent dans l'idée suivante : la première année où le festivalier découvre les Trans, il ne connaît pas forcément le festival, ni son histoire, ni son projet artistique. Il vient pour « l'ambiance », raison la plus citée chez les primo-festivaliers. Il lui faut du temps pour apprendre à connaître le festival et avoir envie de s'organiser pour y venir. Ce que nous remarquons aussi chez les festivaliers les plus jeunes, c'est que le festival est avant tout un moment entre amis, où l'effet de groupe surplombe l'organisation personnelle. Comme nous l'avons montré précédemment, l'étude des pratiques numériques révèle, tout du moins exacerbe, les trois temps festivaliers. Elle révèle aussi les différences d'accès à l'information ou à l'expression. Le sociologue Bruno Latour explique que « *le web rematérialise des choses qui étaient virtuelles : on peut suivre maintenant, des appartenances, des échanges d'arguments on peut rendre traçables des choses qui ne l'étaient pas.* »³¹⁰ Ce que dit aussi Bruno Latour, et qui va dans notre sens, c'est que le web et les pratiques numériques ne

³¹⁰ « Ce que le numérique fait aux Humanités » par Latour Bruno, entretien janvier 2015 sur France Culture.

changent pas nos pratiques, mais les approfondissent et les rendent visibles. De la même manière, dans l'introduction de l'ouvrage sous la direction de Damien Malinas³¹¹, ce dernier parle de changement d'échelle plus que de révolution numérique.

La curiosité des publics des Trans qui se renseignent sur les artistes avant le festival n'est pas due au numérique, mais bien visible par le numérique et par une activité sur des réseaux qui, observée, indique que le festivalier prépare et fait des recherches sur le festival et/ou sur les artistes qui y sont présentés. Pour l'après, il s'agit du même processus : le numérique n'a pas permis de raconter des souvenirs, mais permet plus facilement un accès aux souvenirs des autres festivaliers et multiplie les moyens de raconter et de se raconter : à l'oral, à l'écrit, en entretien, avant, pendant, après le festival. Nous avons ainsi accès à la scénarisation des expériences festivalières. À ce propos, la relation aux publics joue aussi le rôle de révélateur de pratiques et d'identités qui sont autant utiles dans une démarche de recherches en sociologie que dans une démarche d'éducation artistique et culturelle. Le temps festivalier est donc plus long, mais cela permet de mieux appréhender la relation aux publics et de pouvoir se saisir de ces temps pour comprendre l'expérience dans son ensemble et ainsi avoir l'opportunité, pour l'acteur culturel, de renforcer l'expérience vécue du mois de décembre et aux chercheurs en sociologie d'appréhender d'autant plus la manière dont un événement s'inscrit dans une carrière de spectateur, mais aussi d'observer plus globalement les communautés de publics interagir avant l'événement.

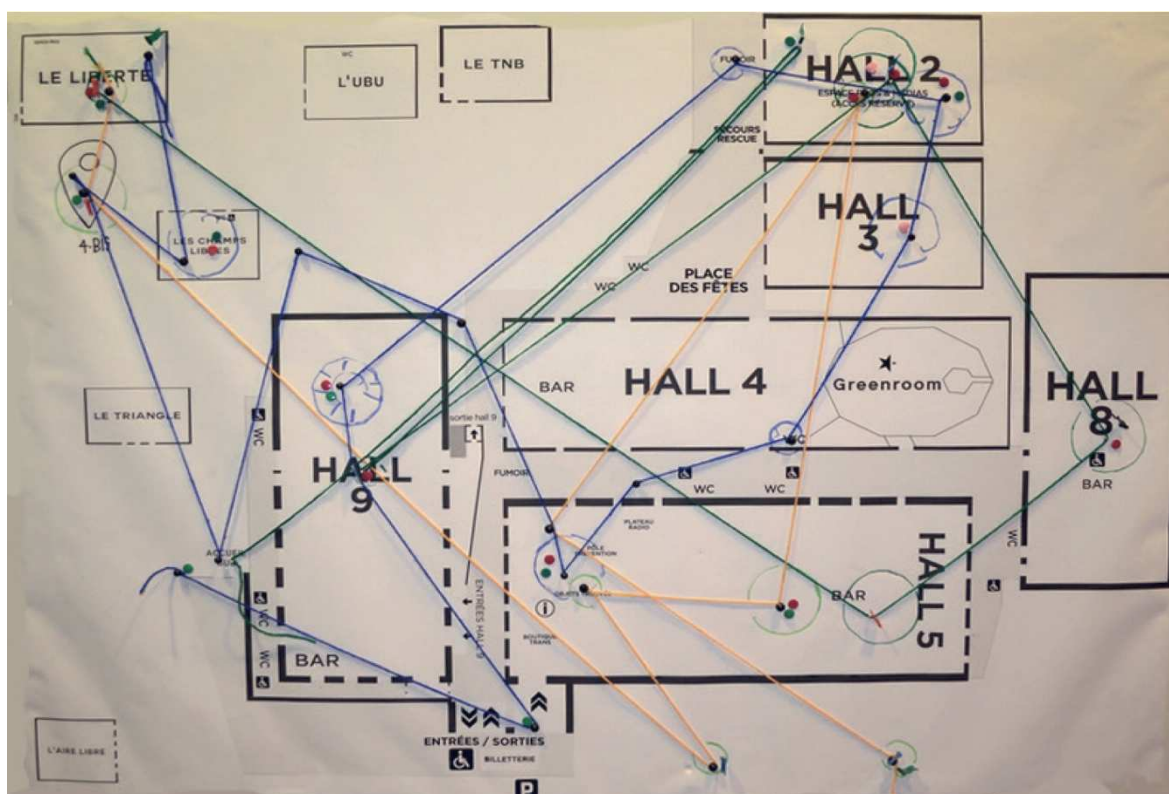
Et allant dans ce sens, il s'agit de penser que le festival est un lieu de formation au sens large. De la prise de parole à la participation d'un événement de la ville, de la découverte d'artistes musicaux à la transmission et au partage, le festival doit être pensé comme un espace de formation. Aussi, le festival invite au déplacement. Une déambulation, qui à l'inverse d'un état statique, peut déclencher un état de conscience plus actif des publics. Cette promenade, mise en mouvement du corps, constitue une situation qui influe la réception de l'individu. Cette déambulation peut être facteur de sérendipité, au sens où le festivalier se laisse guider par son corps et par ses émotions. Nous employons ici le terme sérendipité, qui est un mot aussi lié au numérique et qui raconte le passage d'un sujet à un autre sur Internet, à l'aide des liens hypertextes. Les déambulations participent ainsi à la fabrique des émotions et à la formation. Elles sont provoquées autant par la *forme festival* que par la disposition des concerts, qui facilitent le fait d'entremêler l'intime du ressenti au collectif de la situation.

³¹¹ MALINAS Damien (dir), *Démocratisation culturelle et numérique*, Culture&Musées, n°24, 2014.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Cette déambulation à l'œuvre permet aussi de faciliter une formation par le parcours que les festivaliers font, sur Internet, comme sur les lieux du festival. L'objectif est de donner des clés de compréhension des projets artistiques, sans donner le chemin. La *forme festival* est donc particulièrement adaptée à cette auto-formation des publics, puisqu'elle suppose de construire soi-même son parcours de spectateur. Parcours qui est d'ailleurs réfléchi a posteriori. L'atelier participatif organisé dans le cadre de Rencontres et Débats dans le cadre des 41es Rencontres Trans Musicales de Rennes, mis en œuvre par les étudiants avignonnais coordonné par le Laboratoire Culture et Communication permettait d'ailleurs d'observer la manière dont les festivaliers conçoivent puis racontent leurs Parcours.

Image 5 : Reconstitution de parcours de festivaliers lors d'un atelier participatif.



Carte finale de l'atelier participatif Les Trans et Moi, issue du Lumen 5, production réalisée en 2019 dans le cadre du Projet d'Expérimentation Professionnel et Scientifique en Master 2 Arts et Technique des publics – Laboratoire Culture et Communication

Cette photo est le résultat de l'atelier participatif qui consistait à proposer aux participants de retracer, à l'aide de fils de laine, leur parcours effectué lors des Trans. Certains festivaliers racontaient d'ailleurs avoir prévu un programme, mais ne pas s'y être tenu, se laissant

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

finalement porté par les découvertes et les aléas que la *forme festival* propose et impose (les attentes, les imprévus, les retrouvailles, etc.). Cette déambulation à l'œuvre, est racontée par les festivaliers comme permettant la formation de leurs goûts, de leurs choix, et donc de leur parcours. Pour cela, et pour les propositions d'éducation artistique et culturelle faites par les Trans pour accompagner l'expérience spectatorielle, le festival doit être envisagé aussi comme un lieu de formation. C'est ce que nous verrons dans la prochaine partie.

III - Festival comme lieu de formation - former et se former : la co-construction à l'œuvre.

La *forme festival* crée des expériences particulières de publics. Elles sont souvent décrites, durant des entretiens, comme des expériences « plus intenses » que des expériences de concerts. La *forme festival* crée effectivement une concentration de personnes, de groupes, de possibilités réunis dans un espace-temps autant réduit qu'agrandit : cinq jours pendant l'année sur des plages horaires allant de dix heures du matin à sept heures le lendemain matin, tout cela dans un lieu défini. Sur le modèle d'une petite ville, il est possible de dormir, de manger, de boire, de voir des concerts, de se former, de communiquer dans le même espace. Nous ne citons-là quasiment que des actions du quotidien, car c'est bien cela que la forme festivalière permet de vivre, mais de manière plus intense. Il en va de même pour le temps des études :

« Le temps des études, par la pluralité de ses aspects qui s'éprouve (...) s'apparente à une globalité d'expériences, de rencontres et d'apports culturels. Ces apports peuvent aller des expériences de stages, des voyages, des histoires d'amour et des rencontres amicales, mais touchent aussi la découverte d'objets culturels qui vont faire sens dans la construction culturelle, tant dans la découverte des goûts que dans la prise d'autonomie, que cela concerne ses choix de vie, de carrière, et ses pratiques culturelles. »³¹²

Ainsi, via l'enquête du Laboratoire Culture et Communication, nous posons la question : « *Les Trans ont-elles fait de Rennes une ville étudiante ou la ville étudiante a-t-elle permis le succès du festival ?* ». Il est impossible de répondre tellement les deux conditions ont été et sont toujours liées. Par l'histoire du festival et l'histoire de la ville, par les points communs entre le festivalier des Trans et l'étudiant et par les raisons d'existence d'un festival et d'une université, les deux entités se nourrissent mutuellement et sont intimement liées : ils symbolisent le temps et le lieu des possibles.

³¹² POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, 2015.

A - Comparaison avec le temps des études

*« Évoquer le temps plein et dense du lycée, c'est dans le même mouvement l'opposer au temps vide de la faculté, temps si étiré qu'il en devient presque abstrait. »*³¹³ Stéphane Beaud

Le temps étudiant, pouvant être vu comme le temps du passage de l'âge enfant à l'âge adulte, semble offrir des possibilités, des opportunités et des expériences propices à divers engagements. C'est un des éléments introductifs de la recherche de Stéphanie Pourquier-Jacquin qui explique que les années passées à l'Université seraient « *un pont entre les années d'enfance et d'instruction générale avant l'arrivée dans le monde professionnel* ». ³¹⁴. Aussi, la parution de l'ouvrage de Jean-Claude Passeron et Pierre Bourdieu en 1964 sur les étudiants et la culture³¹⁵ va modifier la manière d'étudier d'une part les étudiants, et d'autre part la culture, puisque c'est la première enquête à faire apparaître une corrélation entre la culture et les données socio-économiques d'un pays. L'ouvrage des deux sociologues a pour intérêt d'avoir mis les deux objets : culture et université en parallèle. Plus précisément que la culture, nous faisons même l'hypothèse que la *forme festival* et le moment des études peuvent se recouper dans l'envie et dans ce qu'ils proposent. Le festivalier des Trans et l'étudiant sont d'ailleurs peut-être à la recherche ou au moins, accompagnés à l'être, des mêmes choses : l'autonomie et la curiosité. Pierre Bourdieu dit d'ailleurs des étudiants : « *si différents soient-ils, (...) les étudiants ont au moins en commun la volonté de réaliser, aussi bien dans le mythe de l'unité que dans le jeu de la diversification, l'identification individuelle à quelque chose qui, sans être un modèle, est moins qu'un idéal et plus qu'un stéréotype, et qui définit une essence historique de l'étudiant*³¹⁶ ». Et comment, au sein de 62 000 autres festivaliers, et face à la multiplicité de chemins possibles, ne pas être aussi dans la foule, le mythe de l'unité, et dans l'identification individuelle, la recherche (ou la trouvaille) de l'expérience (voir du choc) esthétique.

³¹³ BEAUD Stéphane, « Un temps élastique. Étudiants des "cités" et examens universitaires », *Terrain*, 1997, n° 29, pp. 43-58.

³¹⁴ POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, 2015, page 13.

³¹⁵ BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Editions de Minuit, 1964.

³¹⁶ *Ibid*, page 58.

Plus que des parallèles entre le statut festivalier des Trans et le statut d'étudiants, vivre les Trans est un moyen de redevenir étudiant, dans la prise de risque qu'il donne à expérimenter et dans le champ des possibles qu'il offre. Les initiatives étudiantes naissent à l'université, mais aussi par tout ce qu'il est donné à voir aux étudiants. L'évaluation de l'utilité sociale, débutée il y a quelques années aux Trans, a permis d'apprécier ce qu'il se jouait dans l'expérience du festival. À partir de la question « *qu'est-ce que les Trans provoquent chez vous ?* », plusieurs réponses mentionnaient « l'envie de s'investir ». Les initiatives étudiantes ne naissent pas que dans les murs de l'Université. Il s'agit de pouvoir laisser la place à la prise de risque et à la formation intellectuelle, culturelle et sociale³¹⁷ de pouvoir se jouer pendant les années universitaires, afin que les initiatives étudiantes naissent à partir d'un festival ou plus généralement à partir de la culture. Afin aussi que les universités ne soient plus décrites, parfois à raison, comme des lieux de reproduction sociale, mais bien comme des endroits où rebattre les cartes du social³¹⁸, comme des endroits des possibles. Tout comme nous l'avons évoqué concernant les dispositifs d'éducation artistique et culturelle d'accompagnement à la découverte d'un festival ou d'une forme culturelle, l'intérêt des études comme de la culture repose sur le fait qu'elles soient génératrices d'occasions qu'il s'agit ensuite de concrétiser. L'intérêt des études (comme dans celui des dispositifs d'action culturelle) réside dans le fait de devenir autonome et de concrétiser son indépendance, en créant un festival dans une université, en venant seul à un festival, en ayant le sentiment de faire ses choix librement.

B - Raconter et se raconter

³¹⁷ Ces formations multiples (culturelles, amoureuses, intellectuelles, sociales) à côté de ce qui se déroulent durant un cours magistral par exemple sont décrites par Stéphanie Pourquier-Jacquín comme aussi importantes et constitutives du moment étudiant que la recherche fondamentale. » *Le temps des études à l'université apparaît donc comme une étape fondamentale de la construction de l'individu, mais les caractéristiques de la construction vont bien au-delà des apports scientifiques et théoriques que constitue le savoir enseigné.* » POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, 2015.

³¹⁸ MALINAS Damien, ROTH Raphaël. Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie : Rebattre les cartes sociales. In: *Culture & Musées*, n°19, 2012. pp. 187-190.

Le festival est une histoire, une narration, racontée par les fondateurs, mais aussi par les publics, qui intègrent la fiction festival à leur fiction personnelle.

« Rémi : C'est le côté un peu spectacle aussi, quand on est dans la foule il y a une ambiance. »

« Gérard : Moi je suis à fond dans ce truc-là, moi ce qui me botte c'est le live ! Il y a des fois je ne me souviens plus trop de ce que j'ai vu, mais j'ai passé un bon moment quoi. »

Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi »,
2017

« Là du coup ce que je trouve bien c'est que tu picores un peu, tu vas dans une salle, tu t'arrêtes 20-30 minutes et puis des fois tu rentres dans une salle, ça ne te plaît pas tu sors aussitôt. Ça permet de changer un petit peu d'ambiance. Tu fais un grand moment électro, t'as une tête comme ça et puis après tu vas voir un autre artiste un peu plus calme. »

Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi »,
2016

« Ce qui est drôle c'est que je trouve que dans les festivals et dans les concerts, les souvenirs que j'en garde qui me marquent, c'est pas automatiquement un souvenir de la scène ou de la musique. Ça va être une rencontre, ça va être un truc improbable qui m'est arrivé, ça va être en marge en fait de la musique et pas automatiquement la musique. »

Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi »,
2017

Ces extraits de paroles des publics sont des énonciations de la manière dont les publics pratiquent le festival. La déambulation, la découverte, le fait de revendiquer que les Trans ne sont « pas uniquement des concerts » ou la curiosité, sont des éléments constitutifs du projet des Trans, de la *forme festival*, mais aussi inhérents à la parole des publics. Dans ces transmissions du festival qui sont faites, nous remarquons un mélange entre trois formes de discours : le discours institutionnel (le projet des Trans), le discours collectif (avec les pairs) et le discours individuel. Ce n'est pas uniquement le souvenir artistique qui va être le plus apparent, mais plutôt des éléments biographiques (qui introduisent souvent le témoignage) et aussi une manière de vivre le festival, un style de vie festivalier. Ces descriptions de pratiques sont aussi une forme de transmission de ce qu'est l'expérience des Trans. Aller en festival constitue en cela un style de vie, voir un style de récit de vie : comment les festivaliers vont écrire leurs expériences autant en la vivant qu'en la racontant. Le projet va

au-delà de l'idée de prendre en compte les publics comme partie prenante du festival, qui deviennent autant récepteurs qu'émetteurs du message. Nous sommes alors dans une situation de ce que Jean-Claude Passeron appelle la « culture déclarative », relevant quasiment de l'autodéfinition³¹⁹.

« L'impression de vivre un marathon de danse, de musique électronique festive, chaleureuse, et conviviale au cœur de l'hiver dans le hall 9 »³²⁰.

Le début du témoignage ci-dessus évoque un marathon de danse : une idée souvent revendiquée dans les discours des festivaliers qui voient les Trans comme une course à la découverte. Ce qui n'est pas étranger au discours des organisateurs et du projet qui prônent la curiosité et la découverte à travers la déambulation de concerts en concerts. Olivier Thévenin qui a travaillé sur les publics et la participation culturelle reprend la notion de carrière de spectateurs, notamment de la manière dont elle est employée chez Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Jean-Louis Fabiani, dans leurs travaux sur les publics du festival d'Avignon : « dans leurs travaux, ils insistent notamment sur la possibilité de construire des relations à la scène conditionnée par des socialisations composites et montrent que le Festival d'Avignon joue pour certains d'entre eux un rôle de médiation en ce qu'il permet à ceux qui le fréquentent d'agir pleinement en tant que futurs prescripteurs culturels dans leur cercle de sociabilité respectif. »³²¹

Cependant, cette transmission est aussi empreinte d'autres discours. Damien Malinas, qui a beaucoup travaillé sur cette question de la transmission, notamment au Festival d'Avignon, explique que le Festival supporte deux types de discours : « le récit générique relié à la famille et le récit générique relié au monde construit hors de la famille »³²² et que plus largement, divers éléments constituent le discours des festivaliers. Mikhaïl Bakhtine explique que le mot « n'oublie jamais son trajet » et qu'« il ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes dont il a fait partie »³²³. C'est ce qu'il nomme le

³¹⁹ PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation* (éditions refondue et augmentée), Paris, Albin Michel, 2006, page 495.

³²⁰ *Histoires de publics.*

³²¹ THEVENIN Olivier, « Publics, médias de masse et participation culturelle. Trois concepts interdépendants », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015.

³²² ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, Champ théâtral, L'entretemps, 2008, page 15.

³²³ BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, page 279.

dialogisme, qui signifie que « *tout énoncé est pris dans un réseau d'interactions, et ce, dans deux sens au moins.*³²⁴ » Des historiens, comme Sophie Moirand³²⁵, ont aussi travaillé sur la question de la mémoire des mots et des discours, empreints d'autres discours et d'un contexte. En somme, à travers le témoignage, le locuteur est autant transmetteur de sa manière de vivre le festival que de la manière dont les organisateurs et les autres publics le vivent.

C - « Le public médiateur » ?

Le rapport à la culture suscité par le dispositif festivalier est une dimension considérable de l'étude de Jean-Louis Fabiani. À ce propos, il s'appuie sur les travaux du sociologue Emile Durkheim notamment sur l'émotion collective. Il amène alors la question de la relation du festival et de son public. Pour cela il dégage trois critères principaux ; la loyauté, l'égalité et l'interprétation. La fidélité du public pour l'événement est un des principaux enjeux du dispositif festivalier. L'offre du contenu est alors moins importante que sur d'autres marchés de biens culturels. C'est le principe de la loyauté défini selon le sociologue Albert Hirschman³²⁶ qui est repris ici. Il s'oppose ainsi à la défection, soit le changement pour un autre produit en cas d'insatisfaction. À cette dimension se mêle le principe de l'égalité qu'interroge l'auteur. La relation de l'acteur créateur avec son public n'est ni harmonieuse ni régulière. L'autonomie de l'artiste, que l'auteur qualifie d'absolue, n'est pas remise en question par le public, mais est belle et bien acceptée. Cette relation observée pousse l'auteur à se demander si le public en a pour autant « *renoncé à toute véritable ambition démocratique* »³²⁷. Il répond alors à cette interrogation en expliquant que ce n'est pas parce que la création artistique est détachée d'une certaine idéologie que le festival (ici celui d'Avignon) en perd sa dimension politique. Cela l'amène à dire que « *l'espace public s'est déplacé* ». Cette remarque va de pair avec l'idée qu'il développe ensuite : ce n'est pas parce que les discussions qui se déroulent dans le cadre du festival n'ont pas de conséquence directe sur la politique qu'elles n'ont pas une dimension de cet ordre. Effectivement, selon

³²⁴ CALABRESE-STEUMBERG Laura , « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, 6 | -1, 60-64.

³²⁵ MOIRAND Sophie, *Les discours de la presse quotidienne*. Observer, analyser, Comprendre, Presses universitaires de France, Paris, 2008, page 134.

³²⁶HIRSCHMAN Albert, *Défection et prise de parole*, Théorie et applications, Paris, Fayard.

³²⁷FABIANI Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France » in *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, *Territoires contemporains*, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012, page 4.

Jean-Louis Fabiani, il semble que ce type de pratiques soient finalement le tenant de la citoyenneté et le « *symbole du droit politique à l'émancipation culturelle* ». Il prend pour cas d'étude tout le dispositif festivalier avignonnais intégrant notamment les rencontres entre spectateurs et les rencontres artistes spectateurs, proposées par l'association d'éducation populaire et d'éducation nouvelle, les CEMEA. En partant d'une homologie entre spectateurs et citoyens, le but était de faire du spectateur un « *participant capable d'émettre des jugements d'ordre éthique et esthétique, en connaissance de cause.* »³²⁸ »

Durant les rencontres artistes spectateurs, les festivaliers sont invités à parler de leurs ressentis. C'est une manière pour l'institution festivalière qui organise cela de donner la possibilité aux publics d'être autonomes et de revendiquer « *le plaisir esthétique* »³²⁹. Les festivaliers ne sont pas contraints de s'exprimer sur le sens de la pièce ou sur la volonté de l'artiste, mais bien sur ce qu'ils ressentent. Ce type de débats et de rencontres est assez fréquent dans les festivals, qui comme le Festival d'Avignon ou les Trans ont un projet culturel fort en plus du projet artistique. La *forme festival* laisse place aux débats et aux échanges à propos de ce qui est en train de se passer, que ce soit sur l'artistique ou sur toute chose constitutive de l'expérience festivalière. Jean-Louis Fabiani définit également les festivals comme des lieux de politisation qui se réalisent notamment à partir de la prise de parole des festivaliers³³⁰. Le festivalier devient alors expert de la pratique festivalière, du festival et est reconnu en tant que tel. Nous pouvons alors parler de public médiateur, qui transmet sa manière de faire et de voir le festival.

Aux Trans, le public est médiateur aussi dans le sens où la transmission entre festivaliers semble être importante. 50 % des festivaliers interrogés dans l'enquête disent qu'ils ont demandé des informations à d'autres festivaliers durant le festival. Ils sont 63 % à dire qu'ils ont renseigné d'autres festivaliers durant les Trans. En 2016, 71,5 % des festivaliers disaient se renseigner sur le festival grâce au bouche-à-oreille. Avant le festival, le premier moyen de prise d'informations est le site officiel, utilisé par plus de 86 % des festivaliers. Pendant le festival, 40 % des festivaliers disent se renseigner aussi par le bouche-à-oreille. Jean-Fabiani explique que la dimension participative adjointe aux festivals se traduit

³²⁸ FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Art culture publics, PUG, 20018, page 48.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ FABIANI Jean-Louis, « *Les festivals dans la sphère culturelle en France* » in *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, *Territoires contemporains*, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012, page 3.

principalement par la prise de parole et semble quant à elle être favorisée par la présence d'un ensemble d'acteurs habituellement « absents » dans l'espace de la discussion avant ou après le spectacle : les comédiens, les metteurs en scène, les auteurs.³³¹ La création d'espaces de débats qui invitent à dialoguer développe ainsi une certaine proximité avec les artistes. La mise en espace des festivals permet donc de créer des lieux propices au dialogue et à l'échange, invitant les spectateurs à discuter, critiquer et partager leurs jugements ; « les processus dialogiques »³³² sont dans la sphère festivalière particulièrement importants. A travers le débat qu'instaure la forme festivalière, qui plus est en partie dans l'espace public, elle convoque aussi à une certaine idéologie démocratique qui appelle non seulement au débat, mais aussi à la prise de parole, donc à une dimension performative. Jean-Louis Fabiani reprend les trois formes d'orientations de la sphère culturelle publique pour expliquer que les festivals appartiennent à la troisième forme, l'intervention critique, car l'audience y est « engagée » et ouverte à un espace de discussion critique. Selon lui, le festival a une dimension politique et esthétique, une forme particulière qui par ailleurs est une forme de consommation des biens culturels.

D - Le festival, lieu de formation et de connaissance par les expériences.

Comme nous l'avons vu, le rapport des primo-festivaliers au festival et aux outils qu'il propose indique que la relation est plus installée quand le festivalier connaît déjà le festival et les possibilités qu'il offre. D'autres entretiens ont montré que l'expérience était d'autant plus « riche », notamment en termes de découvertes quand le festivalier était déjà venu. Cela est dû au nombre d'éditions auxquelles il a participé, mais aussi à la capacité du festival à se rendre accessible et compréhensible. La *forme festival*, vue dans son aspect large, permet de créer plus d'espaces de formations et d'accompagner d'autant plus les publics.

Les Trans Musicales, comme de nombreux autres festivals ne sont pas uniquement des projets artistiques. Une des raisons de leur succès est qu'ils offrent une relation particulière à l'artistique, en proposant, une théâtralisation des propositions. « *Ainsi, au-delà de la qualité*

³³¹ FABIANI Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France » in *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, *Territoires contemporains*, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012.

³³² Ibid.

ou de l'originalité de sa programmation, un événement peut tirer son identité du caractère exceptionnel du lieu qu'il occupe ou de sa mise en scène particulière. »³³³ Le festival, par les « choses » du quotidien qu'il propose peut être considéré comme un zoom du temps social. Le festival ne peut être considéré comme une bulle, notamment parce que le temps festivalier ne se résume pas aux seuls jours de l'exploitation. La préparation et l'après sont des temps entièrement constitutifs de la pratique festivalière. De plus, l'expérience peut être continuée aussi en retournant voir un concert d'un des artistes passés au festival. C'est le cas pour 58 % des festivaliers. Ce qui est intéressant si l'on envisage le festival comme un espace public où se rejoue la citoyenneté. De par sa forme concentrée, le festival permet une place au débat et à la formation. « *Une fois de plus, Avignon témoigne de la place que revendique le spectateur de théâtre dans le dispositif festivalier, une place où ses déceptions publiques sont avant tout le signe expressif de sa volonté de continuer à pouvoir parler ici, dans l'ancienne cité des Papes, de ses bonheurs privés. Une autre manière de dire son amour passionné du théâtre.* »³³⁴ Cette envie de partager ses ressentis et le fait de vouloir réaffirmer une position légitime de publics et de spectateurs, sont des pans importants du projet artistique et culturel du Festival d'Avignon. Aux Trans, on retrouve cette volonté d'affirmer sa position de publics. Elle se joue effectivement sur l'avis que les publics peuvent avoir sur les concerts proposés par le festival et sur la transmission qui peut être faite entre festivaliers.

La *forme festival*, en tout cas comme elle est envisagée aux Trans, propose différentes déambulations entre les concerts, entre les formes artistiques, entre les halls, et entre les différentes propositions culturelles. Des déambulations au sein d'un espace-temps tout de même modifié, jouant entre la suspension et l'accélération du temps. Ce qui en fait, mise à part d'un point de vue économique, un événement non rentable pour les festivaliers, comme pouvait le dire Owe Ronström. L'engagement et la fatigue que demande un festival font de l'événement une expérience « hors du commun », permettant alors un rapport particulier à l'art. Plusieurs témoignages nous montrent aussi la tristesse lorsque la fin de l'événement arrive : « *Merci à vous en tout chaque année ça claque Bien Mais c'est tellement rapide* »³³⁵.

³³³ COLLARD Fabienne, GOETHALS Christophe, XUNDERLE Marcus, « Les festivals et autres événements culturels », Dossiers du CRISP 2014/1 (N° 83), p. 9-115, page 10.

³³⁴ ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, Champ théâtral, L'entretemps, 2008, page 37.

³³⁵ Réponse à la question « avez-vous des suggestions », enquête 2018 sur les publics des Trans, par le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon.

Les équipes organisatrices évoquent le « blues post festival », dû au fait de l'intensité des dernières semaines de la préparation et des jours du festival. Cela se couple au fait que les équipes se sont agrandies pour le festival et n'existent plus très vite (parfois quelques jours) après l'événement. Pour les festivaliers, l'intensité du week-end, le fait que ce soit une pratique entre amis, qu'il y ait de la fatigue et potentiellement des expériences esthétiques en cinq jours créent quelque chose qui pourrait ressembler à un temps et un « espace autre(s) »³³⁶. Cette dénomination employée par Michel Foucault est une autre manière de parler des hétérotopies, théorie qu'il développe pour parler d'endroits qui hébergent un certain imaginaire et qui obéissent à des règles qui lui sont propres. Un des principes que Michel Foucault donne aux hétérotopies est leur rapport particulier au temps qu'il appelle les hétérochronies. « *L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec le temps traditionnel* »³³⁷. Dans le texte « Des espaces d'autres », il prend l'exemple du cimetière, où effectivement il y a une totale rupture avec le temps traditionnel puisque le corps enterré entre alors dans l'hétérochronie qu'est la perte de la vie. Sans parler de rupture totale avec le temps traditionnel, il s'agit cependant de parler du bouleversement temporel créé par les Trans Musicales, dont les propositions vont de dix heures du matin à sept le lendemain matin. Sans considérer forcément que les publics restent du début à la fin, il s'agit cependant de souligner le caractère extraordinaire de ces propositions. Il y a une idée de soumission à un espace-temps et à des lieux qui bouleverse le quotidien et qui rend aussi l'événement qu'est le festival, exceptionnel. De plus, la notion d'utopie est présente dans le projet artistique et culturelle des Trans.

*« À l'instar d'un peintre exécutant en de multiples versions un seul motif ou d'un metteur en scène réalisant film après film une longue fresque autour d'un même sujet, nous élaborons encore et toujours notre projet sur l'utopie qui a forgé notre naissance, celle de choisir librement sa vie culturelle. »*³³⁸

Si l'on suit la définition de Michel Foucault et que l'on considère que l'hétérochronie est le lieu de l'utopie alors le festival est l'hétérochronie. Il est le lieu qui regroupe l'ensemble de la programmation, qui est éclectique. Il propose aussi différents espaces et une déambulation

³³⁶ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » *Dits et écrits*, in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Cf Annexes, projet artistique et culturelle des Trans, page 813.

qui permettent aux organisateurs de mettre en œuvre l'utopie que les publics peuvent choisir leur vie culturelle.

L'objet de cette partie est de se demander la manière dont la forme des Trans Musicales, à travers les héritages et discontinuités qu'elle propose aujourd'hui, ainsi que dans l'emblème (pas uniquement territorial) qu'elle représente, est un espace de prises d'initiatives. Nous avons vu dans ce premier chapitre que la *forme festival* créait des conditions particulières de réception et d'expérience culturelle et sociale. Cette relation est influencée aussi par l'emblème et le lieu populaire de culture, tous deux co-construits, que représentent les Trans Musicales.

Chapitre 2 – Le festival, un lieu populaire de culture ? - Entre réinventions des lieux de culture et transmission

Nous continuons, dans ce chapitre, à travailler sur la *forme festival* et sur ce qu'elle va proposer, notamment sur le territoire dans lequel elle s'inscrit. Le lien entre culture et territoire a été étudié à plusieurs reprises en sociologie de la culture. Certaines formes culturelles, et les festivals sont loin d'être les derniers, sont mêmes des enjeux de politique de la ville ou du territoire en question. Nous avons consacré le premier chapitre à décrire que le festival était, par son espace-temps particulier, un espace social qui proposait un rapport particulier à la culture. Dans le cas des Trans, en partie par l'action des organisateurs, le festival est devenu lieu de formation. Enfin, parce que les Trans existent depuis 1979, dans la même ville, et qu'elles ont, au fil du temps, développé d'autres propositions, elles sont considérées comme un des acteurs artistiques et culturels centraux à Rennes.

Comme nous l'avons vu en première partie, l'histoire du festival s'est écrite en parallèle de l'histoire de valorisation politique des musiques actuelles en France et d'une volonté de changer la politique de la Ville de Rennes. Au niveau national (dans le milieu des musiques actuelles principalement), comme au niveau local, les Trans ont participé à la valorisation de différents patrimoines : celui de la Ville de Rennes, comme des patrimoines immatériels de par la programmation. Nous ne sommes cependant pas dans le cas d'un festival qui réhabiliterait un patrimoine historique, comme le festival des Rencontres photographiques d'Arles, en réhabilitant un lieu inscrit au patrimoine industriel français, des anciens ateliers SNCF, par exemple. L'idée d'une réhabilitation dans le cas des Trans est plus compliquée à aborder. En 1979, les Trans représentaient ce qui n'était pas représenté, et faisaient des propositions artistiques qui n'existaient pas ailleurs.

Cependant, il y avait, déjà dans le projet de départ, la volonté de rassembler des personnes pour partager ensemble quelque chose de commun : la musique. L'évolution du projet et l'accueil de plus de 60 000 festivaliers à chaque édition ont multiplié les horizons d'attente qui se croisent le premier week-end de décembre. Cependant, l'idée d'être ensemble est restée une volonté inébranlable, maintenant partagée par encore plus de festivaliers.

Ce chapitre répondra donc à la question suivante : en quoi les Trans représentent-elle un emblème multiple et un lieu populaire de culture, tous deux co-construits par les différentes

parties prenantes du festival ? Dans un premier temps, nous verrons ce qu'est un lieu populaire de culture. Nous étudierons la naissance des grands rassemblements et les ressemblances qu'ils peuvent avoir avec un événement contemporain comme celui des Trans. Cela se fera autant par une approche historique que par l'entrée des discours des publics et de la manière dont ils perçoivent les Trans. Ensuite, nous interrogerons ce que ce lieu populaire de culture a pu représenter et représente encore dans la Ville de Rennes. Les Trans sont-elles un emblème de la Ville de Rennes, un élément constitutif de l'identité rennaise, comme certains festivaliers nous le laissent à croire ? Enfin, nous verrons, dans une troisième sous-partie, qu'un rassemblement, tel que les Trans, a un impact au niveau individuel et collectif, et dépasse à certains égards l'enjeu du territoire. Notre troisième partie s'intéresse à la manière dont un événement tel que les Trans peut devenir un élément constitutif de l'identité d'une personne, parce qu'il est un lieu populaire de culture, gorgé d'histoire et que les cinq jours de décembre permettent d'entrevoir cela. Cette dernière sous-partie fera l'objet d'une approche casuistique, à la manière où Jean-Claude Passeron et Jacques Revel l'entendent³³⁹. L'approche territorialisée n'explique ici pas seulement un territoire ou un festival, mais est une manière de parler d'un universalisme qu'est le festival. Les raisons d'exister et les cadres peuvent être différents, mais les festivals sont des lieux et temps permettant de raconter ce qui fait société.

³³⁹ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Éditions EHESS, 2005.

I - Lieu populaire de culture en ville

A - Les fêtes, origines et symboliques

La fête, qu'elle soit festival, rave-party, bal ou rassemblement populaire, a été étudiée à plusieurs reprises, sous différents angles et a ainsi été sujette à de nombreuses analyses. Une des plus grandes différences que nous trouvons dans ces analyses est le caractère social de ces fêtes : sont-elles éminemment populaires ou élitistes ? Pour commencer cette partie, nous avons choisi de faire un point historique sur la fête. L'historien médiéviste Jacques Le Goff a consacré une grande partie de ses recherches à rectifier la fausse image que peut avoir le Moyen-Âge. Son ouvrage *La civilisation de l'Occident médiéval* éclaire sur les manières de vivre, les mentalités, les luttes qui ont traversé cette période historique. Dans la partie consacrée aux mentalités, sensibilités et attitudes, Jacques Le Goff explique à propos des rassemblements festifs du Moyen-Âge :

« Insoucieux du bien-être, ils sacrifient tout, quand c'est en leur pouvoir, au paraître. Leurs seules joies profondes et désintéressées, c'est la fête et le jeu, encore que chez les grands la fête soit aussi ostentation et réclame. (...) Là où il a un centre de vie sociale, s'improvisent les scènes et les représentations. (...) Au château, banquets, tournois, spectacles de trouvères, jongleurs, danseurs, montreurs d'ours se succèdent. À la ville, les tréteaux se dressent (...). Toutes les classes de la société font des fêtes familiales des cérémonies ruineuses. (...) Moines et clercs s'abandonnent aux vocalises du chant grégorien, seigneurs aux modulations profanes, paysans aux onomatopées du charivari. (...) Alors, par-delà les calamités, les violences, les dangers, les hommes du Moyen Age trouvent oubli, sécurité dans cette musique qui enveloppe leur culture. Ils jubilent. »³⁴⁰

Cette description des fêtes médiévales permet d'entrevoir que les rassemblements autour de l'art, ou juste pour l'idée de se rassembler, sont bien antérieurs à l'existence des festivals. Ces fêtes présentent d'ailleurs plusieurs similitudes avec ceux-ci, dans la volonté de se retrouver, voire même « d'oublier » son quotidien. L'ouvrage de Mona Ozouf sur la fête révolutionnaire a été aussi en cela un appui considérable pour cette partie. Nous nous sommes demandés tout d'abord la raison pour laquelle l'historienne avait choisi cette période spécifique, particulièrement pourquoi 1788 marquait le début de la période choisie.

³⁴⁰ LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Histoire, Champs, 2008, page 332.

La thèse de doctorat en Histoire de Rémi Dalisson sur les cérémonies publiques est éclairante sur ce point. La fin de l'Ancien Régime marque une période avec de nombreuses fêtes, qu'elles soient religieuses ou militaires. Ce sont des rassemblements populaires, mais tout de même excluants sur plein d'aspects. Ensuite, la révolution française, dans les changements sociaux et politiques qu'elle entraîne laisse place à d'autres types de fêtes. L'ouvrage de Mona Ozouf décrit différentes fêtes, dont les buts sont parfois diamétralement opposés. La Fête de la Liberté et la Fête Simmoneau en sont deux exemples. « *Ils font plus que de prêcher la licence, l'oubli des convenances morales et sociales, ils consacrent par des fêtes l'oubli, le mépris de toutes les conventions qui constituent l'organisation d'une société, et la fête de la loi que je viens de vous décrire est loin de pouvoir réparer tout le mal qu'ils ont fait par la farce impie et scandaleuse qu'ils n'ont pas craint d'honorer du nom sacré de Fête de la Liberté.* »³⁴¹ Cet extrait de lettre de dénonciation de la Fête de la Liberté et de la valorisation de la Fête de Simmoneau laisse comprendre les différences entre ces fêtes organisées dans la décennie. Cependant, ce qui intéresse l'historienne ne sont pas tant les différences entre ces fêtes, mais bien leurs raisons communes d'exister. L'enjeu pour elle est de trouver une raison d'existence commune de ces grands rassemblements. Ce qui n'est bien sûr pas à délier d'un certain interventionnisme politique tel que le décrit Rémi Dalisson : « *Entre 1815 et 1939, une sociabilité festive émergea, moteur de la démocratie locale et espace de dialogue entre le peuple et les pouvoirs politiques. La restauration et la monarchie de juillet impulsèrent ce nouveau code festif.* »³⁴² Ces fêtes régulières sont répandues, selon Mona Ozouf, largement en province et permettent de dissoudre la violence. « *Pour elle, la fête tente, par emprunts et plus encore par retranchements, de refaire une sacralité, de retrouver une religion-mère, un culte originel où s'affirmerait l'identité du genre humain en son entier. Non point procès de laïcisation, mais transfert de sacralité, tel est le diagnostic ultime de M. O.* »³⁴³

³⁴¹ Lettre de M. Pitra, électeur de 1789, <http://www.corpusetamfois.com/cle-18-pitra-1792ameistersursimonneau.html>.

³⁴² DALISSON Rémi, *De la Saint Louis au cent-cinquantième de la révolution : fêtes et cérémonies publiques en seine-et-marne (1815-1939)*, sous la direction d'Alain Corbin, Paris, 1997.

³⁴³ CHARTIER Roger, OZOUF Mona : « La fête révolutionnaire 1789-1799 », In: *Dix-huitième Siècle*, n°9, 1977, Le sain et le malsain, pp. 416-417.

Cette idée des fêtes comme transfert de sacralité n'est pas sans rappeler les propos d'Émile Durkheim qui a travaillé sur les rassemblements collectifs, notamment autour de totems, objets sacrés, au cœur des organisations. Les recherches du sociologue Raphaël Roth rapprochent beaucoup le rôle d'objets contemporains avec l'approche durkheimienne d'objets sacrés, anciens ou issus d'autres sociétés.³⁴⁴ Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Émile Durkheim s'intéresse aux représentations religieuses et prouve que l'intérêt de comprendre ces rassemblements autour de représentations religieuses ne réside pas dans le fait de montrer l'engouement pour une croyance religieuse. Véritablement, comprendre ces schémas de pensée (liés aux croyances religieuses dans notre cas) permet de penser comment fonctionnent les représentations collectives³⁴⁵. Il explique à propos des fêtes religieuses, qu'elles sont des moyens de revivifier³⁴⁶ les croyances, au sein même de ce qui fonde la vie religieuse : les groupes rassemblés.

Jacques Le Goff, Mona Ozouf et Émile Durkheim sont trois auteurs que nous avons choisis de mobiliser, car ils permettent de comprendre, en partie (nous sommes bien conscients que quelques lignes ne suffisent pas pour expliquer un phénomène social dans son entièreté) comment sont nées les fêtes. Dans la continuité de cette première partie, nous allons nous intéresser, toujours à partir de ces trois auteurs, à ce qui fait le sens (pour nous) de la fête. Autrement dit, ce qu'il nous intéresse de garder pour notre comparaison avec les fêtes contemporaines que sont les festivals. Cela fera l'objet de notre prochaine sous-partie.

B - Ce qui fait le sens de la fête

Nous avons noté plusieurs caractéristiques qui nous intéressaient pour notre analyse, notamment dans une recherche sur les héritages dans les formes contemporaines que nous avons de faire la fête où dans l'acceptation de la forme festivalière que nous étudions ici.

Une utopie commune

³⁴⁴ ROTH Raphaël, *A l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, L'Harmattan, 2017

³⁴⁵ VIDAL Daniel, « Émile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse », Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 144 | octobre-décembre 2008

³⁴⁶ Ibid, page 4.

La fête peut être considérée « *comme rêve commun à des hommes qui lui prêtaient le pouvoir, en rendant visible le lien humain, de faire surgir une communauté idéale* »³⁴⁷ explique Mona Ozouf. Que ce soient des formes diverses, telles les **processions religieuses**, les parades militaires, les événements corporatistes, les remémorations rituelles ou encore les fêtes médiévales décrites par Jacques Le Goff, nous retrouvons cette idée d'utopie commune. Ce qui n'est pas sans rappeler les travaux sur les lieux d'enchantement d'Yves Winkin décrits précédemment. Il s'agit du phénomène de suspension volontaire d'incrédulité, étudié et nommé comme tel par Samuel Coridge. Il s'intéresse au départ aux publics de fiction, qui acceptent de croire volontairement à une histoire, des lieux, des personnages, des univers qui n'existent pas et ne peuvent exister. Ce pacte invisible passé entre l'auteur et les publics permet à la narration d'avoir lieu³⁴⁸. Dans notre précédent chapitre, nous avons mobilisé la théorie des lieux d'enchantement notamment pour parler de la question de l'ambiance aux Trans Musicales. Les recherches de Raphaël Roth sont éclairantes à ce sujet. Ce dernier travaille sur cette thématique et sur Disney, du personnage, aux films, aux bandes originales en passant par les parcs d'attraction. Il mobilise certains auteurs comme Louis Marin, qui a travaillé spécifiquement sur les parcs d'attractions Disneyland et qui explique que dans ce cadre-là, l'utopie fonctionne comme mise en jeu de l'espace et aussi comme « *mode particulier de production textuel et historique de l'utopie et sa force critique des sociétés réelles* »³⁴⁹. À cela s'ajoutent les propos d'Yves Winkin et ses observations, qui montrent que ces lieux de l'enchantement « *sont proches, en particulier sur le plan architectural, des institutions totales* »³⁵⁰. Il nous semble que le sens d'utopie, ou même de dystopie, qu'emploie aussi Yves Winkin, ne corresponde pas entièrement aux raisons d'exister des fêtes et/ou des festivals. Notamment, car ces deux concepts sont toujours décrits comme étant presque en dehors de la réalité, ou alors comme étant des lieux où les individus souhaitent s'éloigner de cette dernière. Que ce soient des personnes qui auraient intérêt à faire cela à des fins de pouvoirs : l'utopie comme moyen d'aliénation. Ou que ce soit des personnes qui souhaiteraient oublier la réalité ou être en dehors du monde. Nous avons parlé du concept d'hétérotopies dans le chapitre précédent, pour parler du

³⁴⁷ OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Folio Histoire, n°22, 1988, p. 315.

³⁴⁸ COLERIDGE Taylor Samuel, *Biographia Literaria, The collected Works*, 1817, Princeton, Princeton University Press, VII, vol. 2, 1983.

³⁴⁹ MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Collection critique, Les Éditions de Minuit, 1973.

³⁵⁰ WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », Op. Cit., p. 417, cité dans la thèse de de Raphaël Roth, page 330.

rapport au temps qu'elles créaient. Michel Foucault définit aussi les hétérotopies comme, à la différence des lieux utopiques, qui sont «*fondamentalement essentiellement irréels*»³⁵¹, «*des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées*»³⁵². Ce qui nous intéresse dans cette approche foucauldienne des lieux hétérotopiques est l'ancrage dans la réalité. L'espace-temps du festival, comme nous l'avons décrit dans le premier chapitre, crée certes un rapport particulier, notamment au temps, mais ne crée pas une bulle en dehors du temps (et donc de la réalité). Au contraire, le festival constitue un prolongement du quotidien ou une observation de plus près de ce que représente la vie en communauté éphémère dans un temps long et inhabituel. Aussi, l'idée foucauldienne d'utopie réalisée est assez proche de l'histoire des Trans elle-même. Bien que les acteurs fondateurs ne se soient jamais qualifiés eux-mêmes d'utopistes (aussi, car ils n'avaient pas la volonté de s'échapper de la réalité), nous pouvons aisément imaginer comment un projet d'organisation de concerts et de valorisation d'une esthétique peu légitime, presque marginale à certains égards a pu, notamment par les publics ou les politiques publiques, être qualifié d'utopie. N'en reste pas moins qu'aujourd'hui le festival est peut-être qualifié d'utopie réalisée.

Enfin, la notion de contre-emplacement nous intéresse ici — des sortes de lieux tels qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.³⁵³ Il s'agit d'espaces de contestation de la convention.³⁵⁴ Des auteurs, comme Dominique Roux ou Valérie Guillard, l'appliquent à des lieux qui ne sont pas considérés au départ comme des lieux d'échanges ou de contestation. Nous trouvons intéressant de penser le festival comme un contre-espacement. À leur création, les Trans sont pensées comme un lieu pour faire ce qui n'était pas fait ailleurs, mais aussi pour donner une visibilité à des formes esthétiques non présentes dans les diffusions de masse. Le festival se veut être un espace alternatif. L'institutionnalisation parallèle des musiques actuelles et du festival a participé au fait que le festival est jugé, notamment, par certains publics, comme moins alternatif, notamment

³⁵¹ CROCCITI Olivier, 2016, « 1984, Foucault, Contre-hétérotopie », *Strathèse*, 3/ 2016. Relire Michel Foucault, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, page 3.

³⁵² FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », 1994 in CROCCITI Olivier, « 1984, Foucault, Contre-hétérotopie », *Strathèse*, 3/ 2016. Relire Michel Foucault, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg,

³⁵³ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>, consultée en juin 2019.

³⁵⁴ ROUX Dominique, GUILLARD Valérie, « Le trottoir comme hétérotopie : exploration d'une nouvelle utopie contemporaine dans la consommation », Jan 2014, Venise, Italie, page 11.

dans la programmation. Ce qui est lié à l'institutionnalisation et au fait que les Trans ont participé à la visibilité plus grande de différentes formes esthétiques. L'évolution du festival et la volonté de tout mettre en œuvre pour faire vivre le projet artistique et culturel ont notamment poussé les organisateurs à créer des programmations alternatives, comme le cycle de conférences et de rencontres appelé Rencontres & Débats. Pensé comme espace de réflexion et d'échange autour de problématiques actuelles, ce cycle de conférences entend offrir aux publics (professionnels ou non) la possibilité de mieux comprendre les évolutions et bouleversements du monde artistique et culturel. Il constitue des espaces de pensée et de débats, sur des thématiques parfois novatrices. L'exemple des droits culturels (que nous décrirons dans le chapitre suivant) montre comment Les Trans sont le lieu choisi pour présenter publiquement, ce qui est décrit par ses détenteurs, comme un nouveau paradigme de pensée. En cela, le festival joue le rôle d'hétérotopie et non d'utopie, puisqu'il est ici le lieu pour parler d'enjeux culturels et politiques.

Un moment partagé par tous

Aussi, en plus de cette idée du festival comme lieu pour penser différemment la réalité et pour la réinventer, nous portons ici notre intérêt sur le caractère collectif et populaire des fêtes. Que ce soit chez Jacques Le Goff ou chez Mona Ozouf, nous remarquons qu'il souligne le caractère parfois élitiste de certaines fêtes et le caractère populaire de certaines autres. Bien qu'il s'agît de moments onéreux, cela ne signifiait pas que c'était l'apanage des élites. Dans l'organisation des fêtes par les représentants politiques, le peuple y est convié. Lier l'existence des festivals à ces temps populaires de fêtes et de rassemblement, où la raison n'est pas uniquement l'art, permet d'avoir un autre point de vue sur la *forme festival*. Certains chercheurs sur les festivals expliquent leurs naissances à partir des rassemblements de chorales³⁵⁵ qui avaient lieu en Angleterre et qui ont été très rapidement réappropriés par les élites, donnant ensuite naissance à des festivals de promotion de ce que ces mêmes auteurs nomment la culture savante, comme les Chorégies d'Orange, par exemple, qui naissent en 1869.

³⁵⁵ NEGRIER Emmanuel, GUERIN Michel, BONET Lluis, (dir.), *Festivals de musique, un monde en mutation*, Paris, Michel de Maule, 2013, Paris, Michel de Maule, 2013.
https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2014-1-page-80.htm?try_download=1.

« Le sociologue C. Gibout définit le festival comme une “grande fête musicale. Par extension de sens, toute grande manifestation artistique organisée en principe d'une année à l'autre à date fixe”. Il montre que le “festival est une fête reliée à un site historique ou architectural”. Festivals et villes sont étroitement liés puisque les festivals sont nés dans les villes touristiques ou thermales. Ils sont alors des “divertissements de haute culture”, un luxe lié au tourisme des élites. La vague forte de créations enregistrées dans les années 1980 s'amplifie au milieu des années 1990 jusqu'à la crise sociale de l'intermittence en 2003. Le festival va donc s'imposer comme genre de manifestation culturelle éphémère et toucher tous les domaines de la vie artistique dans les pays développés et touristiques. »³⁵⁶

Cette explication de l'existence des festivals ne nous convient donc pas du tout à différents égards, notamment car la dimension de fête est assez peu mentionnée alors que c'est justement cette dernière qui porte en elle la réussite d'un rassemblement populaire. Cela ne signifie pas que le divertissement ou la présentation artistique ne peuvent être populaires. Cela signifie que si, effectivement l'art était l'apanage des élites alors sa présentation en festival avait peu de raison de devenir populaire. C'est le rassemblement collectif, basé sur l'échange et la rencontre, qui rend un événement populaire. C'est quand il y a l'espoir de partage que le dispositif est populaire. Si nous postulons que la *forme festival* est un modèle orchestral, alors nous sommes d'accord avec l'idée que même si la programmation artistique ou le site historique est au cœur du projet, il n'en reste pas moins que lorsque se déroule le festival, il s'y joue de multiples choses et que la raison du rassemblement est autant importante que celle de la programmation artistique.

Héritée des formes anciennes de rassemblements festifs, la *forme festival* est ainsi un dispositif populaire de culture.

À l'initiative des représentants parfois

Dans les différentes recherches historiques réalisées sur les rassemblements festifs, nous pouvons lire à plusieurs reprises que certains de ces derniers sont organisés à l'initiative des représentants pour calmer une certaine forme de violence et proposer des espaces de libération. Nous ne pouvons considérer l'existence des festivals aujourd'hui pour cette raison. En revanche, le fait qu'un certain nombre de festivals français soit subventionné et

³⁵⁶ BARTHON Céline, GARAT Isabelle, GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », Géocarrefour, Vol 82/3, 2007, pp. 111-121, page 112.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

c'est le cas des Trans Musicales, peut poser la question de la représentativité. En somme, qu'est-ce que les Trans représentent ? Le lien des festivals à leurs territoires respectifs, et les multiples soutiens apportés par ces derniers créent une relation telle que le festival représente une image de la ville. Et la ville, par le festival, rassemble des citoyens et permet des rencontres entre habitants de celle-ci.

C - Le cas des Trans

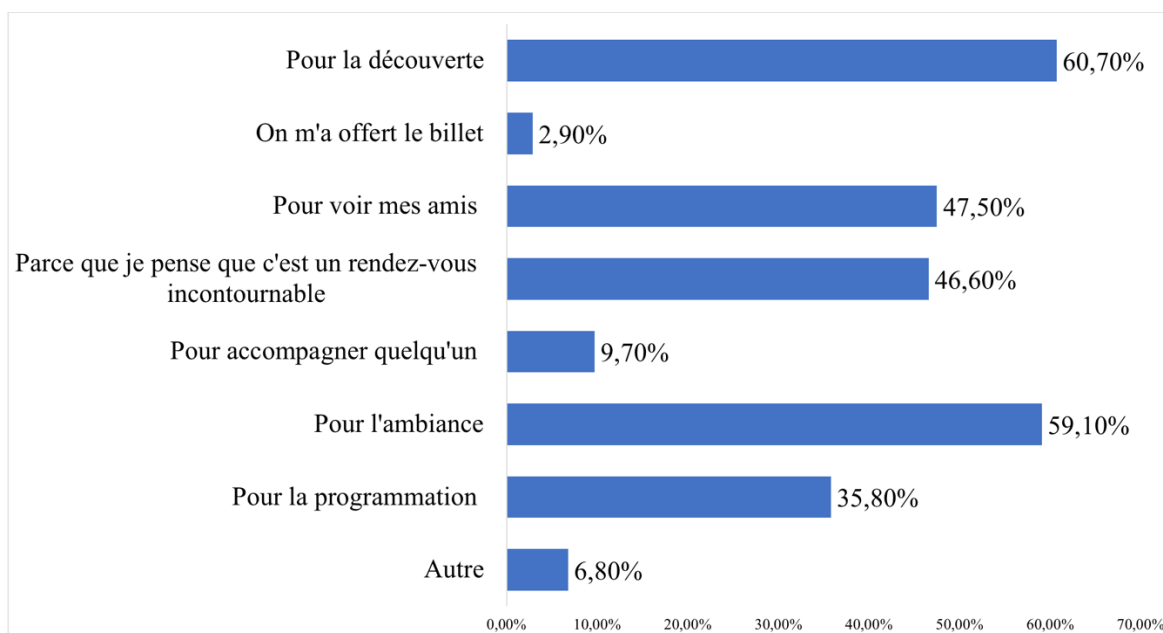
« En Bretagne : les temps collectifs anciens : tu as des fêtes tout le temps et partout. Il faudrait vérifier, mais tu as des fêtes autour de Marie, et des fêtes religieuses en pagaille qui croisent des fêtes païennes. Tu as le mouvement de fête : c'est un mouvement collectif. Donc en Bretagne il y a cette culture de se retrouver sans se taper dessus. »³⁵⁷

Béatrice Macé

Des fêtes aux festivals, des discontinuités et des héritages des fêtes révolutionnaires et traditionnelles se jouent. Ces différentes analyses nous permettent de les comparer aux manières dont les publics des Trans ont de qualifier l'événement auquel ils ont participé ou participent chaque année. Parmi ces raisons, nous notons, l'envie de se retrouver, l'envie de faire des rencontres, l'envie de danser, de sentir la foule, de découvrir des artistes. Nous n'opposons pas les raisons qui relèveraient de l'artistique et celles qui relèveraient de la fête ou du temps social. Les possibilités de faire la fête en dehors des Trans étant multiples, il ne reste donc que la programmation qui explique le rassemblement.

³⁵⁷ Cf annexes, entretien Béatrice Macé page 527.

Graphique 8 : Répartition des festivaliers en fonction des raisons de la venue au festival



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Le fait que la programmation ne soit pas la raison évoquée en premier par les festivaliers, comme le décrit le graphique ci-dessus, ne signifie pas pour autant que cela ne compte pas. Aussi, plus les festivaliers sont des primo-festivaliers ou des non-habitués du festival, moins ils évoquent la raison de la programmation pour expliquer leur venue. Plusieurs hypothèses, quant à cette différence liée au degré d'habitude du festival, sont à envisager :

- Plusieurs entretiens indiquent que les publics, notamment lors de leur première édition, prennent « leurs marques » au sein du festival et ne se concentrent pas forcément sur la programmation dès leur première édition. Un entretien, que nous avons trouvé représentatif d'une certaine tendance, montre que le festivalier Emmanuel, découvre le festival la première année et ne s'intéresse à la programmation (en se renseignant sur les artistes, en écoutant avant, en échangeant à propos de celle-ci avec ses amis) qu'à partir de sa troisième édition.³⁵⁸ Ce qui n'est pas sans nous rappeler les chiffres concernant la « préparation » de la venue au festival, qui est beaucoup plus rapide et tardive pour les jeunes et primo-festivaliers que pour les plus âgés et les habitués. De plus, et comme nous l'avons décrit dans le premier chapitre de cette deuxième partie, les lieux ainsi que la soumission à

³⁵⁸ Cf Annexes, entretien avec Emmanuel, page 461.

l'espace-temps particulier qu'est le festival, sont deux découvertes qui, quelque part, « prennent de la place » dans l'expérience vécue, en n'en laissant moins à toute la partie programmation. Nous le voyons notamment dans des entretiens groupes que nous avons réalisés sur le terrain avec des groupes accompagnés dans le cadre de dispositifs d'éducation artistique et culturelle et pour lesquels le festival est une découverte dans son entièreté, parfois même une découverte de la ville. Le retour de l'expérience aboutie est souvent constitué de souvenirs de l'expérience en groupe, ou de récits de « l'aventure dans sa globalité », ou de choses « hors du commun ».

Lors des Trans 2018, nous avons réalisé un Parcours Trans avec une école primaire, une classe de CM2 du village de Cardroc en Ille-et-Vilaine. Lors du temps « retours d'expériences » qui succède au temps du festival, nous intervenons en classe pour échanger à propos de l'expérience vécue. Un groupe de filles, particulièrement une des élèves racontera uniquement et à plusieurs reprises, qu'un des artistes a couru dans l'espace média avec un masque d'animal. Le caractère inhabituel, d'être dans un espace où il y a des médias, ainsi que des artistes, et que ces derniers ont eux-mêmes des comportements « hors-normes » : courir dans un endroit calme et intérieur, avec un déguisement.

- Une autre hypothèse à envisager peut être que les festivaliers, qui n'indiquent pas que la première raison de leur venue est la programmation, voient un intérêt plus général que la programmation artistique à leur présence sur le lieu. Cela ne donne pas moins d'importance à la programmation artistique, bien au contraire. La programmation devient alors un élément clé d'un contexte plus global, qui regroupe plusieurs éléments qui font l'essence même de la nature de l'événement : le fait de se regrouper, de danser, de se soumettre ensemble à un espace-temps particulier, d'échanger avec des inconnus, de vivre un temps collectif et social ensemble.

Cette dernière hypothèse valide le fait que le festival est un tout supérieur à la somme de ses parties, les rendant conjointement toutes indispensables, mais aussi toutes, dans leur simple présence, comme insuffisantes. Ce que cette hypothèse décrit aussi c'est que les festivaliers ne sont évidemment pas dans un rapport binaire à l'objet artistique et culturel et conçoivent l'événement dans son entièreté, et ne sont pas là seulement « pour la fête » ou uniquement pour la programmation car ils sont mélomanes. Les réponses apportées, quant aux raisons de la présence des festivaliers montrent que ceux-ci sont en fait en train de décrire, ce qui nous rappelle à certains égards, les fêtes expliquées par Mona Ozouf : « *c'est la Fête*

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

*révolutionnaire, dans son rapport particulier au temps et à l'espace, avec sa volonté pédagogique et son ambition utopienne d'un monde en ordre.*³⁵⁹ »

Comme nous l'avons vu, la *forme festival* porte en elle autant d'héritages que de discontinuités des rassemblements festifs anciens. Venir à un rassemblement festival en 1788 ou venir en festival aujourd'hui, et peu importe les raisons invoquées, c'est prendre part à la société. À la différence de l'utopie, le festival joue le rôle d'observateur microsociologique de la vie en collectivité. En cela, les festivals, qui portent en eux le projet de rencontres, d'échanges et qui couplent leur projet artistique à un projet culturel, sont des dispositifs populaires de culture. Le déplacement opéré, qui a entraîné une plus grande importance des pratiques culturelles, s'explique selon Antigone Mouchtouris par le fait que « *l'individu ne se vit pas uniquement par rapport à la place qu'il a dans le monde du travail, mais également par d'autres expressions et activités sociales. Car ces jeunes s'expriment à travers la musique, la danse et l'art graphiques et ces manifestations ont dépassé les frontières de la cité.* »³⁶⁰ De la même manière, les lieux ne se définissent pas seulement par la catégorie sociale des publics qui les fréquentent ou par la « classification » des formes d'arts qui y sont présentées (si tant est que cela soit possible de les classer aujourd'hui). Nous concluons cette première partie par les mots de Béatrice Macé « *On doit au territoire rennais qui a été un berceau. Ce sont nos berceaux. Pourquoi les Trans se sont-elles faites à Rennes ? Car il y avait le berceau : les artistes, le public, les associations. C'est ça le berceau. Alors ça c'est le berceau rennais. Le berceau breton c'est la culture bretonne de la danse, de la musique, de la fête. Festival ça veut quand même dire moment de fête. (...) La fête, ce sont les moments collectifs anciens qui ont disparu, pour moi un festival, ce sont les moments collectifs présents. C'est pour ça que c'est très présent un festival. C'est pour ça que c'est très glamour un festival. Ça remplace les temps collectifs anciens qui ont disparu.* »³⁶¹ La partie suivante sera la continuité d'un point abordé précédemment : la manière dont les Trans constituent un emblème de la Ville de Rennes, donc un lieu étroitement lié à la Ville, un lieu de transmission citoyenne et pour les habitants. Nous

³⁵⁹ OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Folio Histoire, n°22, 1988.

³⁶⁰ MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, préface de Bernard Valade, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2007.

³⁶¹ Cf Annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 527.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

montrons comment l'éco-système festivalier est co-construit, notamment dans le fait qu'il est un lieu de transmission et d'échanges.

II - Un emblème territorial co-construit

Cette sous-partie sera l'occasion de comprendre en quoi les Trans sont aussi un lieu de rassemblement citoyen. La place prise dans la ville et dans les mentalités, ainsi que la transmission qui est faite autour du festival sont des indicateurs permettant de considérer les Trans comme un lieu où se joue en quelque sorte une forme de citoyenneté, dépassant ainsi l'enjeu premier de la présentation aux publics d'une proposition artistique et culturelle. En cela, de par leur ancrage local et régional et de par le rassemblement que les Trans représentent, nous pouvons affiner notre définition du mot festival et ainsi penser différentes catégories de festival. Le Ministère de la Culture et de la Communication le définit comme *« une manifestation où la référence à la fête, aux réjouissances éphémères, événementielles et renouvelées s'inscrivant dans la triple unité de temps, de lieu et d'action. »* Cette définition permet de qualifier de festival de nombreux événements. De son côté, Emmanuel Wallon, spécialiste en politiques publiques culturelles va plus loin. Dans l'article « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », il prend plusieurs grands festivals français pour en donner une définition plus détaillée. Emmanuel Wallon parle d'étapes de la reconnaissance, et d'étapes dans le fait de devenir festival. La première étape se fait selon lui par les pairs :

« l'originalité des découvertes sur le plan esthétique, l'intensité des interactions entre artistes et programmeurs, la qualité des rapports entre interprètes et spectateurs enfin tout ce qui concourt à faire de ce rendez-vous un creuset d'expérimentation font l'objet de cette appréciation ». La deuxième étape est résumée par : *« le succès d'un festival est aussi lié à l'adresse aux publics, c'est-à-dire la façon dont il soumet les œuvres à leur curiosité afin qu'ils se sentent invités à participer à une expérience unique ».* Il explique que *« le jugement d'un festival (pour des publics) en termes d'excellence ne tient pas tant à la notoriété des têtes d'affiches qu'à leur perception d'une offre qui concilie l'audace des formes artistiques avec la convivialité des dispositifs de restitution à l'assistance ».*

Ensuite, il explique que lorsque ces deux étapes sont atteintes, il s'agit d'inscrire le festival dans un récit de ville ou de territoire : *« qui permette aux spectateurs de se considérer comme les acteurs d'une histoire commune³⁶² ».* Toujours selon lui, si ces trois premières étapes sont

³⁶² WALLON Emmanuel, « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », *L'Observatoire* 2016/2 (N° 48), page 4.

réunies, alors les collectivités publiques sont intéressées par l'événement. Enfin, Emmanuel Wallon explique, qu'en plus de ces étapes, une autre compte beaucoup : la capacité d'innovation et de renouvellement du festival est indispensable pour qu'il soit reconnu et qu'il accède au statut d'emblème. L'historien Michel Pastoureau a travaillé sur la question de l'emblème héraldique. « *un emblème où s'investissent et se cristallisent tous les récits liés à l'histoire de la famille. Il crée les légendes héraldiques, dont certaines (...) prennent quelquefois une ampleur considérable. Ce faisant, il est prétexte à discours, souligne la cohésion et l'ancienneté* » du groupe et peut même faire l'objet d'une sorte de culte³⁶³. Raphaël Roth, dans ses recherches sur le Festival des Vieilles Charrues, a montré la manière dont l'événement festival pouvait, en étant un lieu de retrouvailles et de moments partagés autour de la musique, être érigé en emblèmes collectifs.³⁶⁴ Ainsi, les Trans peuvent être considérées comme emblème, comme espace où des publics se retrouvent pour quelque chose de supérieur à la somme de ses données : la musique, la fête, le lieu, etc. ; car elles sont un emblème.

Ce raisonnement par étape ne nous convient pas entièrement. Il y réside quelque chose de l'ordre de la « bonne recette » et des ingrédients à ajouter pour créer un festival tel que Cannes, Avignon, Bourges, La Rochelle, mais aussi les Trans Musicales et le Festival Interceltique de Lorient, qui selon l'auteur ont passé les différentes étapes pour accéder au statut de festival reconnu et légitime. En plus des festivals cités ci-dessus, Emmanuel Wallon en cite de nombreux autres faisant de son enquête une étude généraliste sur les festivals. Cependant, nos observations et analyses nous ont amenés à trouver des similitudes d'étapes entre l'étude d'Emmanuel Wallon et le cas unique des Trans Musicales. Cela repose notamment sur la question de la légitimité. L'Histoire commune des publics et l'intérêt des acteurs politiques pour l'événement sont, pour cette sous-partie, deux étapes qui nous intéressent particulièrement. Nous verrons dans un premier temps comment et pourquoi les Trans représentent et ont évolué en un « symbole » régional et local. Ensuite nous essaierons d'analyser ce qui se joue chaque année à la période des Trans dans la ville. Ensuite nous envisagerons le festival comme un lieu de transmission et de citoyenneté à travers l'étude

³⁶³ PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Editions du Seuil, Paris, 2004, page 243.

³⁶⁴ ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie, Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, page 36.

notamment de la politique d'éducation artistique et culturelle des Trans. En somme, nous interrogerons ce que ce lieu populaire de culture a pu représenter et représente encore dans la Ville de Rennes.

A - Les Trans comme symbole régional et local

« La Bretagne incarnée

Elle est le plus souvent debout, entre l'évier et le fourneau de la cuisine, la louche du café à la main, ajoutant ou ôtant une rondelle de fonte au gré des plats qu'elle prépare, tournant la pâte à crêpes, raclant du chocolat sur les tartines du "quatre heures", baignée dans la lumière d'ouest qui vient de la fenêtre. (...) Sa règle morale essentielle est de ne jamais se mettre dans une situation telle qu'on puisse en avoir honte. "Gand ae vezé", "avec la honte", est l'expression qui pour elle englobe tout ce qu'il est inconvenant de faire et même de penser.³⁶⁵ (...) Ma grand-mère, son costume, sa coiffe, sa langue, ses savoirs multiples, tout en elle parlait donc de l'identité bretonne³⁶⁶ ».

Mona Ozouf

Mona Ozouf donne dans ce paragraphe une description de certains symboles bretons. Des objets, des positions, des états de pensée qui font qu'à travers le personnage qu'elle décrit nous retrouvons la Bretagne. Plusieurs entretiens et rencontres racontaient les Trans comme un des symboles de la Ville de Rennes ou comme représentant bien une ambiance et un état rennais.

Bretagne, terre de festival

*« En 1734, le père Maunoir, l'un des artisans les plus connus des missions menées en terre bretonne par l'Eglise catholique durant la Contre-Réforme pestait déjà contre les fêtes de nuit de ses ouailles. Pourtant dans une région comme la Bretagne dont l'habitat dispersé est un des traits les plus caractéristiques, ce type de sociabilité avait son importance (...) on aimait danser ».*³⁶⁷

Les Fest-Noz ont connu des périodes de succès populaires et festivals et d'autres où ils étaient des revendications identitaires. Ruraux au départ, ils sont devenus, aujourd'hui, plutôt urbains et constituent moins une revendication identitaire. Cependant ce rassemblement basé sur le partage d'une culture commune est un des traits caractéristiques de la Bretagne dans sa capacité à faire se réunir des personnes pour danser et faire la fête ensemble. Les Trans,

³⁶⁵ OZOUF Mona, *Composition française, Retour sur une enfance bretonne*, Folio, Poches, 2010, page 47.

³⁶⁶ Ibid, page 73.

³⁶⁷ POIVRE d'ARVOR Patrick, *Les 100 mots de la Bretagne*, Que-sais-je? Puf, 2012, page 55.

dans la manière dont elles sont perçues par les publics : un lieu de rassemblement, de danse et de partage peut être considéré comme un héritage de fête comme les fest-noz, qui signifie littéralement fête de nuit. La culture des Fest-Noz n'est pas sans conséquence sur le fait que la Bretagne soit une des deux régions françaises qui accueille le plus de festivals.

Penser de manière bretonne

Les années 70, nous disent les historiens André Chédeville et Alain Croix, sont marquées par la valorisation à l'échelle nationale de la culture bretonne et par la signature d'une charte culturelle pour la « reconnaissance de la personnalité culturelle de la Bretagne ». Il y a, suite à cela et dans la volonté de valoriser la culture bretonne, l'organisation d'événements autour de la culture celtique, le Festival Interceltique de Lorient par exemple. De plus, les historiens expliquent, qu'il y a à cette période, et de manière plus forte que dans d'autres régions françaises, une volonté de patrimonialisation et de mise en valeur. Ils disent ensuite « *il existe donc en Bretagne une manière différente d'être moderne, mais cette différence est fragile. Le poids des difficultés économiques menace sans cesse de faire passer au second plan ce qui est parfois perçu comme un supplément d'âme.* » Ce supplément d'âme, cette manière d'être moderne, mais de faire différemment seraient deux éléments constitutifs de l'identité bretonne. Il y a, de similaire, ou d'inspiré dans les Trans Musicales et dans la manière dont elles sont perçues et racontées par les publics.

« Je pense que le festival est un écosystème qui dépend du territoire sur lequel il va naître. Il y a quelque chose de très organique dans un festival. Le territoire va paramétrer le projet du festival : si tu nais dans l'Est, en PACA ou en Bretagne. Car un territoire ça veut dire une configuration géographique, sociale, humaine par exemple en ce qui concerne les Trans à la Ville de Rennes, je fais la même définition de Rennes que celle que je fais des Trans. Les Trans c'est un petit grand festival et Rennes c'est une petite grande ville. La population rennaise reflète un visage sociologique très intello, présente dans les universités, très étudiante de fait et bien le visage des festivaliers des Trans ressemble à cela. Les festivaliers des Trans sont très diplômés, mais ont peu de revenus, enfin un revenu moyen. »³⁶⁸

Deux choses ici que nous souhaiterions traiter :

- cette manière différente d'être moderne

³⁶⁸ Cf Annexes, entretien Béatrice- Macé, page 521.

- le fait que la population rennaise représente le visage des festivaliers

Sur la manière d'être moderne, cela tient au fait que le festival ait quarante ans, qu'il soit encore dirigé par les mêmes personnes qui l'ont fondé et qu'il soit un festival où la jeunesse est très présente. Plus de 42 % des festivaliers ont 25 ans ou moins. De plus les Trans jouent aussi, dans leur manière de communiquer sur ce que l'on pourrait appeler une modernité historique puisque le slogan qui définit les Trans depuis le printemps 2017 est « nouveau depuis 1979 ». De plus, nous l'avons dit précédemment, une partie des festivaliers personnifie le festival autour de la personne de Jean-Louis Brossard, conjointement appelé « Papi Brossard » (il a plus de soixante ans et est la figure la plus médiatique de l'équipe des Trans depuis quasiment le début), mais devant rester « *le plus longtemps possible* »³⁶⁹ programmeur. Au-delà de ça, il y a au sein des Trans une ambiance particulière, due notamment à la pluralité de générations présente sur le festival. Nous l'avons vu, la part de festivaliers de 25 ans ou moins est très nombreuse, mais elle côtoie aussi près de 10 % de festivaliers qui ont plus de 50 ans. Peut-être que la manière différente d'être moderne pour les Trans est sa capacité de réinvention même à quarante ans, sa capacité à se renouveler et à accueillir chaque année des primo-festivaliers tout en gardant une base solide de festivaliers habitués ou aussi âgés que le festival. Aussi, et cela rejoint les propos des historiens spécialistes de l'Histoire bretonne que nous avons mobilisés précédemment : ces derniers expliquent que la modernité différente de la Bretagne tient au fait qu'elle repose sur une manière particulière d'être moderne tout en pérennisant une tradition ancienne, qui a pu par le passé être identitaire. Les Trans sont un exemple de cette continuité de tradition moderne. Nous avons pu le remarquer notamment sur notre terrain : lors d'interventions auprès de personnes qui allaient venir au festival, nous leur posons la question après les premières interventions pour savoir si leur entourage connaissait le festival et s'il y était allé. Un de nos projets a été mené avec des élèves de quatrième et un certain nombre d'entre eux expliquaient que leurs parents connaissaient et qu'ils y allaient lorsqu'ils étaient plus jeunes. Cette transmission intergénérationnelle, nous la retrouvons aussi dans un des entretiens que nous avons mené, où la festivalière Clara explique, qu'avant de faire du festival une pratique entre amis de son âge, elle l'a découvert grâce à sa maman qui l'a amenée avec sa sœur pour la première fois. Cette transmission familiale ou intergénérationnelle se retrouve d'ailleurs

³⁶⁹ Résultats de la question « suggestions », Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2018.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

dans le graphique 5, qui montrait précédemment que 7,4 % des festivaliers viennent avec des membres de leur fratrie, près de 1 % viennent avec leurs parents et 2,5 % avec leurs enfants. Aussi, nous avons souhaité nous arrêter sur les propos de la directrice des Trans, Béatrice Macé, qui explique que, de par l'histoire et l'ancrage territorial des Trans, la sociologie des publics du festival est à l'image des publics des Trans.

L'Histoire de Rennes et des Trans

En 1976, à Rennes, à sa création, l'Association Terrapin regroupe plusieurs jeunes rennais, travailleurs ou étudiants. En 1979 à la salle de concert de la Cité (salle rennaise mythique, aujourd'hui fermée, en centre-ville de Rennes) ou à la « fac de droit », ou encore à la Maison des jeunes et de la Culture de la Paillette à Rennes, ce groupe d'étudiants et jeunes travailleurs rennais se prend au jeu de la liberté qu'ils ont pour maxime, et fondent les premières Trans Musicales. Avant d'être festival, elles sont pour cette première année un concert de soutien à l'association qui avait des finances défaillantes et pour faire jouer des groupes de musique rennais face à des publics rennais.

« On était beaucoup d'étudiants, et on n'a pas mené très loin nos études. On a tous décidé de faire de ce secteur notre champ professionnel, et le festival est devenu la motivation principale de notre travail. Je me suis arrêtée en maîtrise, et Jean-Louis après sa deuxième année il me semble. (...) On avait des parents très cool ; c'était une période très insouciante, beaucoup plus que maintenant. On ne connaissait pas encore le Sida ; on l'a appris quand Klaus Nomi en est mort. »³⁷⁰

Cet extrait d'entretien avec Béatrice Macé explique le positionnement de départ et le fait que leur position d'étudiants leur a permis d'avoir la liberté de faire ce qu'ils voulaient. À l'époque, parallèlement à cette envie de liberté, les trois Rennais Hervé Bordier, Béatrice Macé, Jean-Louis Brossard (et d'autres : l'association Terrapin), âgés de vingt à trente ans constatent (et ce depuis quelques années), que l'offre culturelle rennaise, principalement les concerts ne correspondent pas à leurs attentes en termes de pratiques culturelles. Intégrés dans le milieu de la musique à Rennes, ils savent pourtant que d'une part, les artistes ne manquent pas, et que d'autre part les publics non plus. C'est leur double intégration : à la fois dans la musique et dans la vie étudiante (ils en font partie) qui permet de faire ce constat-

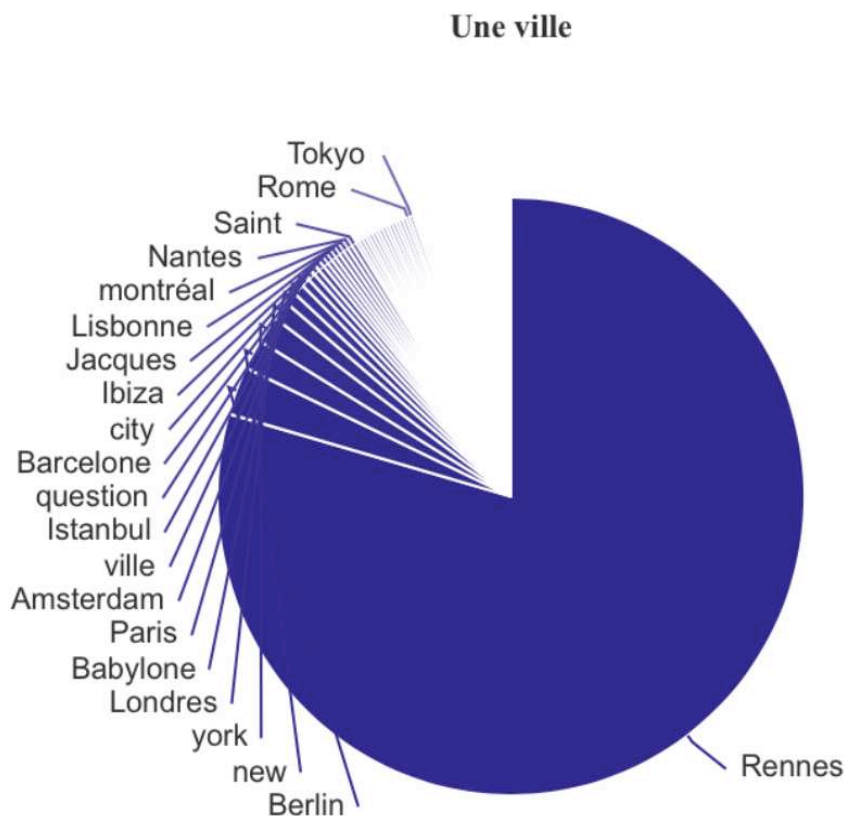
³⁷⁰ Cf Mémoire ROYON Camille, Ibid.

là et de conclure ainsi que ce qui manque ce ne sont ni les artistes, ni les publics, mais bien les lieux et les moyens pour que les deux groupes se rencontrent. Le but de ces premières Trans est donc de « *tenter de favoriser sur Rennes un développement musical. (...), de défendre, de diffuser une autre idée de la musique. Cette musique doit être un appel à la conscience de chacun.* »³⁷¹ Quelques années plus tard, en 1985, Terrapin laisse place à l'Association Trans Musicales, qui évolue dans les premières années de Jack Lang en tant que Ministre de la Culture. Les Trans sont alors intégrées à la politique culturelle de la Ville. Martial Gabillard, l'ancien adjoint à la Culture de la Ville nous expliquait, lors d'un entretien en 2015, sa position par rapport aux musiques actuelles, au rock et plus particulièrement aux Trans, qui à l'époque à Rennes sont relativement seules sur ce terrain de jeu : il y a seulement 17 concerts par an dans les années 80. Martial Gabillard explique ainsi que « *les classes moyennes, populaires, les milieux jeunes et étudiants se retrouvent dans les musiques actuelles* » et dans les Trans. En 1983, Martial Gabillard avait d'ailleurs écrit à l'équipe organisatrice des Trans : « *la musique actuelle dont vous faites la promotion, ainsi que la dynamique que vous créez autour représente à notre avis une véritable action culturelle. En effet, il nous apparaît essentiel de valoriser et de faire connaître l'expression des jeunes, de ne pas abandonner la satisfaction de leur attente à la seule exploitation commerciale* »³⁷². Il explique que les Trans n'ont pas été « intégrées » à la politique culturelle, mais qu'elles étaient en osmose avec la vision de la culture qu'il avait à l'époque en tant qu'adjoint. À la question sur l'instrumentalisation par rapport aux jeunes et la culture, il répond qu'il s'agissait bien plus d'une réussite de promotion, de communication et de projets plutôt que d'une instrumentalisation. Ce paragraphe historique n'est pas tant une contextualisation qu'une valorisation d'une politique culturelle menée dans l'écoute et la considération de groupes de jeunes, et de groupes d'étudiants. Et lorsqu'au lancement des 36èmes Trans Musicales, Nathalie Appéré, maire de Rennes dit « *Rennes construit les Trans et les Trans construisent Rennes* », elle ne fait que souligner l'impact d'un festival sur son territoire lorsque cela fait bientôt quarante ans qu'il se déroule dans la même ville, dans le centre-ville et qu'il a été fondé par des étudiants et des jeunes travailleurs rennais pour des publics.

³⁷¹ Extrait de l'édito des premières Trans Musicales, <http://www.memoires-de-trans.com/annee/1979/>.

³⁷² Cf Annexes, entretien avec Martial Gabillard, page 599.

Figure 2 : Illustration des réponses au portrait chinois : « Si les Trans étaient une ville ? »



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Dans le portrait chinois³⁷³ de l'enquête qui était proposé aux publics, nous demandions, entre autres, de donner une ville qui pouvait symboliser les Trans³⁷⁴. Comme le décrit le graphique ci-dessus, la majorité des réponses est la ville de Rennes. Nous n'avons pas de point de comparaison avec d'autres festivals, mais la grande majorité de réponses pour la ville de Rennes montre que le festival n'est pas concevable sans la ville. Aussi, nous pouvons ajouter à cette réponse, le fait qu'à la question « si les Trans étaient un drapeau », la grande majorité de réponse est le drapeau breton.

³⁷³ Nous décrivons dans notre troisième partie le principe sémiologique du portrait chinois autour de la notion sémiologique de renvoi et de trait pertinent.

³⁷⁴ « Si les Trans étaient une ville... »

Nous retrouvons, notamment dans les mots de Martial Gabillard l'idée que les Trans constituent un lieu de rassemblement pour les habitants de la ville. Lors d'un entretien avec Raphaël Roth sur la question des emblèmes territoriaux, Béatrice Macé rapproche le rôle d'un festival de celui d'un emblème territorial. C'est le cas par exemple des Trans. Il ne suffit pas de penser qu'un festival représente un territoire, car il est visible et qu'il fait office de fête et de rassemblement pour les habitants d'un endroit donné. L'explication se trouve dans l'histoire du festival lui-même, et aussi dans le sens que les politiques locales ont pu donner au festival, ne choisissant pas de s'en servir dans leur politique de communication, mais bien de l'intégrer à leur politique culturelle. Cela n'empêche pas pour autant que certains éléments du festival ont participé à l'image de marque de la ville. Il y a aussi l'idée que les Trans sont un lieu pour la jeunesse rennaise. Nous avons donc eu envie de nous demander si les Trans étaient un symbole de la vie étudiante rennaise ? Tout d'abord, nous remarquons dans les entretiens que nous avons pu mener avec des publics des Trans qu'ils découvrent souvent les Trans lorsqu'ils sont en étude supérieure. Ils connaissent avant, pour peu qu'ils aient grandi dans la ville ou le département et bien souvent leur première édition se fait dès l'année qui va suivre le baccalauréat. Plus de 50 % des festivaliers de l'édition 2018 font le festival depuis seulement 2015, c'est-à-dire depuis trois ans. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cela correspond au début de leurs études. Cela vient du fait tout d'abord que la période estudiantine peut correspondre à un moment où les sorties et les fêtes ponctuent la semaine des étudiants. De plus, les Trans, dans leur travail de relations aux publics, font de nombreux partenariats avec les universités et écoles post-bac. Le partenariat avec l'Université Rennes 2 est l'un des plus conséquents et comprend des rencontres, des concerts à l'université, des présentations de la programmation.

« J'ai 19 ans. Étudiante en musicologie, je suis une adepte de l'opéra, des concerts symphoniques et de chanson française. Mes deux colocataires, elles, reviennent d'une année passée à Londres. Un vendredi de décembre 1985, elles me proposent de les accompagner salle de la cité, car des potes à elles, les Redskins, jouent dans un festival. »³⁷⁵

« Samedi 7 décembre 1996, soirée Planète. Je viens d'arriver à Rennes pour faire mes études il y a 3 mois et ce sont mes premières Trans. »³⁷⁶
Thomas, 1996

³⁷⁵ *Histoires de publics*, Françoise, 1985.

³⁷⁶ *Histoires de publics*, Thomas 1996.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

« Novembre 2016. Je suis venu à Rennes pour faire des mathématiques, mais ce qui me fait le plus vibrer dans la vie c'est la musique, alors quand une amie me dit qu'elle a pour moi une place pour les Trans, je saute de joie et je me jette sur la prog. »³⁷⁷

Ces trois exemples montrent bien l'importance du festival dans la vie étudiante rennaise et la manière qu'ont Les Trans d'intégrer une vie culturelle au moment charnière d'autonomisation culturelle qu'est le temps des études. Aussi, l'histoire du festival est déjà marquée par la figure de l'étudiant, principalement au travers des deux co-directeurs, inscrits à l'université au moment de la première édition. Nous pouvons aussi souligner la sympathie que des étudiants peuvent avoir à l'égard du festival, créé par leurs pairs et dont ils bénéficient aujourd'hui des retombées.

« Les Trans ont peut-être pu devenir ce qu'elles étaient à Rennes parce que c'était Rennes, parce que la Mairie a soutenu assez tôt³⁷⁸, elle a encouragé assez tôt des choses ou assez durablement, parce qu'il n'y a pas eu d'alternance politique peut-être, parce qu'il y avait une population de chercheurs, et d'étudiants plus forte que dans d'autres villes. Nous pourrions nous demander, s'il n'y avait pas eu les Trans, est-ce que les étudiants seraient venus aussi nombreux dans cette ville ? On ne saura jamais, ce sont des écosystèmes, tout est en interaction. Mais cette question d'héritage, elle est forte elle est très forte et présente. »³⁷⁹

Pour revenir sur le fait que les publics des Trans sont à l'image de la population rennaise, la part d'étudiants dans la population et dans les publics est quasiment la même : 20,2 % est la part de la population rennaise qui est étudiante et à chaque édition (durant les quatre dernières années d'enquêtes), la part d'étudiants dans le public se situe entre 15 et 20 %.

Les Trans comme réservoir symbolique de souvenirs des habitants et comme emblème moderne

Avec 39,7 % de Rennais et 65,1 % de Bretons, les Trans permettent de créer des souvenirs communs à plus de 60 000 festivaliers qui se rendent chaque année au festival. Est-ce qu'à

³⁷⁷ *Histoires de publics*, Thomas, 2016.

³⁷⁸ Cf Annexes, entretien avec Martial Gabillard, page 587.

³⁷⁹ Cf Annexes, entretien avec Erwan Gouadec, page 562.

partir du moment où près de 10 %³⁸⁰ de la population assistent au même événement, nous pouvons évoquer l'idée d'une mémoire commune ? Nous y reviendrons plus tard dans notre développement, mais chaque année des souvenirs communs sont créés. À ce propos d'ailleurs, 79,1 % des festivaliers disent avoir un attachement particulier aux Trans. Nous le remarquons aussi dans l'espace des suggestions proposé à la fin de l'enquête. Parmi ces 287 réponses, 106 réponses sont des remarques positives. Cela ne signifie pas que le reste des réponses est négatif : certaines suggèrent des améliorations techniques, des améliorations sur la musique, des commentaires sur les tarifs, le confort. Certaines critiques sont négatives et traduisent souvent une déception par rapport à l'expérience vécue ou au festival, le plus souvent cependant, les critiques sont accompagnées de propositions d'amélioration. Parmi ces 106 réponses :

- 50 % des commentaires montrent une envie de ne rien changer au festival ainsi qu'une envie de pérennisation de l'événement
- 23 % des commentaires sont des remerciements envers les organisateurs du festival et envers les Trans plus généralement
- 9,4 % des commentaires soulignent la qualité de l'organisation.³⁸¹
- L'analyse lexicale et sémantique du corpus de réponses peut aussi être illustrée par le nuage de mots ci-dessous : la taille des mots marquant la fréquence.

³⁸⁰ 10% de la population rennaise assiste aux Trans au sens où il y a 215 000 habitants rennais et 60 000 festivaliers aux Trans et que près de 40% d'entre eux sont rennais.

³⁸¹ Résultats à la question « suggestions » Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2018.

peut aussi être le caractère rock de la ville. Plus largement aussi les Trans ont participé activement au développement associatif et culturel de la ville.

Plusieurs éléments issus des témoignages des publics sur la plateforme *Histoire des publics* permettent d'envisager ces derniers comme des acteurs discursifs. Premièrement, les publics participent activement à l'élaboration de l'histoire du festival au travers de leurs témoignages. Là où *Mémoires de Trans* tente de dresser une histoire du festival à partir d'éléments de programmation et des discours du programmateur du festival, les publics y ajoutent une part personnelle. Pris dans leurs individualités, ces témoignages relèvent d'une mémoire personnelle du festivalier, mais envisagés à partir de leur pluralité, ils participent activement à l'histoire du festival, notamment dans son intégration aux histoires individuelles. En d'autres termes, quand le festival se raconte en s'intégrant à l'histoire des musiques actuelles et à l'histoire de la ville de Rennes, l'ajout du discours des publics permet d'intégrer le festival à une histoire sociale des pratiques festivalières.

« C'est vrai que je n'ai jamais bougé de cette ville, je m'y sens bien et j'y retrouve tout ce que j'aime pour m'amuser. Et notamment l'Ubu. Ça c'est vraiment ce qui me fait rester sur Rennes. J'ai différentes passions et la musique en fait partie et c'est vrai que grâce à l'Ubu il y a quand même un accès vers la culture musicale... C'est un des trucs qui me fait aimer Rennes. »³⁸⁴

L'identité de départ du festival, du rock, des rennais et des jeunes, est ainsi préservée. Il s'agit d'ailleurs d'un des objectifs du projet culturel des Trans, qui s'est écrit et affiné au fil des événements et des années. Faisons d'ailleurs un point sur la manière dont les Trans investissent la ville chaque année et ce que cela crée.

³⁸⁴ Cf Annexes, entretien avec Stéphanie, page 500.

B - Se rassembler en ville

« Ils (les festivals) disent parfaitement l'éminence culturelle que le pays entend conserver contre les vents et les marées de la mondialisation ; simultanément, ils constituent le lieu par excellence de retrouvailles de microsociétés qui ne prennent leur sens que par leur coprésence en un lieu et en un moment. »³⁸⁵

Chaque premier week-end de décembre, les Trans Musicales ont lieu et constituent un espace de retrouvailles de ces micro-sociétés. En plus du festival, il y a, en parallèle des Trans, le festival Bars en Trans, créé dans le sillage du premier cinq ans plus tard. Ce festival valorise la scène française des musiques actuelles. Il se tient le même week-end que les Trans et se déroule dans le centre-ville de Rennes, dans les bars. Les nombreux artistes et professionnels qui arrivent dans la ville, les festivaliers non rennais, les affiches dans la ville, les événements autour du festival dans des lieux publics (sur des places publiques ou des endroits comme le métro) font qu'il y a une certaine attractivité dans la ville pendant ces jours de festivals. Cela est beaucoup moins prégnant cependant que dans des villes comme Avignon ou Cannes où il est impossible de passer à côté du fait qu'un événement est en train de se dérouler tellement la ville est modifiée. À Avignon, les affiches des spectacles ornent la majorité des murs et il y a parfois des embouteillages dans les rues pavées. À Cannes, la circulation des voitures est complètement modifiée, les plages sont réquisitionnées et privatisées pour la grande majorité. Sur un de nos terrains d'éducation artistique et culturelle, nous avons travaillé lors d'un parcours Trans avec des jeunes rennais accompagnés par un SESSAD³⁸⁶. Nous avons travaillé deux années de suite avec eux. Lors de la première rencontre, nous échangeons à propos du festival qu'ils ne connaissent pas. Ces jeunes ont quasi tous grandi à Rennes ou dans une commune de Rennes Métropole et sont âgés de quatorze à seize ans. Nous repérons ensemble dans la ville les différentes affiches des Trans Musicales. L'année d'après, nous nous voyons au début du mois de novembre et ils nous disent voir tous les jours les affiches et ne pas savoir comment ils ont pu, avant, ne pas les voir. Nous pensons qu'il se joue quelque chose de plus discret que dans d'autres festivals, dans la préparation et dans la tenue des Trans, mais qu'une fois au courant, les éléments visuels et contextuels sont repérés par les futurs ou festivaliers.

³⁸⁵ MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival, Festivalier », Publicationnaire, février 2018.

³⁸⁶ Service d'Éducation Spéciale et de Soins À Domicile .

« Rennes devenant ville mosaïque. Ville archipel de lieux vivants. Des couleurs musicales dans chaque salle, dans chaque quartier dans chaque bar. »³⁸⁷

« Des funkera japonais, des rappeurs suisses, du groove dans les quartiers en trans, de la house à l'Omnisport pour la nuit blanche Rave 0 Trans, du rock de toutes les couleurs à la Cité, des groupes français dans les clubs et dans les bars, une mise en scène créée par Corman & Tuscadu à la MC Mars autour du cinéma, un jumelage avec "Les Foufounes Electriques", le légendaire club montréalais de la rue Ste Catherine, un cirque performance à l'Ubu, en tout c'est plus l'une soixantaine d'artistes qui vont transformer la ville de Rennes du 2 au 5 décembre. »³⁸⁸

« Rennes se vit au rythme fou des Trans. »³⁸⁹

Ces trois extraits d'édito montrent que la ville est emparée par les Trans le premier week-end de décembre. Tout d'abord près de 10 % de la population va au festival (uniquement Les Trans et non avec Bars en Trans, nous n'avons pas les données pour le deuxième festival). De plus, de nombreux lieux de la ville sont réquisitionnés ou occupés par les Trans : à l'origine, la Salle de la Cité, en plein centre-ville de Rennes accueillait le festival, puis l'Ubu, la salle Omnisports (anciennement le Liberté), la Maison des Associations, le 4bis, l'Étage, le Triangle, l'Aire Libre, le Parc des Expositions sont autant de salles occupées par le festival pendant l'année. De plus, certaines présentations de groupe ou du festival sont faites dans des lieux de la ville où il ne se déroule que très rarement des concerts : le stade rennais lors d'un match de l'équipe locale, les magasins H & M ou encore Uniqlo, le métro sont quelques exemples récents. Les Trans créent de nombreux lieux où les publics et les habitants rennais peuvent se retrouver et écouter de la musique ensemble. En journée, les propositions artistiques se déroulent principalement dans le centre-ville et présentent les groupes accompagnés, qui sont pour la plupart des groupes locaux. Nous pouvons y voir une pérennisation du projet de départ avec la volonté de toujours se faire se rencontrer les habitants rennais avec les artistes rennais.

³⁸⁷ Cf Annexes, Edito des Trans 1994, page 709.

³⁸⁸ Cf Annexes, Edito des Trans 1992, page 708.

³⁸⁹ Cf Annexes, Edito des Trans 1998, page 712.

C - Emblème co-construit, transmission et histoires

Dans son article sur la reconnaissance des festivals, et dans la continuité des étapes qui selon lui font la continuité, Emmanuel Wallon explique que « *Si la reconnaissance procède bien à double sens, entre les structures qui prennent l'initiative des festivals et les tutelles qui sont amenées à les subventionner, il n'en reste pas moins qu'un festival doit d'abord être reconnu par les professions et les publics pour ce qu'il apporte de spécifique dans le champ disciplinaire qui est le sien*³⁹⁰. » Cela donne une très grande importance aux publics, qui prennent part activement à la reconnaissance ou non du festival et au fait qu'il se pérennise. Aussi, l'auteur appelle les festivals des « carrefours de l'éphémère » et qu'ils doivent, pour cette raison-là, travailler leur légitimité par la relation aux publics : « *La relation entre un festival et un territoire se travaille d'une édition à l'autre, dans la durée de l'année, par exemple à travers des résidences de création, des actions de médiation, des partenariats d'éducation artistique, des formations professionnelles... enfin, tout ce qui fait qu'une manifestation culturelle n'est pas un simple rendez-vous dans le calendrier, mais un foyer qui attire et rayonne*³⁹¹ » Pour préserver le projet initial : participer au fait que « *chacune et chacun puisse choisir librement sa vie culturelle* », en connaissance et que les Trans restent « *un projet initié pour grand public* », il faut alors que le projet soit connu et appréhendé par le plus grand nombre. Cela est entre autres permis par les dispositifs d'éducation artistique et culturelle et l'action culturelle pensés par les Trans. Les Parcours Trans par exemple, sont un dispositif d'éducation artistique et culturelle et d'action culturelle, qui permettent de mener des projets (appelés Parcours) avec des personnes accompagnées par des structures scolaires, sociales, médicales, socio-culturelles du département d'Ille-et-Vilaine. Cette année, environ cinq cent personnes sont touchées par ce dispositif. Cela est sans compter les fréquentations aux actions ponctuelles comme les concerts scolaires, de la primaire au lycée. La majorité de ces publics touchés sont autant les publics que les étudiants de demain. Un entretien avec une étudiante rennaise accompagnée par le Service d'accompagnement et de soutien de la Ville de Rennes nous disait par exemple : « *être allée aux Trans m'a permis de me sentir dans l'actualité de ma ville*³⁹² ». Le service d'accompagnement et de soutien

³⁹⁰ WALLON Emmanuel, « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », *L'Observatoire* 2016/2 (N° 48), pp. 3-8.

³⁹¹ Ibid, page 5.

³⁹² Extrait d'entretien « retours d'expériences » réalisé en janvier 2018 in Archives service action culturelle des Trans.

travaille auprès de jeunes personnes atteintes de troubles psychologiques ou physiques durant un à deux ans et les accompagne à l'autonomie. 99 % des résidents (venant de la France entière) restent ensuite vivre à Rennes lorsqu'ils ne sont plus accompagnés par ce service d'accompagnement, d'où l'intérêt de pouvoir se sentir « dans l'actualité de sa propre ville ».

L'éducation artistique et culturelle territorialisée permet de participer au fait de valoriser les Trans comme un lieu où tous les habitants sont les bienvenus. D'ailleurs, les actions culturelles menées par des structures d'éducation artistique et culturelle sont uniquement en Ille-et-Vilaine et à Rennes. Les participants à ces projets sont des publics qui peuvent assez facilement par la suite intégrer les Trans à leurs pratiques culturelles, au sens où le festival est au maximum à une heure de leur domicile³⁹³. À ce propos, certains projets menés par des structures sont tout autant pour la découverte musicale proposée par le dispositif festivalier qu'un moyen pour découvrir la ville. Une éducatrice spécialisée du SAS, Service d'Accompagnement et de Soutien³⁹⁴, nous disait que le fait d'organiser la venue au festival servait aussi à responsabiliser les jeunes et à leur donner confiance sur le fait de venir en centre-ville de Rennes³⁹⁵ en transport en commun. Les jeunes que le SAS accompagne se déplacent pour une grande partie en fauteuil roulant et d'autres peuvent avoir des troubles psychologiques rendant le déplacement en transport en commun parfois difficile. Dans le cadre de ce type de projets, les jeunes ont l'opportunité de se rendre compte qu'ils en sont capables. L'éducatrice nous racontait d'ailleurs que certains, une fois sur le site, décidaient de rester plus tard et de rentrer en autonomie. Ce qui est, pour elle, une véritable preuve d'autonomie et pour le festival, une preuve qu'il représente un lieu d'hospitalité où les publics se sentent accueillis. Aussi, durant notre terrain, nous avons pu rencontrer et mener un projet avec un Centre Départemental d'Action Sociale (CDAS) de Bain de Bretagne, une ville située au Sud du Département. Une des premières choses que l'éducateur nous a expliquée était que ce projet avait un double intérêt pour les jeunes et lui : d'une part ils allaient découvrir une offre culturelle à proximité de leur lieu d'habitation, d'autre part, ils allaient pouvoir venir en groupe à Rennes et faire découvrir le trajet autant que la ville aux

³⁹³ Redon et Saint-Malo étant les deux villes les plus éloignées de Rennes, en Ille et Vilaine et toutes deux environ à une heure de transport.

³⁹⁴ Nous avons décrit cette structure de manière plus détaillée dans notre première partie.

³⁹⁵ La structure se trouve au nord de Rennes.

jeunes. Le caractère événementiel des Trans et la possibilité d'être accompagné et aidé par une structure culturelle dans ce genre de projets rend leur réalisation plus facile.

Aussi, dans la relation aux publics et pour mener à bien le projet d'être identifié par le plus grand nombre d'habitants, il est indispensable d'effectuer un travail sur le territoire. Dans le cadre des Journées du Patrimoine, la salle de concerts de l'Ubu est ouverte afin de faire découvrir la salle, le projet de l'association, le festival, etc. Nous avons pu rencontrer des habitants du quartier de l'Ubu qui ne savaient pas qu'il y avait une salle de concerts à deux pas de chez eux. Bien qu'installé depuis quarante ans, le festival, dans une démarche d'éducation artistique et culturelle et pour tenir son rôle de lieu potentiel de retrouvailles entre les habitants de la ville, doit continuer sans cesse un travail de transmission et de communication. Aussi, et comme nous l'avons montré précédemment, le festival est une des vitrines de la ville. Le degré d'hospitalité qu'il renvoie est donc une manière d'exprimer comment est la ville. Lors d'un séminaire³⁹⁶ à l'Université d'Avignon sur les festivals d'Édimbourg, le chercheur Paul Lynch, directeur du laboratoire Tourisme and Hospitality à l'Université d'Édimbourg a présenté une approche des festivals comme étant une image de l'hospitalité de la ville. Son travail est inspiré de la lecture de Jacques Derrida, qui dit de l'hospitalité qu'il en existe deux types : la conditionnelle, lorsqu'il s'agit d'une invitation et une inconditionnelle lorsqu'il s'agit d'être en posture d'accueil pour tout le monde. Selon Jacques Derrida³⁹⁷, l'hospitalité est au cœur des relations sociales, qu'elle soit considérée au niveau privé ou au niveau international. Selon Paul Lynch, la capacité d'hospitalité d'une ville se joue aussi par les festivals qui y sont proposés et par déduction dans la capacité d'hospitalité que ceux-ci ont. À ce propos d'ailleurs, Paul Lynch expliquait que l'hospitalité reposait sur trois choses principales : la nourriture, la boisson et un lieu de repos. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la *forme festival*, de par l'espace-temps particulier qu'elle impose, nécessite d'avoir des conditions d'hospitalité qui permettent aux festivaliers de profiter pleinement des propositions artistiques et culturelles qui leur sont faites.

« Parce que Rennes inévitablement c'était quand même vu, comme vraiment rock. (...) Marquis de Sade, c'était d'un magnétisme de fou, c'était électrique. Mes cousins m'enregistraient la radio qu'ils passaient sur des cassettes, ils me prêtaient les cassettes, moi j'entendais ça, c'était le Graal, ça, c'est en 81. Donc je savais déjà qu'il se passait plein de trucs à Rennes, il y avait une radio, des disquaires,

³⁹⁶ Séminaire Avignon / Edimburg,, regards croisés sur deux festivals d'arts vivants d'après-guerre, Université d'Avignon, Mardi 28 mai 2019.

³⁹⁷ DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité* (avec Anne Dufourmantelle), Paris, Calmann-Lévy, 1997.

des concerts, un groupe, dont on entendait parler au niveau national (quoi que pas tant que ça). Et donc Rennes, ce que ça représentait, c'était beaucoup de choses ouais »³⁹⁸.

Tels sont les mots du festivalier Gilles, breton d'origine puis rennais d'adoption. Nous avons décrit dans cette sous-partie l'impact régional et local qu'avaient les Trans, comment elles étaient perçues par les habitants et ce qu'elles disaient d'un certain état d'esprit rennais. Les Trans sont le lieu et l'espace de synchronisation de retrouvailles, dans la ville durant le festival, un temps qu'on peut déterminer de social. Nous avons parlé d'éducation artistique et culturelle et de trajectoires quasi individuelles, alors que nous commençons notre sous-partie par les mots d'Emmanuel Wallon qui cherche à définir le festival comme un universel en le décrivant précisément par étape. Nous avons aussi parlé de l'impact local et de la manière dont les rennais, voire les bretons percevaient les Trans Musicales. Cependant, il y a quelque chose de particulier aux Trans Musicales : il est rare de voir sur les lieux du festival des drapeaux bretons, emblème visible et symbolique porté en étendard lors de nombreux festivals, pas seulement bretons. De plus, la part de festivaliers bretons est certes très importante (65,1 %), tout autant que celle de festivaliers rennais (40 %), mais le festival accueille aussi de nombreux autres festivaliers français ou étrangers (8 %). Il y a cette idée que l'identité Trans se construit sans exclusion, c'est-à-dire qu'elle ne repose pas sur un chauvinisme rennais. Bien au contraire, elle tente d'être universelle tout en étant, de par l'histoire des Trans et leur ancrage territorial, particulière. Nous tenterons dans notre troisième sous-partie de définir cet universel au cœur du particulier qui fait les Trans Musicales.

³⁹⁸ Cf Annexes, entretien avec Gilles, page 478.

III - L'universel au cœur du particulier

« De la société des loisirs nous passons à l'état de loisir. Il nous est en effet loisible de disposer de toutes nos capacités/potentialités quand le spectacle vivant propose un temps convoquant toutes les dimensions humaines. Le spectacle vivant n'offre-t-il pas une relation à l'art singulière, peut-être plus ample, plus complète, car elle entremêle l'intime du ressenti au collectif de la situation, qui plus est dans le moment même où l'art prend forme sous nos yeux ? Définissant un espace-temps, il crée un monde sensoriel ancré dans un espace différencié, jusqu'au festival qui instaure un monde sensoriel fictif complet dans une autre convention de spectacle. Ainsi, nous concevons les Trans comme une mise en scène de spectacles pour laquelle nous créons un espace où il fait bon vivre pour se laisser aller au plaisir d'une promenade artistique. Remplacer Watteau par Nirvana : à chacun son époque, à chacun sa destination ! »³⁹⁹ Projet culturel des Trans

Nous avons dédié nos deux premières parties au lien entre un festival et son territoire. La particularité des Trans est dans le lien qu'elle a avec la ville de Rennes, dans la région de festivals qu'est la Bretagne. Nous observons ce lien inaliénable, notamment dans la manière que les publics rennais des Trans ont de parler du festival. Cette sous-partie sera consacrée au rassemblement créé par les Trans et au fait que ces dernières ont un impact au niveau individuel et collectif, et dépassent à certains égards l'enjeu du territoire. Cette fin de deuxième chapitre s'intéresse à la manière dont un événement tel que les Trans peut devenir élément constitutif de l'identité d'une personne, parce qu'il est un lieu populaire de culture, gorgé d'histoire et que les cinq jours de décembre permettent d'entrevoir cela. Comment les Trans, par leur particularité, sont aussi un événement collectif, et participent à la construction sociale collective et universelle ? À ces propos, nous lions ceux de Damien Malinas et Raphaël Roth, dans leur article de juillet 2015 sur la sémio-anthropologie des emblèmes communicationnels des festivals.

« Les festivals sont des événements qui ont une influence sur les territoires et comptent tant socialement, économiquement, que médiatiquement pour notre histoire culturelle. Jean Molino parle ainsi "d'expérience musicale pour décrire ce qui se présente sous la forme d'un véritable arc-en-ciel de réactions à des musiques elles-

³⁹⁹ Extrait du projet culturel des Trans 2015-2018.

*mêmes infiniment diverses*⁴⁰⁰ ». La diversité de ces formes implique que l'utilisation de la notion d'«esthétique» est appréhendée selon le point de vue de l'expérience esthétique⁷ qui est une expérience spécifique. On peut lire, dans la définition de Jean Molino, la spécificité de l'expérience musicale comme rite collectif qui s'appuie sur une dimension qui dépasse le caractère symbolique de la musique en tant que forme : l'expérience est sens, elle se fixe sur des symboles, des emblèmes expérientiels. La notion de «renvoi» est au cœur de ces fonctions de la musique. La part symbolique de l'expérience est soulignée, ici, par le fait que les expériences sont vécues par les individus comme des faits marquants qui s'ancrent dans la mémoire.⁴⁰¹ »

Nous avons expliqué en chapitre introductif notre proximité avec la théorie développée par les sociologues Jacques Revel et Jean-Claude Passeron de la pensée par cas. Le fait d'avoir une démarche par cas, à la manière dont Jean-Claude Passeron et Jacques Revel l'entendent, permet d'envisager que, la *forme festival* et les expériences esthétiques et culturelles qui y sont possibles, peuvent se jouer à différents endroits et peuvent être considérées comme des cas eux-mêmes, des multitudes de réceptions particulières qui font conjointement la force et l'enjeu de la *forme festival*.

A - Un rapport mouvant au territoire

Le lien au territoire, dans le cas des Trans est particulier et différent d'autres festivals, car tous ne sont pas nés dans les mêmes contextes et pour les mêmes raisons. Le Festival d'Avignon est né dans une volonté de décentralisation du théâtre public : « *Avignon est loin, mais la presse rend compte de cette décentralisation artistique originale, courageuse, ambitieuse. (...) Avignon, future vitrine, incarnation, symbole du théâtre est donc en 1947 le surgeon inattendu de la peinture contemporaine. Par une sorte de bluff inspiré qui lui fait prendre d'assaut la tête d'affiche, Vilar rompt, dans un même geste poétique, avec Paris, mais aussi avec son passé et avec le contexte théâtral de l'époque* »⁴⁰². Le projet, plus de soixante-dix ans après, porte toujours sur l'ensemble du territoire et des publics français

⁴⁰⁰ MOLINO Jean, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale » in NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2007, page 119.

⁴⁰¹ MALINAS Damien et ROTH Raphaël, « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémio-anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7 | 2015.

⁴⁰² LOYER Emmanuel, DE BAECQUE *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2016, page 14.

(nous parlons bien ici du projet culturel, non du projet artistique qui lui, est international). Le Festival de Cannes, lui, a un projet culturel international, avec de nombreuses relations internationales et diplomatiques qui se jouent, encore aujourd'hui, pendant le festival : « *Lorsque les Français, dans les années 1930, envisagent la création d'un festival de cinéma à Cannes, c'est avant tout pour s'opposer à la Mostra de Venise, une émanation de la Biennale d'art devenue peu à peu depuis 1932, un rendez-vous important à l'échelle internationale du monde du cinéma. Néanmoins ses liens avec le régime fasciste amènent à son boycott par les Anglo-saxons et poussent les Français à en imaginer une réplique démocratique*⁴⁰³. » Les Trans, elles, et nous l'avons expliqué à plusieurs reprises, sont nées dans une volonté de faire une proposition à des publics rennais.

*« Il faut dire que l'habiter consiste à "tracer un rapport au territoire en lui attribuant des qualités qui permettent à chacun de s'y identifier". (...) Néanmoins, si, comme le montre Marion Segaud, la constitution des identités collectives se joue à l'échelle des espaces privés, on pense également aux lieux publics, également constitutifs des sociétés. Par exemple, on peut évoquer les espaces marchands (le magasin), les espaces de loisirs (le parc d'attractions), les espaces culturels (le musée), etc. Autant de terrains que les sciences de l'information et de la communication considèrent comme objets d'étude — souvent abordés selon l'approche sociosémiotique — et qui participent, eux aussi, au quotidien, à la construction de l'homme moderne. »*⁴⁰⁴

Comme le montre cette citation à propos de l'œuvre de l'anthropologue Marion Segaud, qui a travaillé sur la notion d'espace, le territoire semble être aussi un caractère assez mouvant, au sens où elle l'entend comme un lieu avec des qualités dans lesquelles chacun s'y retrouve. Il nous semble intéressant de penser les Trans Musicales comme un territoire relativement vaste où chacun puisse avoir l'espace de s'y identifier, de s'y retrouver. Et c'est en cela que nous pouvons parler d'universalisme au cœur du particulier, puisqu'il s'agit bien de penser un festival comme un espace relativement large et constitué de qualités différentes pour que les différents horizons d'attente des festivaliers puissent exister. Cela n'enlève en rien le caractère rennais et le rapport au territoire des Trans bien au contraire. C'est parce que ce festival s'est créé dans le rapport à son territoire, qu'il a développé la particularité d'être un symbole breton, surtout un symbole de Rennes. Cette dernière, qui fut considérée dans les

⁴⁰³ <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/festival-cannes>.

⁴⁰⁴ VERGOPOULOUS Hécate, « Marion Segaud Anthropologie De L'espace. Habiter, Fonder, Distribuer, Transformer, 2007, Armand Colin, Paris, 223 p. », *Communication & langages*, 2009/4 (N° 162), pp. 147-148.

années 80 comme la ville rock, représente aussi, par les Trans, une époque, une certaine idée de l'alternative, de la recherche en création artistique, de la portée politique des musiques actuelles. Parce qu'il y a ce rapport inaliénable entre les Trans et son territoire et que parallèlement, les Trans sont devenues, dans leur programmation et dans leur renommée, un festival international, cela crée peut-être ce que la directrice des Trans nomme « *un petit au milieu des grands et un grand au milieu des petits* »⁴⁰⁵. Les festivals semblent se réaliser à partir d'une interpénétration de plusieurs échelles ; bien qu'ils s'inscrivent dans un cadre local, leur médiatisation tend à leur conférer un écho plus vaste avec une résonance nationale, européenne et parfois une résonance internationale, dans le cas du Festival de Cannes par exemple. La dimension spatiale est particulièrement importante pour les festivals, car au-delà de leur inscription dans un territoire donné, elle inclut aussi un ensemble de lieux de représentations et de débats qui sont souvent hors des territoires habituels (théâtres, salles de cinéma, etc.) et se trouvent déplacés en plein air, dans des espaces dont l'utilité première a été détournée ainsi que dans l'espace public. La transposition dans des espaces « publics » appelle, quant à elle, à une volonté de participation, voire de citoyenneté. De manière plus pragmatique, nous voyons bien que cette question du territoire est effectivement mouvante, car ce dernier a des frontières poreuses. D'ailleurs, nous remarquons que le territoire des Trans a évolué au sens où il n'est plus exactement celui de la Ville de Rennes. Le tableau ci-dessous laisse apparaître qu'il y a plus de 8,2 % des festivaliers qui habitent dans les communes de Rennes Métropole.

⁴⁰⁵ Cf Annexes, entretien avec Béatrice Macé, page 520.

Tableau 14 : Répartition des festivaliers en fonction de leur lieu d'habitation

À Rennes	39,50 %
Dans une autre commune de Rennes Métropole	9,20 %
En Ile-et-Vilaine (hors Rennes Métropole)	8,20 %
En Bretagne (hors Ile-et-Vilaine)	8,20 %
En Île-de-France	12,90 %
Dans une autre région française	18,30 %
À l'étranger	1,40 %
Autre	2,10 %

Il faut lire que 39,5 % des répondants vivent à Rennes.

Source : enquête 2017 GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

C'est d'ailleurs pour cette raison du rapport au territoire qu'Emmanuel Wallon appelle le festival un « carrefour de l'éphémère » devant travailler sa légitimité par la relation aux publics : « *La relation entre un festival et un territoire se travaille d'une édition à l'autre, dans la durée de l'année, par exemple à travers des résidences de création, des actions de médiation, des partenariats d'éducation artistique, des formations professionnelles... enfin, tout ce qui fait qu'une manifestation culturelle n'est pas un simple rendez-vous dans le calendrier, mais un foyer qui attire et rayonne.*⁴⁰⁶ ». L'idée du rayonnement et d'action de médiation sur le territoire montre d'une part que ce n'est pas le fait d'être implanté sur un territoire que la relation aux publics est due, bien au contraire. D'autre part, le rayonnement, dû à ce travail de territoire ne s'arrête évidemment pas aux frontières du territoire en question.

B - Se rassembler pour créer du commun

Comme l'explique Raphaël Roth : « *Ainsi, quoi qu'il en soit, en ce qui concerne la hiérarchisation des raisons de la présence en festival (ambiance, programmation, proximité), et ce que nous démontrent ces paroles de festivaliers (...) c'est que l'un ne va pas*

⁴⁰⁶ WALLON, « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », *L'Observatoire* 2016/2 (N° 48), page 5.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

sans l'autre : la sociabilité qui entoure la pratique culturelle fait partie intégrante de cette pratique. »⁴⁰⁷

Nous avons vu précédemment que l'ambiance, le fait de faire des rencontres et de retrouver ses amis étaient des raisons invoquées pour expliquer la raison de la venue et la raison d'aimer le festival. L'intégration du festival aux pratiques culturelles des festivaliers repose sur sa capacité, d'une part à accueillir une multitude de festivaliers et, d'autre part à intégrer cette sociabilité qui entoure la pratique culturelle. C'est le concept d'effervescence collective⁴⁰⁸ développé par Émile Durkheim que nous pouvons mobiliser ici. Le sociologue explique que lors de temps collectifs (dans la vie religieuse par exemple, ou dans des mouvements sociaux historiques), il y a une intensification des interactions sociales qui crée chez les individus des forces particulières et des ressentis qui diffèrent de ceux vécus dans le quotidien.⁴⁰⁹ Émile Durkheim étudie pour cela le totémisme, qui crée des forces collectives autour d'un symbole. Les Trans, de par leur histoire explicitée en deuxième partie sont le symbole d'une époque, d'une ville, des musiques actuelles, de Rennes pour de nombreux festivaliers. Cela se concrétise durant l'événement, par l'ambiance et les nombreuses interactions sociales et collectives.

À ce propos et pour revenir sur les thématiques de symbole et d'emblème évoquées précédemment, Raphaël Roth explique, grâce aux recherches de Émile Durkheim et Charles Peirce que : « *Le symbole devient emblème lorsqu'il est reconnu comme porteur d'une identité individuelle puis collective.* »⁴¹⁰ Pour étudier cette idée d'identité et de mémoire collectives, ainsi que ses processus de construction, nous avons souhaité partir de l'objet d'études des souvenirs de festivaliers dans le cadre des productions liées au projet *Histoires de publics*.

« C'était mes premières Trans et j'avais quelque peu fêté ça... J'avais perdu mes potes et je déambulais (...) Je me suis perdu et j'ai découvert le hall 3 et je suis tombé sur les Wankin 'Noodles. » Nico, 2008

⁴⁰⁷ ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie, Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, page 277.

⁴⁰⁸ DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, rééd., Paris : PUF, 1968.

⁴⁰⁹ JOANS Hans, « Durkheim et l'extase collective », *Trivium*, 13 | 2013.

⁴¹⁰ ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie, Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, page 281.

« Le Liberté, plein à craquer, retient son souffle. Nous sommes tous subjugués, même les punks les plus rebelles sont scotchés. Vient le grand moment de la soirée [le concert des Béruriers Noirs qui se reformèrent pour l'occasion]. »

JM, 2003

« Chaque année, nous fêtons notre anniversaire de mariage aux Trans, nous étant mariés un 6 décembre. [...] C'était juste merveilleusement romantique... »

Élise, 2013

Qu'il s'agisse de déambuler à la recherche d'une surprise tout en ayant perdu ses amis, d'attendre (im) patiemment le concert d'un groupe qu'on affectionne tout particulièrement, où qu'il s'agisse d'intégrer le festival à l'histoire personnelle de son couple, toutes ses manières de faire le festival telles qu'elles sont racontées par les publics témoignent de la pluralité des rapports qu'entretiennent ces derniers aux Trans. Ces discours permettent ainsi d'intégrer au sein du festival toutes les manières qu'ont les festivaliers de *braconner* sur les terres des Trans, pour reprendre la formulation de Michel de Certeau. La mémoire individuelle des festivaliers participe à la mémoire collective, et inversement, cette dernière nourrit les récits personnels des festivaliers. Les Trans, nées en 1979, ont ainsi vu différents publics traverser les âges. L'accès à ces discours montre la diversité des discours des festivaliers en fonction de leurs habitudes du festival et ainsi une autre vision de l'histoire du festival. Dans chaque récit de festivaliers, une remise en contexte de la trajectoire personnelle du locuteur est quasi systématiquement effectuée : *« J'ai 19 ans. Je suis étudiante en musicologie⁴¹¹ »*, *« C'est ma dernière année à Rennes avant un pèlerinage professionnel obligatoire en région parisienne⁴¹² »* par exemple. Des éléments biographiques viennent ponctuer les récits du festival. Les festivaliers ne sont pas uniquement en train de raconter leurs souvenirs liés à l'artistique. Ils situent leurs histoires personnelles dans une histoire commune. La mémoire de chaque festivalier, puis de chaque génération, participe à la création d'une mémoire collective, qui ne voit le jour que par le partage et la transmission. Ces prises de paroles sont considérées comme des *« indicateurs de l'être festivalier⁴¹³ »*. L'enquête des publics de l'édition 2015, envoyée numériquement

⁴¹¹ *Histoires de publics.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

et à laquelle plus de 1500 festivaliers ont répondu, montre que plus de 75 %⁴¹⁴ des festivaliers ont entendu parler la première fois du festival par le « bouche-à-oreille ». Ces contenus échangés de cette manière relèvent de l'histoire du festival, d'informations plus techniques, sur les artistes ou encore sur la manière de faire le festival. Cette transmission se fait autour de l'écriture d'une histoire commune et partagée mêlant les discours individuels, institutionnels et collectifs. Pour comprendre la constitution de cette mémoire commune, nous sommes allés chercher des clés de lecture du côté des recherches menées autour du devoir de mémoire, notamment par Sébastien Ledoux⁴¹⁵. Le témoin d'un événement ou d'une époque est autant important par son discours que par la position qu'il occupe : sa parole « performative » est un moyen de rendre d'autant plus vrai des faits passés ou présents. Le « j'y étais » participe à l'écriture de cette histoire commune. Sébastien Ledoux rappelle également que « *la notion de mémoire discursive permet de comprendre qu'en faisant appel à la mémoire du locuteur comme du récepteur, le discours fonctionne dans une dimension dialogique de son énoncé qui stocke, au fur et à mesure, des usages antérieurs externes au locuteur* »⁴¹⁶. Ainsi, l'ajout de la mémoire des festivaliers à celle, plus institutionnelle, du festival, permet de la compléter à l'aide d'éléments externes à son histoire. Maurice Halbwachs fut un des premiers à théoriser le concept de « mémoire collective »⁴¹⁷. Il explique que l'on ne se souvient jamais seul, et que le groupe d'appartenance et le contexte social structurent et modifient notre manière de nous remémorer les événements. Selon Maurice Halbwachs, la mémoire peut difficilement exister en dehors d'un groupe : un souvenir est fortement influencé par le récit que nous en font les autres ou ceux qui l'ont vécu au même moment. Les lieux et les dispositifs des Trans Musicales sont des artefacts sociaux qui permettent de faire ressurgir des souvenirs, comme l'explique le psychologue Coman, l'un des auteurs de l'article « Collective Memory from a Psychological Perspective. » Il appuie d'ailleurs sur l'influence des conversations dans la formation d'une mémoire collective, puisqu'elles réactivent des souvenirs, et même de les croiser dans le sens où l'on peut retrouver plusieurs mêmes versions de récit pour un événement donné. Brown, Coman et Hirst montrent également que, selon le rôle adopté par

⁴¹⁴ Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2018.

⁴¹⁵ LEDOUX Sébastien, « Le « devoir de mémoire » comme formule-tierce. » *Intermédialités*, numéro 21, printemps 2013.

⁴¹⁶ Ibid, page 2.

⁴¹⁷ HALBWACHS Michel, *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 1950, page 7.

les participants (selon s'ils se positionnent comme narrateurs ou plutôt à l'écoute) ils auront plus ou moins d'influence sur les souvenirs collectés. Le discours tissé autour d'un souvenir par une personne se plaçant en narrateur va avoir tendance à influencer les autres souvenirs ou à en faire surgir d'autres, plus individuels.

« Nous avons tous un souvenir, une anecdote autour de Disney, qui dépasse le cadre des films, pour intervenir dans tous les éléments qui constituent l'univers Disney, depuis les peluches que l'on nous offre bien avant l'âge que l'on soit en mesure de pouvoir tenir assis devant un film jusqu'aux parcs à thème. Ces éléments constitutifs de l'imaginaire disneyen trouvent leur fondement dans des valeurs qui ont été les plus à même de fédérer, comme l'indique Bertrand Mary, la culture populaire américaine et les esthétiques européennes.⁴¹⁸ »

À la manière dont Raphaël Roth l'explique à propos de Disney, les festivaliers des Trans ont pour la plupart, un souvenir, une anecdote qui dépassent la programmation artistique et qui, dans leur multitude, constituent la mémoire des Trans, l'histoire que l'on transmet et donc l'expérience culturelle.

Tableau 15 : Données sur les souvenirs des festivaliers

Gobelet	46,10 %
Votre bracelet d'entrée	41,20 %
Programme	28,20 %
Photographies	23,20 %
Aucun 3	18,10 %
Billets d'entrée	15,70 %
Affiches	14,90 %
Autres supports de communication	9,20 %
Produits des Trans (pull, chaussettes, casquette)	5,90 %
Autre	4,80 %

Il faut lire que 28,20 % des festivaliers gardent le programme de l'édition en souvenir du festival

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

⁴¹⁸ ROTH Raphaël, *A l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, L'Harmattan, 2017.

La multitude de souvenirs, et donc d'expériences auxquelles nous (en tant que chercheurs) avons accès rendent compte justement de cette multitude de publics et de manière de vivre le festival. La *forme festival*, dans le cas des Trans, à la manière d'une éponge, permet d'absorber autant que de créer ces multitudes de réceptions et d'expériences. Au sein de ces multiples manières de vivre le festival (et donc d'en parler), l'inattendu semble toujours être ce qui est apparent dans le récit, et donc marquant dans l'expérience.

Se retrouver autour de l'inattendu

Tout d'abord, nous avons évoqué plusieurs fois l'entretien mené avec le festivalier Gilles, qui était présent dès les premières éditions du festival, ainsi que d'autres témoignages marqués par l'idée que les Trans, et notamment dans les premières années, étaient un endroit permettant de voir des choses qu'on ne voyait pas ailleurs, et surtout d'être face à une multitude de possibilités. L'alternative dans la programmation musicale participait au fait qu'il pouvait presque tout se passer en termes de propositions artistiques et donc de réactions face à ces dernières. L'inattendu a été une des émotions constitutives de la réception des publics du départ, confirmé par un des axiomes du projet culturel : « *l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu* ». ⁴¹⁹ La transmission opérée entre les festivaliers a sûrement participé au fait que l'inattendu était finalement une des choses les plus recherchées dans l'expérience des Trans.

C - Devenir prescripteur de l'inattendu et de la surprise

Être face à l'inattendu et à la surprise, notamment dans le cas de propositions artistiques, donne envie de transmettre et de partager ce ressenti. La programmation des Trans, en quelque sorte, donne envie d'être prescripteur et offre la possibilité de l'être sans se sentir mélomane ou qualifié par son entourage en tant que tel. L'inattendu, justement dans sa définition même, impose dans son récit, de faire intervenir un jugement personnel d'invoquer les raisons pour lesquelles sa réception est intimement liée à de la surprise.

« Nées dans l'éphémère d'une revendication, les Trans Musicales s'incarnent toujours dans leur nom : il symbolise le projet,

⁴¹⁹ Projet des Trans – 2019/2022 – « Les Trans un art de se vivre ».

immédiatement, à la fois dans sa philosophie et dans son action. Le préfixe "trans" signifie le mouvement, l'exploration. Il évoque une quête, celle de l'inattendu. Et ce périple à l'intérieur de toutes les musiques se place sous le signe de la curiosité. La motivation du voyage sans cesse recommencé est bien la rencontre, aventure humaine cristallisée autour de l'émotion artistique. Cette recherche de nouveaux sons est une invitation à ressentir ensemble ces émois artistiques avec l'intensité d'une première fois. »⁴²⁰

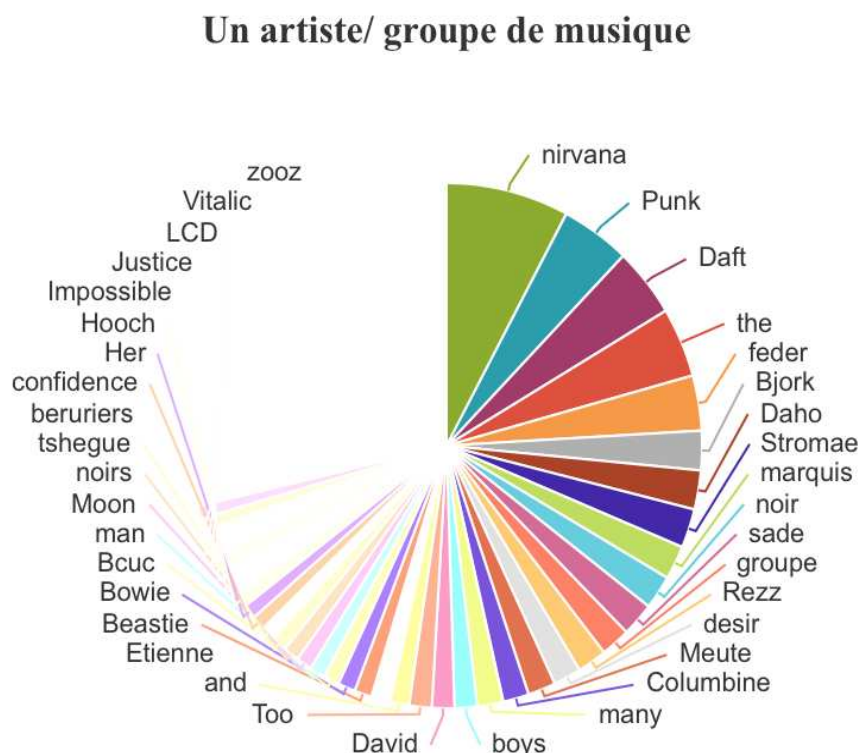
Comme nous pouvons le lire dans l'extrait précédent du projet, il y a dans ce que revendiquent les Trans, cette idée d'inattendu comme vecteur de l'émotion artistique et aussi comme vecteur de l'envie de transmettre. Proposer un dispositif qui crée par lui-même l'envie de partager et d'échanger fait des Trans un lieu populaire de culture et un dispositif d'éducation artistique et culturelle aussi.

Aussi, de par le fait que les Trans sont reconnues pour être un festival de découvertes, ayant permis celles de Nirvana, Daft Punk, Lenny Kravitz et des milliers d'autres, nous faisons l'hypothèse qu'il se cache derrière l'envie de partager son expérience artistique, l'idée qu'il s'agit peut-être de l'artiste reconnu de demain. Lors d'une action « retours d'expériences » sur notre terrain de l'éducation artistique et culturelle, une élève de troisième nous disait « j'ai dit les groupes que j'avais vus, et au début mes potes ne m'écoutaient pas, car ce ne sont pas des artistes connus. Et je leur ai dit ensuite qu'ils n'étaient pas connus aujourd'hui, mais qu'ils le seraient peut-être l'année prochaine et que moi je pourrais dire que j'ai vu leur premier concert ».⁴²¹ Cette idée d'inattendu et de multitude de réceptions est observable dans la réponse au portrait chinois sur le lien entre les Trans et un groupe de musique.

⁴²⁰ Projet des Trans – 2019/2022 – « Les Trans un art de se vivre ».

⁴²¹ Retours d'expériences CDAS des Champs Manceaux, janvier 2018 suite aux Parcours Trans 2017.

Figure 4 : Illustration des réponses au portrait chinois « Si les Trans étaient un artiste ? »



Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Comme nous le voyons sur le graphique précédent, bien que Nirvana et Daft Punk occupent la première place, ce qui est marquant ici, c'est la multitude d'artistes qui a servi de réponses à cette question. Cela montre que chacun y voit un artiste différent qui représente les Trans, mais cela revendique l'idée que collectivement, c'est la diversité qui est finalement l'emblème des Trans. Et c'est d'ailleurs dans cette diversité qu'il y a le plus de possibilités d'inattendu et de surprise. Comme nous l'avons évoqué précédemment, un entretien avec une personne qui avait participé à un parcours Trans décrivait le fait que la participation aux Trans permettait de se sentir dans l'actualité de sa ville.

Le graphique 6 sur les raisons de la venue au festival, mobilisé à plusieurs reprises, indique que plus de 60 % des festivaliers explicitent qu'ils viennent aux Trans pour la découverte. Il y a, sous cette idée de découverte, l'idée que ce sont des artistes (si on parle de découverte artistique) qui vont potentiellement être sur le devant de la scène dans les mois à venir. La présence de nombreux professionnels, programmeurs de musiques actuelles participe à cela. Cette idée d'être dans l'actualité musicale est appuyée par le projet lui-même qui

revendique publiquement cela : « *la programmation crée un paysage artistique inédit et unique. En cela, elle est une leçon particulière d'histoire artistique par le témoignage circonstancié de la création du temps présent, quand elle échappe à la dictature de la mode, de l'audimat et que, dans le même élan, elle donne à voir la perspective dans laquelle ces musiciens s'inscrivent.* »⁴²². Dans le fait de se sentir dans l'actualité, ou de pouvoir échanger ou encore d'avoir le sentiment de vivre quelque chose de fort, ce que traduisent les publics n'est autre que la force du collectif.

D - Être ensemble

« *Merci à tous d'être venus, même si individuellement vous n'y êtes pour rien* » est l'ouverture par Éric Chevillard d'une rencontre lors de la Comédie du Livre à Montpellier le 30 mai 2015. Cette notion de collectif fait, malgré une considération pour les hétérogénités, l'essence du public. Sans cette notion de collectif, le public n'existe pas. L'historien Gustave Lanson, expliquait déjà au XIXe siècle, à la fois l'existence d'un homme qui lit le livre d'un autre homme et à la fois l'existence d'un être intégré à un collectif plus large qui fait que l'on va pouvoir parler de lectorat⁴²³. Ainsi, bien que chaque individualité soit à prendre en compte, il y a aussi un groupe plus large qui existe et qui permet à chaque individualité d'exister dans ce cadre et donc qu'il faut aussi envisager en tant que tel. Comme nous l'avons évoqué, nous avons pu avoir accès aux suggestions des festivaliers à la fin de l'enquête des publics, qui est un espace dont les festivaliers peuvent se saisir pour adresser un mot aux Trans. La part des festivaliers souhaitant que le festival « continue » comme il est actuellement est la plus grande. Cela illustre un lien ancré entre le public et le festival, qui fait ici figure d'institution. Au sens sociologique du terme, et selon la définition de Jacques Lagroye, qui s'inspire des travaux d'Émile Durkheim, « *une institution est un ensemble de pratiques, de rites et de règles de conduite entre des personnes ainsi que l'ensemble des représentations qui concernent ces pratiques, qui définissent leur signification et qui tendent à justifier leur existence* »⁴²⁴ La représentation du festival, que nous laissent entrevoir ces suggestions des publics, participe donc à donner un sens aux Trans Musicales, mais surtout à, explicitement, justifier leur existence. Cette question sur les

⁴²² Projet des Trans – 2019/2022 – « Les Trans un art de se vivre ».

⁴²³ LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894.

⁴²⁴ Article sur l'institution, Encyclopédie Universalis.

suggestions pour la ou les éditions à venir du festival peut être reliée à la théorie des horizons d'attente développée par Hans Robert Jauss : ceux qui sont générés par l'art lui-même et ceux qui relèvent des horizons d'attente sociaux des publics. *« Il [l'horizon d'attente] correspond à la précompréhension du monde et de la vie qui est investie par le récepteur dans son activité ; il y inclut les attentes concrètes qui s'accordent à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins, expériences tels qu'ils sont déterminés par la société, par sa carrière de spectateur, aussi bien que par son histoire individuelle qui scintille dans toute expérience. »* Ici, les horizons d'attente des festivaliers ne concernent pas l'édition suivante ou une édition en particulier (comme dans ce que nous avons regroupé derrière l'en-tête « remarques sur l'édition »), mais concernent le festival en général et les valeurs que le festivalier y cherche. Certains mentionnent uniquement l'injonction à continuer, d'autres vont réaffirmer les valeurs du projet du festival en évoquant les termes de découvertes, de fêtes et de liberté. D'autres n'ont pas non plus d'horizons d'attente précis, mais vont retourner au festival pour retrouver leur première fois : *« Moi ce sera toujours le premier festival que j'ai fait. Quand je me dis que à ce moment-là, à cet endroit-là, j'ai vécu telle et telle chose et bah en fait, l'année d'après, j'ai vraiment envie de vivre une expérience encore plus incroyable. Même si la programmation n'est pas forcément ouf, rien que de se retrouver avec ses potes, au même endroit, rappeler des souvenirs, etc, bah moi ça me redonne envie d'y retourner là-bas.⁴²⁵ »* Damien Malinas a d'ailleurs développé l'idée selon laquelle une première peut *« dans ses enjeux et rituels permettre de comprendre comment s'enclenchent la volonté et le désir d'y revenir⁴²⁶ »*

Comme le décrivent Maria Gravari-Barbas et Philippe Violier⁴²⁷, *« les sociétés contemporaines sont confrontées à un double mouvement de globalisation. Tantôt la production culturelle transcende les frontières nationales et sociales, tantôt elle se construit par une réactivation forte des cultures régionales et locales »*. Nous pouvons dire cela aussi pour les Trans, qu'elles sont aussi quelque part dans ce mouvement, entre l'emblème rennais qu'elles représentent et la portée internationale qu'elles ont ainsi que leur volonté de

⁴²⁵ Retranscription de l'Atelier participatif Les Trans et moi, table n°2, Antoine.

⁴²⁶ MALINAS Damien. « Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public ». In: *Culture & Musées*, n°9, 2007. pp. 173-176.

⁴²⁷ GRAVARI BARBAS Maria, VIOLIER Philippe, « Introduction » in *Lieux de culture, culture des lieux, productions culturelles et émergence des lieux, dynamiques, acteurs, enjeux, Espace et Territoires*, Presses Universitaires de Rennes 2, 2003, page 9.

transcender les frontières. Les auteurs expliquent le rapport dialectique que les productions culturelles entretiennent avec les lieux, territoires et espaces dans lesquels elles s'inscrivent. « *Elles s'inscrivent dans des traditions enracinées dans les lieux*⁴²⁸ » et sont portées parfois par des habitants des lieux (c'est le cas des Trans), qui sont construits, en partie par leur lieu d'habitation et pérennisent certaines traditions de ce dernier. Le paradoxe de ce rapport au lieu est que l'investissement par une production culturelle d'un lieu permet aussi de le modifier et de lui donner un autre sens ou d'en changer l'utilisation. Ce paradoxe-là est parfaitement le sens que nous donnons à la *forme festival* des Trans implantée sur le territoire rennais. En participant à la continuité d'une tradition festive bretonne, l'implantation des Trans dans la Ville de Rennes a aussi permis le changement de la ville, en ville emblème des musiques actuelles. Dans ce rapport dialectique au territoire, une relation particulière entre les publics des Trans et le festival est créée. Pour les publics non rennais, le fait que les Trans soient à Rennes apporte une légitimité dans le sens où Rennes est reconnue comme une ville d'émergence et de création musicales. Pour les habitants rennais, le lien entretenu au territoire participe au fait qu'ils peuvent revendiquer que c'est en partie leur festival et bien que le festival ait une renommée internationale et nationale, il reste ancré et lié à Rennes. La *forme festival*, dont les frontières sont poreuses, entretient un lien quasi paradoxal à son territoire. Cela participe au fait que cette forme est sans cesse en mouvement et sans cesse en train de (devoir) se réinventer. En cela, la *forme festival*, grâce à ce rapport dialectique qu'elle entretient avec le territoire (mais aussi dans d'autres relations, nous le verrons dans la suite de notre déroulé), est un lieu de prise d'initiatives. Cela fera l'objet de notre troisième chapitre.

⁴²⁸ GRAVARI BARBAS Maria, VIOLIER Philippe, « Introduction » in *Lieux de culture, culture des lieux, productions culturelles et émergence des lieux, dynamiques, acteurs, enjeux, Espace et Territoires*, Presses Universitaires de Rennes 2, 2003, page 9.

Chapitre 3 : La *forme festival* comme lieu de prise d'initiatives dans la relation aux publics

Nous observons que la relation publics-festival est particulière et multiple de par la forme festivalière créée et qu'elle permet des relations diversifiées. Aussi, le festival de par sa forme, a plus de visibilité, car il est plus intense. Il est en relation avec différents espaces. Il est un système de communication en relation avec d'autres systèmes. Si le modèle orchestral de la communication, développé par l'école de Palo Alto, peine un peu à définir le système qui se joue lors d'un festival, il a néanmoins l'avantage de faire intervenir simultanément l'ensemble des participants dans la construction du message. Parce que le festival est un système de communication et parce qu'il est un espace qui permet la prise de risque et l'innovation, deux projets nous ont semblé intéressants à étudier ici tant ils sont à la fois un produit de la *forme festival* autant qu'une manière de voir plus loin. Tout d'abord, cette volonté d'innovation se trouve en quelque sorte dans le projet des Trans et dans l'ADN des Trans, notamment au début du projet lorsqu'il est porté par le groupe d'étudiants et de jeunes travailleurs qui sont à l'origine du festival. L'ouvrage de Jean-Claude Passeron et de Pierre Bourdieu, *Les Héritiers*, a permis entre autres d'éclairer sur cet âge étudiant, particulier et vécu de manière intense. La situation estudiantine étant irréaliste, « *elle crée des conditions très particulières en fonction des conditions sociales de l'étudiant, aussi à sa capacité à adhérer ou non au jeu intellectuel, vecteur ou non du sentiment de liberté* »⁴²⁹. Aussi, nous pouvons citer Cécile Van Gelde : « *A posteriori, l'université est associée dans les biographies à une période courte et intermédiaire d'expérimentation, qui correspond, si l'on poursuit le parallèle analytique du rite de passage, à (...) "période de marge", accompagnant la transformation du statut social de l'individu*⁴³⁰. » Ajoutons aussi les propos du sociologue Richard Hoggart, qui « *développe la notion de déclassement par le haut qui fait que les (étudiants) boursiers (...) font partie de deux mondes : celui de leur foyer d'origine et celui auquel ils aspirent* ». Enfin, et en complément des propos de Richard Hoggart, Raphaël Roth et Damien Malinas précisent à propos de cette capacité de

⁴²⁹ BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Editions de Minuit, 1964.

⁴³⁰ VAN DE VELDE, Cécile, *Devenir adulte, Sociologie comparée de la jeunesse en Europe*, Presse Universitaire de France, Paris, 2008, page 89.

l'université, et plus globalement des études, à « faire le pont » : « *Les étudiants ne sont pas parfaits, parce qu'ils ne sont pas finis. C'est cette faiblesse même qui fait leur force, celle-là même qui fait que l'Université, lieu de la recherche et de sa transmission est toujours dans une dynamique qui permet le doute. Ce qu'il faut formuler et préconiser, ce sont les meilleures modalités pour pouvoir goûter l'insécurité de la culture* »⁴³¹. Nous ne pouvons analyser la création du festival *a posteriori* uniquement au prisme de la position d'étudiants de plusieurs des bénévoles de l'association créatrice. Cependant, la liberté, que propose le cadre des études, a participé au fait que les Trans aient été directement considérées comme un espace de liberté par ses créateurs et pour les publics. Parallèlement, Emmanuel Ethis, dans l'entretien cité précédemment, décrit la culture comme un moyen, un moment où : « *On apprend à se connaître en fonction de la multiplicité des expériences qu'on va choisir de vivre* »⁴³² Comme l'expliquent Damien Malinas et Raphaël Roth, « *la culture comme l'université sont des lieux privilégiés de la reproduction et de l'inégalité sociale et culturelle, mais on oublie trop souvent qu'elles sont aussi le lieu où les cartes se redistribuent et se rejouent* »⁴³³. Ainsi, la multiplicité d'expériences semble être offerte autant par la culture que par les années d'études. Aussi, le contexte de la fin des années 70 et le début des années 80, et cela est souligné à plusieurs reprises par Béatrice Macé, a contribué au fait de l'absence de « peur » qu'ils pouvaient avoir. Les relations à la Mairie de Rennes, le contexte des politiques culturelles de l'époque et la volonté de ces bénévoles ont contribué au fait de créer le projet d'espace de liberté qui avait été pensé. Nous allons voir dans ce chapitre en quoi le festival constitue un espace de réinvention, de transmission et de liberté. Les chantiers de l'utilité sociale et de la norme ISO 20121 seront deux exemples présentés dans la première partie de ce chapitre. Ils illustrent conjointement la volonté de réinvention à travers le besoin de transmission du projet, auprès des publics autant qu'auprès des équipes. La deuxième partie sera consacrée à la notion de parties prenantes amenée par ces deux chantiers. Le fait de considérer les publics comme une partie prenante a été gage d'innovations et d'expérimentation. Enfin, la troisième partie sera consacrée à la question des droits culturels, appréciés comme un nouveau paradigme. Les Trans se sont saisis du moment du festival à

⁴³¹ MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie : Rebattre les cartes sociales », In: *Culture & Musées*, n°19, 2012. pp. 187-190, page 188.

⁴³² ETHIS Emmanuel, « Jeunes et Culture », *Télérama*, mai 2018.

⁴³³ MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie : Rebattre les cartes sociales », op. Cit. page 189.

plusieurs reprises pour proposer une réflexion commune avec différents acteurs, autant du champ culturel que du champ universitaire.

I - Norme ISO 20121 et Utilité sociale : deux démarches entreprises par le festival

A - Genèses de la démarche en développement durable

En 2004, comme nous l'avons expliqué précédemment, les Trans déménagent du centre-ville au Parc des Expositions, à Bruz, une ville voisine de Rennes et faisant partie de Rennes Métropole. À la différence des lieux exploités par les Trans avant 2004, la majorité du Parc des Expositions (excepté le Hall 9) ne sont pas des lieux de spectacles. Ce sont des espaces pouvant accueillir tous types d'événements, mais devant être aménagés en fonction du projet qui s'y installe. Dans le cas des Trans, il s'agit de monter des scènes, des lieux d'accueil des publics, en tenant en compte du fait que le festival se déroule au mois de décembre. Pour des raisons écologiques au départ, et parce que l'utilisation d'un lieu comme le Parc des Expositions est énergivore, l'association adopte en 2005 un engagement sur six ans axé sur le développement durable. La production de nombreux déchets et le coût de la tenue du festival au Parc des Expositions constituent une menace pour les Trans, qui doivent se poser la question de leurs multiples impacts. Aussi, cette situation vient rencontrer une volonté et un combat personnel des deux directeurs. Le développement durable est alors envisagé, par les organisateurs comme le seul recours à une certaine pérennité du festival. L'engagement dans le développement durable commence avec la question environnementale. Les six premières années sont vécues a posteriori comme très volontaristes puisque le projet de développement durable était à comprendre dans son ensemble et à définir. Les organisateurs expliquent que beaucoup d'actions conformes au développement durable étaient déjà mises en place avant 2005. Le développement durable donne en fait un cadre de sens aux actions menées. Un cadre renforcé par la certification Norme ISO 20121 La norme ISO 20121 s'applique à l'événementiel. Pour répondre à cette demande grandissante de la part des

professionnels de l'événementiel, concernant le développement durable et la responsabilité sociétale, en juin 2012, les Jeux Olympiques de Londres marquent l'avènement d'un nouveau système de certification au niveau international : la norme ISO 20121 « Management responsable appliqué à l'activité événementielle ». L'ISO, International Organization for Standardization (organisation internationale de normalisation) fut créée afin de partager une même vision de la responsabilité sociétale des entreprises, qui selon sa définition « *contribue au développement durable, à la santé et au bien-être de la société* ». Ce corpus éthique permet donc d'être socialement responsable et de pérenniser une action tout en dialoguant avec les parties prenantes. Il faut rappeler aussi que la norme ISO est une norme d'amélioration continue et qu'il s'agit de l'intégrer au fonctionnement général. La norme ISO a pour particularité de raisonner en partie prenante, qui est à la fois une donne d'entrée et de sortie, au sens où c'est sur elle et pour elle que l'on veut agir et c'est aussi par elle que l'on agit. La différence principale qu'instaure la norme ISO est le dialogue, toutes les parties prenantes « *ne vont pas avoir la même importance ni exprimer les mêmes attentes. Mais l'important est de n'oublier personne* ». ⁴³⁴

L'agenda 20121 est en fait une méthode, une « posture de transmission », qui relie l'action et l'idée. Il permet aussi de remettre le projet dans un maillage relationnel et de répondre plus aisément aux différents objectifs. Il faut voir l'idée de transmission à différentes échelles dans le cas de la norme ISO 20121. Nous pouvons parler de transmission professionnelle, concept évoqué par Damien Malinas, qui explique que le festival d'Avignon peut être considéré aussi comme un espace de transmission professionnelle « *de ce qui a été produit par une génération* » ⁴³⁵. L'équipe interne mobilise effectivement l'aide de la norme ISO 20121 pour parvenir à transmettre une « manière de faire » le festival. Le développement durable, tel qu'il est défendu aux Trans, est entendu comme pouvant se décliner en trois piliers différents : l'environnemental, le social et le sociétal. La Norme ISO 20121, en plus de son fonctionnement par parties prenantes, que nous expliquerons plus tard, raisonne aussi par ces trois entrées.

⁴³⁴ Guide mise en œuvre de l'ISO 20121 Texte de référence FD X50-148, avril 2013, page 21.

⁴³⁵ MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, Opus Cit..

Sur la question de la transmission, *Mémoires de Trans*⁴³⁶ est un bon exemple, sur la notion d'héritage, de réalisation d'une volonté de développement durable. Créé en 2008, *Mémoires de Trans* fait partie du projet patrimonial des Trans et a pour objectif d'archiver et de transmettre des informations à propos des artistes passés au festival, et par là, de raconter une partie de l'histoire du festival. *Mémoires de Trans* ou d'autres projets et actions des Trans trouvent d'autant plus de sens dans la volonté de partage qu'impose une notion comme le développement durable. Cette documentation de l'héritage est aussi une manière de dialoguer avec les publics. *Mémoires de Trans* peut être considéré comme un outil de transmission. Précédemment nous avons parlé de la multiplicité des modèles de transmission qui existent aux Trans, en somme une transmission faite par des « passeurs d'affects »⁴³⁷, comme le souligne Jean-Claude Passeron. En revanche, et même si cela ne peut se substituer aux passeurs d'affects, nous pouvons nous demander si les Trans ne jouent pas un rôle de passeur avec *Mémoires de Trans*. Effectivement en plus d'une documentation photographique ou audio, le projet de départ était de faire participer les publics en leur laissant la possibilité de témoigner et de mettre en ligne leurs archives. Nous verrons plus tard la manière dont le projet évolue et dont il intègre les publics à son évolution.

Aussi, toujours en lien avec le fait de transmettre ou de communiquer, l'année 2014 est le lancement d'un nouveau chantier pour les Trans : celui de l'évaluation de l'utilité sociale. Il n'existe pas une seule définition de l'utilité sociale. Hélène Duclos, défend une approche territorialisée et explique que « *la définition de l'utilité sociale des associations relève du débat public, c'est-à-dire de la vision du rôle des associations dans la société.* »⁴³⁸ Elle développe trois grandes thématiques (qu'elle a élaborées après une étude sur différents terrains) : la cohésion sociale, le développement local et le changement sociétal, qui selon elle, définissent l'utilité sociale des associations. Hélène Duclos est l'intervenante extérieure qui a suivi les Trans dans toute sa démarche d'évaluation de l'utilité sociale des Trans Musicales. Il y a quatre ans, trois cents personnes sont mobilisées pour cette évaluation. Il s'agit autant des partenaires sociaux qu'économiques, des publics, des bénévoles ou des

⁴³⁶ <http://www.memoires-de-trans.com/accueil/>

⁴³⁷ PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991, page 19.

⁴³⁸ in GADREY Jean « L'utilité sociale des organisations de 'l'économie sociale et solidaire. Une mise en perspective sur la base de travaux récents, rapport de synthèse pour la DIES et la MIRE, Programme de recherche « L'économie sociale et solidaire en région », février 2004, page 92.

organisateur eux-mêmes. Différentes étapes ont été nécessaires pour cette démarche et un élément particulier dans cette démarche permet d'expliquer le lien que les Trans ont au Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et plus généralement à l'apport des sciences sociales dans la compréhension des pratiques culturelles. Une des premières démarches entreprises dans l'évaluation de l'utilité sociale du festival avait été de récolter auprès de différentes personnes (avec des liens différents au festival : professionnels, bénévoles, publics) les réponses à la question « *en quoi les Trans sont-elles utiles ?* ». Les réponses récoltées ont surpris les organisateurs (membres des Trans), à l'origine de la démarche, car elles étaient personnelles, intimes et inscrivaient les Trans dans des trajectoires personnelles. Cette multiplicité d'histoires, de réceptions, de manières de s'inscrire et d'être des pratiques culturelles a été reçue par les organisateurs comme fascinante et mystérieuse⁴³⁹. Cette idée même de mystère évoqué pour parler de la prise de conscience de la multiplicité des manières de vivre le festival traduit le fait que la connaissance d'un événement, de son histoire, le fait d'en être l'auteur ne permet pas pour autant de définir, par avance, ce qui est créé par l'événement en question ou son inscription dans le temps.

Ces deux démarches doivent être considérées, d'un point de vue scientifique, comme des objets avec le triptyque suivant : vision, représentation et réification. Cela fonctionne d'ailleurs plus particulièrement pour la norme ISO 20121 que pour le chantier de l'utilité sociale. La norme ISO 20121 donne une représentation du monde pour son écologie et impose des choix de par son cadre. L'historien de l'art Francis Haskell donne une vision polymorphe de la norme en art, vivante. Dans son ouvrage *La Norme et le Caprice*, il décrit la manière dont, dans l'Histoire de l'art, les normes, liées aux courants artistiques ont évolué. Le titre de son ouvrage traduit la dualité entre la technicité et la subjectivité qui peuvent conjointement exister dans le système que représente la norme. Il montre aussi la manière dont des acteurs tels que les collectionneurs d'art, les marchands ont participé au fait d'imposer une norme qui étaient la leur. Cette approche de la norme en art, qui est proche de la mode (au sens où Francis Haskell la décrit), permet de questionner le cadre de pensée qu'elle représente. En paraissant être un cadre technique, elle porte en elle une subjectivation importante et une certaine manière de voir le monde. Ainsi, les Trans ont, par la norme ISO 20121, légitimé un cadre de pensée qui est le leur. Elle donne une représentation du monde

⁴³⁹ Cf Annexes, entretien avec Erwan Gouadec, page 532.

pour son écologie et propose des choix de société. La norme est un système vivant, dont la singularité repose entre technicité et subjectivité.

B - En quoi ce sont des initiatives ?

Les deux démarches présentées précédemment représentent des initiatives innovantes, tout comme le projet de CIFRE et le Crédit Impôt Recherches en sont aussi. Cela traduit aussi la manière dont les Trans envisagent leur projet. L'innovation est au cœur du projet des Trans au point où elle est envisagée comme un moyen de faire évoluer un projet de quarante ans, en cohérence avec des héritages, des convictions et des discontinuités. L'évaluation de l'utilité sociale a permis de comprendre les enjeux d'une évaluation non quantitative et a aussi une volonté politique de désamorcer les méthodes d'appréciation autrement que par des entrées chiffrées et financières. Le lancement dans la certification de la Norme ISO 20121 peut être considéré comme une innovation au sens où cela a permis certaines avancées sociales. Du respect des 35 heures par les salariés, au fait d'exprimer la volonté de transmettre un projet artistique et culturel et d'ouvrir la voie à des modes de partages et d'échanges réinventés permettent d'illustrer le caractère innovant des deux démarches. Aussi, la *forme festival* a permis ces innovations aux Trans. De par son caractère exceptionnel et court, la *forme festival* produit plus de contenus qu'une autre forme de spectacle vivant. De là, l'envie de transmettre, de documenter autrement est liée à la forme elle-même. Aussi, il faut envisager la *forme festival* comme un lieu de réflexion collective qui facilite les innovations ou les nouvelles démarches. Le Collectif des Festivals Engagés pour le Développement Durable et Solidaire en Bretagne est un groupement d'acteurs qui aide les festivals dans leur démarche liée au développement durable et propose de nombreux temps de réflexion autour de diverses thématiques. Les festivals sont des lieux dont s'empare le Collectif afin de réunir une plus grande pluralité d'acteurs, de professionnels, venant d'horizons différents. Le festival joue alors ici le rôle de lieu de réflexion collective afin de penser en commun les festivals, et plus globalement les politiques culturelles et la culture. La *forme festival*, pour les organisateurs aussi, permet plus d'espaces, et donc plus de place aux tentatives, aux innovations. Le principe que les festivaliers prendraient plus de « risques » pourrait aussi s'appliquer aux organisateurs. Bien que l'évaluation de l'utilité sociale et de la norme ISO 20121 ne soient pas forcément des prises de risques, elles sont des formes d'innovations considérables dans la relation aux publics, qui demandent du temps

et de l'engagement de la part des organisateurs. La norme ISO 20121 invite à comprendre un événement, un groupe comme étant un agrégat co-construit par différentes parties prenantes. Que ce soit la norme ISO 20121 ou l'évaluation de l'utilité sociale, ces deux démarches, qui sont complémentaires, ouvrent ainsi de nouvelles frontières, en termes de recherches et en termes de publics. Par exemple, la norme ISO 20121 parle de partie intéressée. Cette notion permet de se questionner sur ce qu'est être un public de festival. Est-ce induit uniquement par une présence physique ? Parallèlement à cette problématique, de récentes études sociologiques montrent le rôle et la place du numérique dans la culture. En revanche, l'inscription dans une démarche sociologique, telle en est la lecture que font les Trans de la Norme ISO 20121, sont des moyens pour améliorer la relation aux publics. Le système de management ISO 20121, considère dans son fondement, la partie prenante qui réceptionne dans une position de consommateur. Hors l'Agenda 20121, propre aux Trans propose une troisième voie, qui considère que les publics ne sont ni dans la satisfaction de l'utilisateur, ni dans l'attente et le besoin (il n'y a pas de rapport de prestations de services par rapport à des clients). La norme ISO 20121 est, selon les Trans, un espace de dialogue et d'échanges autour d'une cause commune : le projet des Trans, que certains écrivent (les organisateurs) et que d'autres portent (les publics entre autres). En fait, l'agenda 20121 propose une démarche partagée dans la mise en place du projet, appartenant autant aux publics, qu'aux artistes, qu'à la structure organisatrice. C'est là qu'intervient la signification de partie prenante : une des prérogatives de la norme ISO 20121 est de nouer le dialogue, de recenser les besoins et de répondre aux attentes. L'avis d'une partie prenante, dans le cadre l'Agenda 20121 des Trans, dépasse une enquête de qualité de service. Il y a l'idée de prendre parti au projet, qui est inhérent au terme de partie prenante. Dans ce cadre-là, la question est alors de savoir quels autres modes relationnels peuvent être proposés, quelle culture alternative doit être défendue pour obtenir les objectifs attendus.

Bien que le projet soit écrit depuis longtemps, avec ses valeurs et ses fondamentaux, il y a aussi un enjeu qui n'appartient pas aux fondateurs et qui est celui de la transmission. Malgré le fait que l'équipe (autre que les fondateurs) connaisse le projet philosophique et son positionnement, il y a un enjeu de codifier la manière de mettre en œuvre afin de pouvoir bien transmettre et que le projet puisse garder son intégrité après le départ des fondateurs. « *Il y avait une conscience qu'il faudrait préparer le terrain de la transmission très tôt* »⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Cf Annexes, entretien avec Erwan Gouadec, page 542.

La norme a été perçue par les organisateurs comme étant un outil pour créer du commun dans la manière de travailler en équipe.

C - Le festival comme auteur

D'un point de vue sociologique, il est intéressant de comprendre la norme ISO 20121 au prisme de la fonction « auteur » des festivals, notion développée par plusieurs sociologues du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon, dont Damien Malinas qui avait amené l'idée dans un précédent travail de recherches.⁴⁴¹ Ils expliquent « *s'il n'y a pas à proprement parler d'auteur(s) du Festival d'Avignon, son dispositif et sa forme se pérennisent, évoluent et continuent de rencontrer l'adhésion du public.* »⁴⁴² Ils ajoutent que pour comprendre la transmission du Festival d'Avignon, il s'agit de comprendre, qu'à chaque édition, une comparaison au mythe vilarien (référence à Jean Vilar qui a créé le Festival d'Avignon) se joue. Ils reprennent les termes de Michel Foucault qui défend l'idée que « *l'auteur d'une œuvre serait avant tout une fonction permettant d'organiser des univers de discours* »⁴⁴³ et ajoutent aussi que « la « fonction-auteur », analysée ici, garantit la transmission pour entretenir le « mythe vilarien »⁴⁴⁴. Il n'est pas complètement possible de transposer les observations faites à propos du Festival d'Avignon aux Trans, et cela pour une raison principale qui est que les directeurs actuels du festival en sont des membres fondateurs. Bien que le mythe vilarien se joue chaque mois de juillet, il y a, dans les personnes de Jean-Louis Brossard et Béatrice Macé, l'incarnation d'une histoire et d'un projet. Les études des publics montrent d'ailleurs que plus de 55 %⁴⁴⁵ des festivaliers connaissent au moins un des deux noms des directeurs. L'identification des directeurs du festival par les festivaliers est une manière de mesurer la connaissance du festival en tant qu'identité et que mythe par les festivaliers des Trans. Aussi, nous remarquons dans les suggestions des festivaliers, plusieurs témoignages évoquant un ou les deux directeurs :

⁴⁴¹ MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? : portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, thèse sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean-Louis Fabiani, 2006.

⁴⁴² MALINAS Damien, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, PAMART Émilie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon, Mythes et « fonction-auteur », *Communication&langages*, 2012/ 3, pp. 129-138, page 130.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2017.

« Longue vie au Festival qui nous fait vivre à chaque fois des concerts uniques. Bravo à Monsieur BROSSARD et Mme MACE pour leur énergie. En espérant des surprises pour les 40 ans. »

« Ne laissez jamais papi Brossard quitter le navire ! Il est l'âme des Trans ! »⁴⁴⁶

Nous soutenons l'idée, en s'inspirant de la notion de festival comme auteur, qu'à chaque édition se joue une comparaison du mythe fondateur encore porté par les deux directeurs et que ces deux derniers participent à organiser un univers de discours qui participe de la co-construction du festival. La norme ISO 20121, l'évaluation de l'utilité sociale ou les droits culturels (dont nous parlerons plus tard) sont autant de nouveaux chantiers que des opportunités pour les fondateurs directeurs d'avoir de nouveaux éléments de récits que des nouveaux moyens de transmettre. De plus, et si l'on reprend la définition foucaldienne de l'auteur, la norme ISO 20121 ou l'évaluation de l'utilité sociale sont des « aides » à la fonction de l'auteur qui doit organiser des univers de discours. Plutôt que d'appréhender la norme ISO 20121 sur sa technicité, il s'agit ainsi de la comprendre comme une façon d'envisager le monde, une manière de considérer le festival. Elle repositionne le projet à l'intérieur de différentes sphères. Dans l'approche par la norme ISO 20121, le projet artistique n'est pas forcément la partie déterminante. En tout cas il est replacé dans un maillage relationnel avec la réalité. Cette réalité s'illustre en partie par la prise en compte de la partie prenante publics, une entité constituée de 62 000 festivaliers et d'autant d'individualités qui situent les Trans dans un contexte personnel ou ayant joué un rôle qui ne pouvait constituer une projection par le festival sur ce qu'il peut créer ou avoir comme impact. Nous le verrons dans la partie suivante : ce sont deux démarches qui intègrent la parole des publics et qui les reconnaissent comme au cœur de la dynamique festivalière et comme un « *participant actif de l'histoire du festival* »⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Réponses à la question des suggestions des festivaliers - Enquête des publics des Trans – GECE et Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon – 2017.

⁴⁴⁷ MALINAS Damien, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, PAMART Émilie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon, Mythes et « fonction-auteur », *Communication&langages*, 2012/ 3, pp. 129-138, page 130.

II - Les publics en partie prenantes : documenter l'intime et l'impensé

A - De l'apport de la sociologie

La démarche norme ISO 20121, et l'étude sociologique qui y est liée, dans la reconnaissance des publics en tant que partie prenante du festival ou dans l'instauration du dialogue avec eux, a joué le rôle de révélateur pour les organisateurs dans la comparaison avec le travail sociologique sur les publics de la culture. La connaissance des publics et l'instauration du dialogue imposées par la norme ISO 20121 se trouvent être deux enjeux de la sociologie des publics. Le partenariat entre le laboratoire de sociologie et Les Trans s'est formalisé, notamment depuis l'année 2014 et la collaboration de recherches dépasse les enjeux de la norme ISO 20121. Des interrogations conceptuelles sur la posture des publics, sur les comportements, les pratiques ou les usages sont autant de réflexions menées par le biais de ce partenariat. Ce qui permet, et nous pouvons en revenir à la fonction auteur du festival, de donner d'autres enjeux à la démarche norme ISO 20121. Les Trans choisissent effectivement, en se liant à un laboratoire de recherches en sociologie, de ne pas seulement se limiter à documenter la partie intéressée publics : données chiffrées et questionnaires auraient permis aux Trans de dire qu'elles étaient dans une position de connaissance, de reconnaissance et d'instauration d'un dialogue avec les publics. Les recherches sociologiques, parce qu'elles ne permettent pas de « résoudre »⁴⁴⁸, mais bien de comprendre, amènent d'autres types de réflexion sur les publics. Dans la démarche sur la connaissance de la partie prenante publics, dans le cadre de la Norme ISO 20121 ou dans celle de l'évaluation de l'utilité sociale par exemple, des résultats « surprenants »⁴⁴⁹ ont été récoltés par les organisateurs, participant au déplacement du regard qu'ils pouvaient avoir sur le rôle d'un festival et sur ses impacts. L'apport de la sociologie, et c'est le but du travail de recherches en présence, situe ou de resitue ces résultats dans une sociologie des publics de la culture, dans des réflexions de recherche. La réception du festival et son étude montrent que les objectifs de départ sont déplacés, par le fait que les expériences culturelles se nichent

⁴⁴⁸ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, 2007, page 10.

⁴⁴⁹ Cf annexes entretien avec Erwan Gouadec, page 532.

personnellement et intimement, tout en étant des expériences collectives, et perçues en tant que telles. La réception peut alors être analysée comme entièrement libre. C'est pour cette raison d'ailleurs que les recherches sociologiques sur les publics des Trans, autant que le chantier de la Norme ISO 20121 ou de l'évaluation de l'utilité sociale, ont permis conjointement de s'emparer de la question des publics autant que de se repositionner par rapport aux résultats obtenus. D'ailleurs, dans les recherches sociologiques sur le Festival d'Avignon, les sociologues spécialistes de l'événement expliquent : *« les enquêtes menées depuis 1967 et, plus particulièrement, à partir de 1994, sur le public du Festival d'Avignon, placent le spectateur au cœur de la dynamique festivalière : il n'est pas seulement considéré comme un témoin de l'évolution d'une institution, mais comme un participant actif de l'histoire du Festival.⁴⁵⁰ »* Les observations de terrain, notamment à propos des participations aux débats, à la construction des archives, à la transmission familiale, ont permis aux chercheurs de montrer, et cela en menant des enquêtes durant plus de quinze ans, les rôles et relations complexes des publics au Festival. D'ailleurs, la notion de partie prenantes valide l'importance sociale d'événements comme les festivals. Nous avons décrit précédemment que ces événements proposaient de par leur caractère particulier, (par leur espace-temps), des relations particulières à l'art et une multitude d'interactions avec le public (peu importe de quelle partie prenante il fait partie).

« Un des éléments aussi que je vous dis pour comprendre par exemple que lorsque nous parlons d'impact de développement durable nous faisons aussi référence à la qualité de la nourriture qu'on sert au public, du fait de mettre de l'eau à disposition du public gratuitement pour qu'il puisse s'hydrater. C'est aussi mettre des bouchons d'oreilles à disposition, informer sur les expressions artistiques auquel le public a accès, la transparence des informations, le service après-vente, la confidentialité des données pour le Cashless, la facilité de remboursement s'il reste des crédits restants, ce sont des tas de choses. C'est-à-dire que de façon très organisationnelle et très factuelle tout ce qu'on met en place à destination du public, avec le public, pour le public, en lien vers, va croiser une problématique de développement durable. (...) Mais, parce qu'en soit dans le cadre de l'ISO, forcément parmi les besoins et attentes des publics il y a des questions de santé, d'hygiène, de commodité, de respect, d'accès à l'information, d'inclusion. Le fait d'avoir une association qui est ouverte à toute personne qui souhaite adhérer au projet c'est aussi dans une certaine mesure quelque

⁴⁵⁰ MALINAS Damien, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, PAMART Émilie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon, Mythes et « fonction-auteur », *Communication&langages*, 2012/ 3, pp. 129-138, page 130.

chose qui est une des réponses possibles pour la partie prenante "publics". La notion de partie prenante valide peut être plus que n'importe quoi d'autre la dimension profondément sociale des événements comme les nôtres. (...) Il y a une conception des publics en tant que personnes. De plus, on sait aussi que dans un événement comme les Trans, les publics ne sont pas préoccupés uniquement par le fait d'avoir un bon son, de bonnes lumières au bon concert du bon groupe qu'ils veulent voir. (...) Il va y avoir des enjeux de fatigue, de faim, de soif, de jambes dans le plâtre, de manque de budget, de 1000 choses qui font que ce n'est pas uniquement le fait d'aller voir un concert qui se joue. »⁴⁵¹

La Norme ISO 20121 reconnaît une multitude d'enjeux qui dépassent l'artistique, tel que l'indique cet extrait d'entretien d'Erwan Gouadec, qui était secrétaire général⁴⁵² en 2017. Une des raisons pour laquelle les Trans se sont rapprochées d'un laboratoire de sciences humaines et sociales a été de travailler sur la question des publics en tant que parties prenantes. Bien qu'au cœur du projet (la rencontre artistes et publics), formuler le fait que les publics sont des parties prenantes, nécessite une réflexion et une administration aussi de la preuve. Effectivement, l'enjeu pour les Trans a été, et est toujours, de montrer en quoi les publics prennent part au festival, à son identité comme à son déroulement.

B - Les publics en tant que partie prenante

Les Trans se sont emparées de la notion en cherchant à définir les personnes, les structures, les groupes formels ou informels avec qui le festival entretient une relation particulière. Un premier regroupement a été fait, puis le deuxième a permis de regrouper ces 2500 entités (identifiées au départ) en quarante parties prenantes. Aujourd'hui, il y a huit grandes familles de parties prenantes. Ajoutons que définir les publics comme une partie prenante ne signifie en aucun cas une inconsidération des différentes hétérogénéités, des individualités ou des communautés. Cependant chaque individu n'est pas vraiment une partie prenante au sens où c'est le collectif qui fait sens ici. De plus c'est cette notion de collectif qui fait, malgré une considération pour les hétérogénéités, l'essence du public. Ainsi, la norme ISO 20121 va considérer différentes parties prenantes comme influentes directement ou indirectement sur le festival. La notion de partie prenante s'est développée au départ dans le milieu de

⁴⁵¹ Cf Annexes, entretien avec Erwan Gouadec, page 548.

⁴⁵² Au moment de l'écriture de la thèse en 2019, il est troisième membre de la direction.

l'entreprise solidaire⁴⁵³. En 1999, Jones et Wicks, deux universitaires américains, proposent une théorie convergente des parties prenantes, alliant deux approches. La première est la théorie de management développée précédemment, qui met en avant les aspects positifs des comportements éthiques et du maintien de la confiance mutuelle dans les relations entre les différents acteurs de l'entreprise, la seconde est celle de la théorie des organisations. Nous percevons ici un croisement entre la théorie des parties prenantes et une approche sociologique, qui n'est pas sans rappeler celle des sociologues Michel Crozier et Erhard Friedberg. Dans les années 70, ces derniers reprennent les théories économistes et développent la notion d'action collective en sociologie des organisations. Ils font ainsi le lien entre une théorie purement économiste au départ et les sciences sociales. Pour Michel Crozier, le pouvoir ne se définit pas seulement par la capacité pour certains individus ou groupes d'agir sur d'autres individus ou groupes. Dans les faits, si celui qui détient le pouvoir peut contraindre un autre à agir, l'autre peut exécuter cette action de multiples manières, car il dispose toujours d'une marge d'action, qui n'est pas prévisible par le détenteur du pouvoir. Pour que ce dernier obtienne ce qu'il souhaite, alors il doit conditionner des termes d'échanges qui sont favorables, autant pour lui que pour l'autre partie participant à l'échange. Pour Michel Crozier et Erhard Friedberg⁴⁵⁴, les parties prenantes sont les segments de la société avec lesquels l'organisation est en relation. Les auteurs la définissent comme « *un champ de coopération et d'interdépendance entre acteurs avec des intérêts même contradictoires, c'est-à-dire un ensemble de "jeux structurés"* »⁴⁵⁵. Elles constituent toujours et nécessairement une source de perturbation potentielle de son fonctionnement interne, et donc une zone d'incertitude majeure et inéluctable, d'où la nécessité d'étudier ces segments et les relations entre ces différents segments. Cette notion de perturbation est logique quand on parle d'interactions de segments de la société (en somme les parties prenantes) avec un groupe, une organisation. Ces interactions peuvent être la source de

⁴⁵³ Le philosophe Milton Friedman introduit la notion de partie prenante.

⁴⁵⁴ Selon les auteurs, les actions collectives sont faites de comportements et d'intérêts individuels, idée qu'ils développent dans l'ouvrage *L'acteur et le système* (1977) : « *un groupe, tout avant qu'une organisation, est un construit humain et n'a pas de sens en dehors du rapport à ses membres.* » Bien qu'une organisation donne l'impression d'avoir un fonctionnement rationnel et organisé, il ne s'agit pas de tomber dans la surévaluation. « *Toutes les analyses un peu poussées de la vie réelle d'une organisation ont révélé à quel point les comportements humains pouvaient y demeurer complexes et combien ils échappaient au modèle simpliste d'une coordination mécanique. (...) L'Homme garde toujours un minimum de liberté, qu'il ne peut s'empêcher de l'utiliser pour battre le système.* ». On retrouve dans l'analyse de Crozier et Friedberg la notion de rouages et de chaîne, constitués d'Hommes, donnant naissance, au bout, à un produit.

⁴⁵⁵ CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard, *L'acteur et le système*, Coll. Essais, Ed, Points, 1992, page 20.

conflits. Cette idée a été développée par le sociologue Georg Simmel, qui parle de parties (de groupes) prenant part à la société. Il explique que le conflit est un lien social avant tout et qu'il n'est pas néfaste à la société, au contraire, il permet à terme un équilibre social. Sur le conflit, il explique aussi qu'il peut être « *facteur d'unité du groupe* »⁴⁵⁶. Effectivement, certains groupes peuvent avoir un certain intérêt à avoir un ennemi commun et cela renforcera les liens entre les individus selon Simmel. Sans penser que les publics des Trans Musicales, l'organisation du festival et les artistes ont un ennemi commun, il existe un partage de valeurs communes s'opposant à une consommation de masse ou *mainstream*. Le projet dont nous avons souligné quelques idées phares en première partie fait apparaître un discours anti-consumériste et parfois politique. L'extrait d'entretien avec un festivalier des Trans Musicales traduit cette idée qu'il vient au festival, aussi pour s'opposer au monopole économique que peut constituer une programmation de têtes d'affiches :

*« Moi ça me fait chier de voir toujours les mêmes têtes d'affiches et les mêmes noms qui s'alignent tout le temps, j'avais eu une discussion avec le programmeur de Live au Pont que j'avais un peu rencardé parce que c'était l'année où il avait fait Wax Taylor et en fait je trouvais pas du tout ça intéressant le fait de programmer des groupes que tout le monde a vu quinze fois, qui ont déjà fait trente dates dans l'année, je pense qu'un festival c'est pas ça la priorité c'est plus faire découvrir des gens, et voilà, et les Trans ont tout compris. Et c'est vraiment ça que je recherche ici. »*⁴⁵⁷

Sans prôner le conflit entre les parties prenantes, il s'agit cependant de faire ressortir les aspects positifs, mais surtout les aspects négatifs que chaque partie prenante soulève (que ce soit un conflit interne ou un conflit avec une autre partie prenante). Selon lui, l'éclatement du conflit entraîne un certain équilibre social. De plus, le conflit, au sens où Simmel l'entend semble nécessaire tant les objectifs des différents acteurs de l'action collective sont « *multiples, plus ou moins ambigus, plus ou moins explicites, plus ou moins contradictoires.* »⁴⁵⁸ Selon Émile Durkheim le fait social, comme l'être social est un tout composé de parties. Ainsi, selon, lui, l'enjeu de la sociologie est de pouvoir décomposer ce tout et de comprendre les différentes parties. Il explique aussi d'ailleurs que si le tout doit changer, alors il faut que les parties changent et cela dans la même mesure⁴⁵⁹. Selon

⁴⁵⁶ SIMMEL Georg, *Le conflit*, Coll. Poche, Ed. Circé, 1908 page 63.

⁴⁵⁷ Cf Annexes, entretien avec Romain, page 623.

⁴⁵⁸ CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard, *L'acteur et le système*, Coll. Essais, Ed. Points, 1992 page 5.

⁴⁵⁹ VALADE Bernard, Durkheim, *L'institution de la sociologie*, Philosophiques, Débats, 2008, page 48.

Durkheim, et allant dans le même sens que cela, le milieu social est composé uniquement d'individus, en cela, ainsi, c'est ce que les individus vivent, les mœurs qu'ils partagent, leurs coutumes, qui déterminent la société. Il parle aussi, comme dans des situations de réception : des publics par exemple, des individus qui sont tous collaborateurs d'un fait social, d'un événement social.

Pour resituer ces théories dans le cadre de notre étude sur les festivals, il semble effectivement que le festival induit un échange entre différentes parties prenantes qu'il s'agit de prendre en compte, car leur activité peut modifier le festival en lui-même. Par exemple, le détenteur du pouvoir, à priori l'organisateur, ne sait effectivement pas la réaction que vont avoir les publics. On voit alors la nécessité de comprendre cette entité et surtout de la prendre en considération au même titre que les artistes, que les médias, qui sont déjà définis comme des parties prenantes du festival. De plus, l'échange induit par le fonctionnement en parties prenantes est une manière de faire éclater le conflit dont nous parlions précédemment. Ce conflit, une fois éclaté, selon Georg Simmel, est une source d'inventivité et de créativité⁴⁶⁰. La mise en dialogue avec les publics ne permet pas uniquement de résoudre des conflits ou d'améliorer la proposition existante. L'enjeu premier d'avoir accès à ces témoignages de publics est le fait même d'y avoir accès et de pouvoir les constituer en ressources.

C - Les témoignages des publics des Trans Musicales : objet et projet de connaissance, entre médiation et transmission

*« La culture que nous voulons promouvoir doit être une culture pour tous. Il ne s'agit pas seulement de mettre le savoir, la compétence, les œuvres à portée d'un nouveau public jusqu'ici exclu. Il s'agit aussi de faire en sorte que les travailleurs puissent participer à l'élaboration d'une nouvelle culture. »*⁴⁶¹, tel est le programme électoral en 1977 d'Edmond Hervé, maire de Rennes jusqu'en 2008. Cette volonté politique rencontre le projet culturel des Trans. « Un festival comme les Trans se définit aussi par et pour ses festivaliers. Car, si la motivation du voyage est la curiosité pour découvrir de nouveaux sons, des perspectives musicales insolites, son dessein est bien d'établir ce moment de rencontre avec les publics. » Tel est l'édito des Trans Musicales 2016, un festival de musique, fondé à Rennes en 1979 et

⁴⁶⁰ SIMMEL Georg, *Le Conflit*, coll. Poche, Ed. Circé, 1908, page 77.

⁴⁶¹http://www.archives.rennes.fr/fileadmin/archives/documents/action_culturelle/expositions/printemps_culture/1985_Le_printemps_rennais_de_la_culture_.pdf, consulté le 22 mars 2019

dont le projet repose sur la rencontre entre les artistes rennais et les publics. Ce festival revendique la création, la prise de risques artistiques et la découverte. « *Moi j'étais aux premières en 1979, j'avais 21-22 ans, parce qu'on était dans les concerts, on adorait ça et en plus il y avait vachement de trucs locaux donc tous les mecs on les connaissait.* »⁴⁶² Les premières années sont marquées par une programmation d'artistes locaux. Elle se dote ensuite d'artistes anglais puis d'artistes venant de toute l'Europe. En 2018, 33 nationalités étaient représentées par des artistes issus d'univers musicaux très variés. À l'instar du projet artistique qui revendique que l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu, le projet culturel met en avant l'idée que chacun peut choisir librement sa vie culturelle. Aussi, le projet des Trans met en avant l'idée que le festival est fait de deux éléments indispensables : les publics et les artistes et que l'événement est co-construit par les deux entités. Comme nous l'avons dit précédemment, la Norme ISO 20121 impose au festival de l'entendre comme étant co-construit par différentes parties prenantes. L'idée même d'identification des parties prenantes revient d'une certaine manière à identifier l'ensemble des acteurs de la situation de communication qu'est un festival et à se demander quel est le rôle que jouent les publics dans un festival en le considérant dans une situation de communication. Les différentes parties prenantes des Trans Musicales sont : l'association et les équipes organisatrices, les pouvoirs publics et institutionnels, les autres acteurs culturels de Rennes, les acteurs médicaux, socio-culturels et socio-éducatifs, les médias, les artistes, la sphère marchande (les prestataires, les hôtels, etc.) et les publics. Comme nous l'avons dit aussi, la norme ISO 20121 implique, une fois ces parties prenantes définies, une mise en dialogue entre les émetteurs et les récepteurs. La présence d'interlocuteurs identifiés pour la majorité des parties prenantes rend le dialogue et l'émergence d'enjeux clairs, à l'exception des publics, qui ne sont constitués, par définition, ni en syndicat, ni en association, mais qui se caractérisent, au contraire, par la grande pluralité de leur rapport au festival. Cette dernière partie met en avant, à partir des corpus annoncés, la co-construction d'un festival par ses publics, en partant de deux points : la manière dont les publics participent à l'histoire en racontant leurs expériences vécues ; et la manière dont ils transmettent le festival. Le projet *Histoires de publics* est un exemple d'objet communicationnel servant autant l'étude des publics que la prise en compte des publics en tant que partie prenante. Son analyse permet de comprendre le festival comme étant un lieu de dialogues permanents et dont les locuteurs

⁴⁶² Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi », décembre 2017.

et récepteurs ne cessent de changer de rôles. En cela, reconnaître les publics comme une partie prenante est indispensable.

Ce projet a été mis en place par le festival en 2018. Il constitue une extension du projet patrimonial *Mémoires de Trans* créé en 2010, constitué d'entretiens avec le programmateur ou les artistes pour illustrer le projet artistique des Trans Musicales. L'évolution dans la manière de communiquer sur le festival a eu pour conséquence la transformation du nom *Mémoires de Trans*, en *Histoires*⁴⁶³. *Histoires* est une partie du site Internet des Trans et regroupe différentes archives et ressources sur les artistes, ainsi que la partie *Histoires de publics*. Cette nouvelle dénomination a été décidée également pour accueillir la composante renouvelée du travail autour des publics en tant que partie prenante du festival. Ce sont toutes les histoires que Les Trans souhaitent pouvoir présenter : car complémentaires, aussi bien celles des artistes que du programmateur ou des programmations, et des publics. Ainsi, *Histoire de publics* propose aux publics, au travers d'un formulaire simple, de raconter — de témoigner — d'un souvenir marquant lié au festival : « *Avez-vous un souvenir intimement lié à un artiste, un groupe découvert aux Trans que vous souhaiteriez partager ? Nous vous invitons à raconter ce souvenir mémorable pour vous ?* ». Ce projet lancé au mois de mai 2019 a permis de recueillir différents témoignages de publics : par exemple : « *Parce que ce fut mon premier concert de mes premières Trans et qu'on n'oublie pas sa première fois* ». D'autres souvenirs sont plus détaillés et décrivent de manière assez précise l'expérience vécue et les émotions ressenties. Il est également proposé aux publics la possibilité d'appuyer leurs souvenirs sur un morceau de musique particulier, qui prendrait alors le rôle de réservoir symbolique dans lequel se logeraient les souvenirs. Ce sont ainsi les témoignages publiés sur le site Internet du festival qui constitueront le corpus méthodologique du travail présenté ici, auxquels s'ajoutera un ensemble de discours recueillis lors d'ateliers participatifs, intitulés *Les Trans et moi*, qui ont lieu pendant la période du festival et dont le projet *Histoires de publics* constitue, à certains égards, le pendant numérique. Ce sont des moments où les festivaliers sont invités à discuter, entre eux, de leur rapport au festival, en convoquant des souvenirs liés à ce dernier, des manières de faire le festival, ou encore le rôle qu'il a pu avoir, à un moment donné, dans leur vie. Il s'agira ainsi s'interroger sur la place qu'occupent les discours des festivaliers à travers l'idée des publics comme parties prenantes. C'est-à-

⁴⁶³ <http://histoires.lestrans.com>

dire à la fois dans les enjeux et problématiques qu'ils permettent de faire ressortir de la part de la communauté éphémère que sont les festivaliers tout autant que dans le rôle même qu'ils jouent dans la construction du festival.

« Rémi : C'est le côté un peu spectacle aussi, quand on est dans la foule il y a une ambiance.

Gérard : Moi je suis à fond dans ce truc-là, moi ce qui me botte c'est le live ! Il y a des fois je ne me souviens plus trop de ce que j'ai vu, mais j'ai passé un bon moment quoi. »⁴⁶⁴

« Là du coup ce que je trouve bien c'est que tu picores un peu, tu vas dans une salle, tu t'arrêtes 20-30 minutes et puis des fois tu rentres dans une salle, ça ne te plaît pas tu sors aussitôt. Ça permet de changer un petit peu d'ambiance. Tu fais un grand moment électro, t'as une tête comme ça et puis après tu vas voir un autre artiste un peu plus calme. »⁴⁶⁵

« Ce qui est drôle c'est que je trouve que dans les festivals et dans les concerts, les souvenirs que j'en garde qui me marquent, c'est pas automatiquement un souvenir de la scène ou de la musique. Ça va être une rencontre, ça va être un truc improbable qui m'est arrivé, ça va être en marge en fait de la musique et pas automatiquement la musique.⁴⁶⁶ »

Ces extraits de paroles des publics sont des énonciations de la manière dont les publics pratiquent le festival. La déambulation, la découverte, le fait de revendiquer que les Trans ne sont « pas uniquement des concerts », la curiosité sont des éléments constitutifs du projet des Trans, mais aussi inhérents à la parole des publics. Bien que l'histoire des Trans soit dotée d'artistes emblématiques passés sur leurs scènes (Daft Punk, Nirvana, Björk par exemple), ce sont davantage des éléments plus fréquemment mobilisés dans les discours institutionnels que dans les discours collectifs ou individuels. Ou alors ils vont être des éléments de transmission de repères pour le festival, mais ce sont rarement des souvenirs spécifiques à un concert qui sont mobilisés, mais plutôt à une soirée entière, voir à une ambiance : *« Je trouve que c'est un bon moment pour découvrir des artistes aussi, moi je ne connaissais que Yuksek et Møme par exemple et du coup ça m'a permis de découvrir des artistes. À la Greenroom j'ai découvert par exemple plein d'artistes et ça m'a donné envie,*

⁴⁶⁴ Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi », décembre 2017.

⁴⁶⁵ Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi », décembre 2016.

⁴⁶⁶ Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi », décembre 2017.

*je pense que c'est pareil que vous, ça m'a donné envie d'aller chercher sur Spotify. Ça donne envie d'écouter de la musique et de faire d'autres festivals aussi. »*⁴⁶⁷

Dans ces transmissions du festival qui sont faites, nous remarquons un mélange entre trois formes de discours : l'institutionnel (le projet des Trans, relativement), le discours collectif (avec les pairs) et le discours individuel. Ce n'est pas uniquement le souvenir artistique qui va être le plus apparent, mais plutôt des éléments biographiques (qui introduisent souvent le témoignage) et aussi une manière de vivre le festival, un style de vie festivalier. Ces descriptions de pratiques sont aussi une forme de transmission de ce qu'est l'expérience des Trans. Le projet dépasse alors l'idée de prendre en compte les publics comme partie prenante du festival : devenant autant récepteur qu'émetteur du message des Trans. Nous pouvons parler d'une institutionnalisation du bouche-à-oreille. Tout du moins une reconnaissance. « La notion de "mémoire discursive" permet de comprendre qu'en faisant appel à la mémoire du locuteur comme du récepteur, le discours fonctionne dans une dimension dialogique de son énoncé qui stocke, au fur et à mesure, des usages antérieurs externes au locuteur ⁴⁶⁸ ». Il s'agit d'une institutionnalisation de la transmission entre pairs.

*« L'impression de vivre un marathon de danse, de musique électronique festive, chaleureuse, et conviviale au cœur de l'hiver dans le hall 9 »*⁴⁶⁹. Le début de ce témoignage évoque un marathon de danse : une idée souvent revendiquée dans les discours des festivaliers qui voient les Trans comme une course à la découverte. Ce qui n'est pas délié du discours des organisateurs et du projet qui revendiquent la curiosité et la découverte à travers la déambulation de concerts en concerts. Des points de vue de spécialistes des discours historiques le sociolinguiste Mikhaïl Bakhtine explique que le mot « *n'oublie jamais son trajet* » et qu'« *il ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes dont il a fait partie*⁴⁷⁰ ». Comme l'explique l'historien Sébastien Ledoux⁴⁷¹, « il existe donc, sans que l'on en soit vraiment conscient, une « *mémoire des mots parce que les rappels mémoriels fonctionnent souvent à l'insu des locuteurs et que les mémorisations échappent partiellement*

⁴⁶⁷ Extrait de retranscription d'un atelier participatif « Les Trans et moi », décembre 2016.

⁴⁶⁸ LEDOUX Sébastien. « Le « devoir de mémoire » comme formule-tierce. » *Intermédialités*, numéro 21, printemps 2013, page 2.

⁴⁶⁹ *Histoires de publics*, témoignage de Cécile.

⁴⁷⁰ BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, page 279.

⁴⁷¹ LEDOUX Sébastien. « Le « devoir de mémoire » comme formule-tierce. » *Intermédialités*, numéro 21, printemps 2013.

à la conscience des sujets⁴⁷² ». On remarque une certaine manière de vouloir transmettre sa façon de vivre le festival.

Les Trans intègrent à leur dispositif numérique, voire à leur dispositif de relations aux publics, l'envie de partage que les festivaliers peuvent avoir par rapport à une pratique qui leur est chère. La transmission entre pairs est très répandue (nous le voyons dans les résultats d'enquête) ainsi que la transmission familiale ou amicale. Plusieurs récits illustrent le plaisir des festivaliers qui ont connu la première décennie des Trans à emmener désormais leurs enfants. Donner une place au partage d'expérience et à l'envie de transmettre des festivaliers permet aux Trans de donner une place de choix à ce sentiment si rare et particulier de se retrouver dans la position de celui qui guide, qui invite à la curiosité : devenir précurseur. Il s'agit d'une médiation culturelle à l'horizontale, intégrée au dispositif même de l'idée déjà répandue des publics en tant que médiateurs. Le projet culturel et la *forme festival* font que l'expérience esthétique a de plus grandes possibilités d'exister et de plus grandes possibilités d'être diversifiée. En laissant la parole des publics devenir des traces, c'est aussi reconnaître la multiplicité des possibles de l'expérience festivalière et de l'expérience des Trans. À ce propos, Yves Jeanneret explique : « *La trace (n'est) pas envisagée comme une donnée de départ, mais comme le résultat d'une genèse sociale et interprétative qu'il s'agit de mettre au jour. C'est un être culturel* ⁴⁷³ ». Plus que les traces, c'est le processus qui amène à ériger un contenu au statut de trace qui l'intéresse. « *Le faire trace, qui désigne de façon très globale l'invention par les hommes de médiations, à la fois matérielles, sociales et symboliques pour soutenir une conception de la société fondée sur la traçabilité des conduites et des formes du collectif.* »⁴⁷⁴

Il s'agit maintenant d'envisager de quelle façon ces témoignages intègrent le discours général produit autour du festival pour observer la manière dont ces souvenirs deviennent des traces de l'histoire des Trans. Ces souvenirs sont accessibles en ligne et les Trans ont aussi l'objectif de faire une exposition de ces témoignages. Ils prennent une place de trace,

⁴⁷² MOIRAND Sophie, *Les discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, page 134.

⁴⁷³ JEANNERET Yves, « Faire trace : un dispositif de représentation du social », in *Intellectica, Revue de l'Association pour la recherche cognitive*, n°59, 2013/1, De la trace à la connaissance dans l'ère du web, pp. 41-63.

⁴⁷⁴ Ibid.

voire d'archives. La question de la trace numérique a été largement étudiée en sciences de l'information et de la communication. Dominique Boullier définit cette notion en la distinguant de la question de la donnée numérique. La trace nécessite d'être mise en relation avec d'autres attributs pour acquérir du sens⁴⁷⁵. La prise en compte des traces prend alors tout son sens, notamment dans le cadre des Trans, qui l'intègrent directement à leur propre site Internet, à leur propre communication et à leurs archives. Il ne serait pas juste de dire que le projet *Histoires de publics* ou les ateliers participatifs sur les souvenirs des festivaliers sont la réponse directe à la demande de la norme ISO 20121 d'instituer un dialogue avec les publics. Les deux projets exposés sont récents (2016 et 2018) alors que le travail sur la norme ISO 20121 date de 2011. L'évolution du projet, encadrée par la norme ISO 2012, et d'autres projets en cours, ont amené à prendre de plus en plus en compte la parole des publics. Le dispositif de dialogue avec la partie prenante vient alors intégrer le système même de médiation du festival. Le message envoyé est alors que les publics construisent l'histoire du festival, donc construisent le festival et participent aussi à l'enquête dont ils sont le sujet principal. Nous interrogeons ici la *forme festival* entendue au sens d'un système de communication non linéaire où les différentes parties prenantes identifiées au début participent conjointement à l'élaboration du message, remettant ainsi en question la figure de l'auteur comme étant réservée aux organisateurs du festival. Ce sont l'ensemble des parties prenantes qui sont, chacune à leur manière, auteure du festival, entendu ainsi au sens d'une production collective. Si le modèle orchestral de la communication, développé par l'école de Palo Alto, peine un peu à définir le système qui se joue lors d'un festival, il a néanmoins l'avantage de faire intervenir simultanément l'ensemble des participants dans la construction du message. Aussi, sur la participation des publics à ce projet participatif, nous pouvons mobiliser les écrits de Philippe Bonfils sur les dispositifs immersifs⁴⁷⁶. Bien que nous ne soyons pas face à un objet immersif, son apport en connaissance est éclairant pour notre sujet. Il pose par exemple l'hypothèse que « *le sujet dispose, par l'intermédiaire des écrans,*

⁴⁷⁵ BOULLIER Dominique, « Les sciences sociales face aux traces du Big Data ? Société, opinion ou vibrations ? », in *Revue française de sciences politique*, n°65, 2015 pp. 805-828.

⁴⁷⁶ BONFILS Philippe, « Dispositifs numériques et environnements immersifs: nouvelles formes de médiations, problématiques, usages, et pratiques ». In Peltier, C. (dir) *La médiatisation de la formation et de l'apprentissage : quel est le rôle des médias pour quels effets de médiations ?* pp. 129-137, 2014 De Boeck, Bruxelles.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

de plusieurs points de vue possibles sur les situations vécues dans ces espaces»⁴⁷⁷. La multiplication des récits issus de différents points de vue sur le festival, et le fait que les publics peuvent participer à la construction de cette histoire doivent être envisagés comme des éléments médiateurs entre ces derniers et le festival. « *Cette vision de la technique se situe dans une certaine continuité avec les travaux de Georges Simondon (1958) pour qui la technique doit être considérée du point de vue de ses possibilités médiatrices entre les hommes et la nature.* »⁴⁷⁸ La question que pose aussi Philippe Bonfils dans cette recherche est l'inégalité que ces nouvelles pratiques médiatiques posent, puisqu'elles nécessitent (pour des dispositions d'immersion comme pour un projet comme Histoires de publics), une certaine culture du numérique⁴⁷⁹.

D - Connaître et reconnaître les publics

La réussite et la compréhension d'un festival et d'une politique culturelle doivent également se mesurer à partir de l'irruption de ce qui ne pouvait être prédit par les organisateurs et les pouvoirs publics, de ce qui relève tout autant de l'imprévu que de l'imprévisible. Que les Trans puissent être, par exemple, le décor d'un anniversaire de mariage reconduit chaque année ne fait naturellement pas parti des objectifs annoncés du festival. Mais il est fondamental d'intégrer ce discours à la construction du festival pour en saisir tous les enjeux. Et il est important de comprendre que ce discours construit également le festival. Si les Trans sont, chaque année pour ce couple, l'endroit où se matérialise leur amour, c'est que leurs histoires — au couple et au festival — sont dorénavant intimement liées. Toutes ces manifestations des façons imprévisibles dont le festival se loge dans la vie de ses publics, et qui témoignent de la réussite de ce festival, ne sont appréhendables qu'à partir des discours des publics, qui forment ainsi un élément primordial dans la construction du festival. Ce que nous voulons montrer c'est que l'idée même de collaboration est dépassée par les projets en cours et notamment avec le projet Histoires des publics. Même si le projet reste jeune, il symbolise l'idée que les festivaliers, de par leurs récits, ne servent pas celui du festival, mais

⁴⁷⁷ BONFILS Philippe, « Immersion et environnements numériques : une approche méthodologique par l'expérience vécue », in *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2015, p. 262.

⁴⁷⁸ Ibid, page 262.

⁴⁷⁹ Ibid, p. 269

en construisent un nouveau. Dans *l'Archéologie du savoir*, Michel Foucault définit ce terme comme étant la description de l'archive, « *cette masse extraordinairement vaste, complexe, de choses qui ont été dites dans une culture*⁴⁸⁰ ». Ainsi, recueillir les histoires des festivaliers est autant un moyen de participer à la constitution des archives, de connaître « ces choses » qui constituent une culture, une pratique, qu'un moyen de prendre part au présent.

L'inscription dans une démarche sociologique ou dans une démarche telle que les organisateurs des Trans l'ont imposée pour la Norme ISO 20121 est un moyen pour améliorer la relation aux publics. Il est possible de parler de relation lorsque nous appréhendons les publics des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales. Comprendre la présence d'un festivalier toutes les années à un événement nécessite des données dépassant les notions de plaisir que procure ce type d'événement culturel. Les publics viennent pour l'ambiance et l'ambiance est faite par les publics, ce qui implique déjà que les publics sont parties prenantes du festival. Par rapport à la norme ISO 20121 il y a une exigence d'assurer un dialogue constant avec les parties prenantes et que toute action doit avoir comme donnée d'entrée la collecte des besoins et attentes des parties prenantes. Cependant, les organisateurs pensent que la finalisation de la Norme ISO 20121, qui engage une prise en compte importante des publics, ne se fera qu'en prenant en compte les publics dans toute leur entièreté et leur complexité. Ainsi les droits culturels et l'éducation artistique et culturelle sont deux voies choisies pour comprendre la prise en compte des publics dans leur complexité et leur individualité autant que dans les groupes collectifs éphémères qu'ils peuvent constituer.

Enfin, et pour faire référence à une des dimensions les plus considérables de la Norme ISO 20121 et plus largement du développement durable, la question de la transmission est une des principales raisons d'être de la norme et du référentiel qu'est le développement durable. Il est intéressant d'observer que la question de la transmission s'exprime aussi aux Trans, et ce tout au long de la vie, dans l'éducation artistique et culturelle (nous verrons cela dans notre troisième partie), ainsi que dans l'observation même du festival. Les dispositifs d'action culturelle sont des formes de transmissions construites et directes du projet, la norme ISO 20121 est une sorte de transmission pour le futur. Le projet patrimonial Histoires est aussi une manière de constituer un fond d'archives documentaires du festival publics. La

⁴⁸⁰ FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.

position même du directeur programmateur Jean-Louis Brossard est une transmission de ses expériences esthétiques. La relation à la culture s'exprime quasi-uniquement dans la transmission qui en est faite, que ce ne soit pas une norme, entre les publics, par une programmation artistique, dans le cadre d'un dispositif d'éducation artistique et culturelle. Envisager les publics comme partie prenante (comme segments de la société avec lesquels l'organisation est en relation), alors il y a une notion d'échange, de discussions et d'horizontalité à prendre en compte. Les publics sont aussi eux-mêmes transmetteurs. Reconnaître ce rôle aux publics implique de comprendre l'entité publics comme une multitude d'individualités et des formes multiples de relations au festival. Cela implique aussi de respecter autant que de prendre en considération, les différentes manières d'envisager ses propres pratiques culturelles et de les transmettre. Ce qui invite à s'intéresser à la question des droits culturels.

Le fait de considérer et de reconnaître les publics comme des parties prenantes du festival a permis aux organisateurs des Trans de donner un cadre légitime au festival, et plus spécifiquement aux recherches sur les publics. L'initiative et la volonté d'être précurseur sur le développement durable et sur la transmission a eu pour conséquence les différents chantiers évoqués précédemment. La *forme festival*, parce qu'elle propose une relation particulière à l'art et à la culture et parce qu'elle impose, pour les organisateurs un rythme de travail et une capacité d'observations de leurs actions relativement réduites, invite à composer avec d'autres et à faire appel à des personnes extérieures pour comprendre de manière juste et objectivable les conséquences de son action. Cela est d'ailleurs observé par Joseph Haeringer, Jean-Louis Laville et Renaud Sainsaulieu dans leur ouvrage *Sociologie de l'association* : « *comme toute organisation en difficulté de compréhension de la complexité de ses propres fonctionnements, l'appel aux intervenants et audits extérieurs se développe* »⁴⁸¹. Le festival, par sa forme, impose une complexité de ses propres fonctionnements. Dans le cas des Trans, et comme nous l'expliquons depuis le début de ce travail, la *forme festival*, l'ancrage dans la ville, le fait que l'objet étudié soit les pratiques culturelles, sont autant d'éléments qui participent à la complexité du rapport des publics au festival. Ce sont aussi autant d'éléments qui vont contribuer au fait qu'il est nécessaire de

⁴⁸¹ HAERINGER Joseph, LAVILLE, Jean-Louis, SAINSAULIEU Renaud, Chapitre d'introduction : « Penser l'association : du projet au fonctionnement, in LAVILLE Jean-Louis, SAINSAULIEU Renaud., *Sociologie de l'Association*, Sociologie économiques, Desclée de Brouwer, 1997, page 30.

« décaler le regard » pour comprendre la pratique festivalière des Trans, et plus généralement pour comprendre les identités culturelles. Le pas de côté qu'imposent, de fait, des études sur des publics (notamment les études qualitatives), parce que nous sommes dans des situations de réceptions, invite à questionner la manière dont sont constituées les identités culturelles et à envisager des modèles de penser et de faire permettant d'envisager une multitude d'identités culturelles et une vision anthropologique de la culture. Sans vouloir signifier une diversité particulière dans les identités culturelles aux Trans, il s'agit plutôt de considérer le terrain sociologique des Trans comme un espace qui a permis d'observer une multitude de manière de vivre un événement culturel. Nous verrons en quoi les droits culturels peuvent être envisagés, d'un point de vue sociologique comme un paradigme qui dépasse la question des publics et envisage la personne au cœur d'une entité collective.

III – Définir les droits culturels

A - Pour une vision anthropologique de la culture

Dans le premier travail de recherches que nous avons mené sur les publics des Trans Musicales, nous avons mobilisé la théorie du don contre-don afin de donner une lecture d'un projet participatif⁴⁸². Nous avons sélectionné notamment l'extrait suivant :

« Les Bretons, Les Chroniques d'Arthur racontent comment le roi Arthur, avec l'aide d'un charpentier de Cornouailles inventa cette merveille de cour : la « Table Ronde », miraculeuse autour de laquelle les chevaliers ne se battirent plus. (...)Le charpentier dit à Arthur : « Je te ferai une table très belle, où ils pourront s'asseoir seize cents et plus, et tourner autour, et dont personne ne sera exclu... Aucun chevalier ne pourra livrer combat, car là le haut placé sera sur le même pied que le bas placé »⁴⁸³.

Au moment d'avoir une approche scientifique de l'engagement d'une structure ou d'une institution dans les droits culturels, la relecture de ce passage de Marcel Mauss nous a particulièrement marquée. Tout d'abord, nous avons mobilisé le don contre-don pour la lecture scientifique d'un projet participatif. Que ce soit aux Trans (au poste que nous occupons de chargée d'action culturelle) ou en position d'observatrices dans d'autres structures⁴⁸⁴, nous remarquons que la question de la participation revient à de nombreuses reprises. De plus, elle est un enjeu, dans ces réflexions, autant politique que de terrain. La sociologie des publics de la culture s'est aussi emparée de la question de la participation. Le livre d'Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, au titre quasi éponyme *Avignon ou le public participant* ou *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, qui invitent à penser la position de spectateur comme une position de participant en sont deux exemples. Le mot participation signifie autant la participation à la vie culturelle que le fait que d'être un spectateur qui prendrait « plus » part, en ayant la possibilité d'être accompagné, de prendre la parole, de questionner les artistes. Le rapport d'étude « Élargir la

⁴⁸² ROYON Camille, *De la rencontre à la relation, les publics des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales*, sous la direction de Damien Malinas et Raphaël Roth, septembre 2015, Université d'Avignon, page 46.

⁴⁸³ MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige Grands textes, PUF, 1950, page 279.

⁴⁸⁴ La double position est due à la CIFRE.

participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères » est éclairant à certains points sur le sujet de la participation. D'ailleurs, le rapport commence par le constat suivant : « *La notion de participation est moins limitative que celle d' "accès à la culture", qui présuppose une séparation nette entre une offre et un public, une conception surplombante de la culture par rapport à ses usagers.* »⁴⁸⁵. Ce qui est souligné par cette phrase illustre est le fait que le mot participation ait pu et soit encore galvaudé pour remplacer le terme d'accès. Aussi, la participation a pu être utilisée pour signifier les projets de relations aux publics ou d'action culturelle qui intégraient les publics en proposant une position active, dans une proposition choisie par l'institution ou la structure. C'est ce qui est une évolution, aujourd'hui une normalité de l'action culturelle : « *À partir des années 1960, le terme d'action culturelle traduit, dans les pratiques d'intervention et les institutions, le principe directeur de la « démocratisation culturelle », principe qui vient justifier la création du Ministère des Affaires culturelles et en désigne la mission, telle qu'elle est définie par le décret du 24 juillet 1959 : « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français »* »⁴⁸⁶. L'objectif de l'accessibilité a été une des raisons de l'évolution de la fréquentation vers la participation entendue au sens de l'action culturelle et non simplement à l'accès. Celle-ci peut alors prendre différentes formes : la rencontre avec des artistes, les discussions avant et après les spectacles, les groupes de paroles entre publics, les expressions par différentes formes du récit de l'expérience, la participation à l'œuvre, etc. Toutes ces participations sont pensées dans une logique de démocratisation culturelle :

« elle constitue le paradigme historique de référence autour duquel se sont pensées, organisées les politiques culturelles contemporaines à partir des années soixante. Mais si la démocratisation enregistre des succès sur le terrain, notamment grâce à la politique d'aménagement du territoire en matière culturelle, à l'augmentation de la fréquentation des lieux d'art et de culture, au développement de stratégies de médiation, elle connaît aussi des limites du point de vue de la conquête de publics socialement défavorisés et se voit contestée par d'autres philosophies d'action dans la mesure où elle n'embrasse pas l'ensemble des interactions possibles ou à rechercher entre démocratie et culture. Pour les tenants de l'idée de "démocratie culturelle", la démocratisation culturelle repose sur une conception

⁴⁸⁵ ARNAUD Lionel, GUILLON Vincent, MARTIN Céline, Rapport d'étude « Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères », *Observatoire des politiques culturelles*, 2015, page 7.

⁴⁸⁶ Ibid, page 10.

*universelle et légitime de la culture qui ne permettrait pas d'intégrer
l'expérience ou les compétences culturelles des habitants.*⁴⁸⁷ »

Ce constat explicité dans l'extrait choisi précédemment est une critique récurrente faite à la démocratisation culturelle. La participation telle que nous l'avons décrite : c'est-à-dire celle qui propose un changement dans la médiation de la culture légitime, mais pas dans la proposition même de la culture proposée. Pour reprendre Marcel Mauss, l'échange sur le don contre-don n'est pas respecté dans ce cas-là. Or, et Marcel Mauss en donne la preuve dans son raisonnement, une société est équilibrée lorsque la forme du contrat social choisi est le don contre-don. En conclusion de son essai, il explique d'ailleurs :

*« Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus ont su stabiliser leur rapport, donner, recevoir, et enfin rendre. (...) C'est alors qu'on a réussi à échanger les biens et les personnes, non plus seulement de clans à clans, mais de tribus à tribus et de nations à nations et -surtout- d'individus à individus. C'est seulement ensuite que les gens ont su se créer, se satisfaire mutuellement des intérêts, et, enfin, les défendre sans avoir à recourir aux armes. »*⁴⁸⁸

Cependant, Marcel Mauss explique au sujet de l'avenir des sociétés occidentales et du « monde dit civilisé »⁴⁸⁹, que l'enjeu est d'apprendre, et ce à toutes les échelles (classes, nations, individus) à se respecter mutuellement. C'est-à-dire « *s'opposer sans se massacrer et se donner sans se sacrifier* »⁴⁹⁰. La référence déjà utilisée sur les Bretons et la table du Roi Arthur, est la suite de cette description d'équilibre social faite par Marcel Mauss. La table construite par le charpentier n'a pas de « bout », les personnes autour sont toutes assises au même niveau, voire mêmes, elles sont invitées à faire force commune. « *Les peuples, les classes, les familles, les individus, pourront s'enrichir, ils ne seront heureux que quand ils sauront s'asseoir (...) autour de la richesse commune. Il est inutile d'aller chercher bien loin quel est le bien et le bonheur. Il est là, (...) dans la richesse amassée puis redistribuée dans le respect mutuel et la générosité réciproque que l'éducation enseigne* »⁴⁹¹. L'anthropologie, et l'œuvre de Marcel Mauss ne sont pas un point de départ à la réflexion sur les droits culturels. Cependant, l'enjeu est de réfléchir les droits culturels autrement que

⁴⁸⁷ ARNAUD Lionel, GUILLON Vincent, MARTIN Céline, Rapport d'étude « Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères », *Observatoire des politiques culturelles*, 2015, page 7.

⁴⁸⁸ MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige Grands textes, PUF, 1950, page 278.

⁴⁸⁹ Ibid, page 278.

⁴⁹⁰ Ibid, page 278.

⁴⁹¹ MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige Grands textes, PUF, 1950, page 279.

par une opposition à la démocratisation culturelle et autrement que par un nouveau paradigme dans les politiques culturelles. Tout d'abord, et ce n'est pas enseigné par Marcel Mauss ici, mais l'anthropologie a contribué à construire une vision de la culture plus large et moins originelle. C'est à Edward B. Tylor que l'on doit la définition anthropologique de la culture : « *La civilisation, c'est cet ensemble complexe qui comprend le savoir, les croyances, l'art, l'éthique, les lois, les coutumes et toute autre aptitude ou habitude acquise par l'homme comme membre d'une société* »⁴⁹². Ce qui n'est pas éloigné de la vision structuraliste de Claude Lévi-Strauss qui, dans son chapitre introductif à l'œuvre de Marcel Mauss, explique : « *toute culture peut être considérer comme un ensemble de systèmes symboliques, au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale* »⁴⁹³. Notons la place de l'art qui se retrouve au milieu d'une liste de différents systèmes symboliques.

En 1948, dans *Les bases de l'Anthropologie culturelle*, l'anthropologue Melville Herskovits proposa de compléter la définition de Tylor par trois paradoxes pour avoir une vision plus juste de ce qu'est la culture. Ces trois paradoxes étaient :

- Que la culture est universelle et que chacune est unique
- Que la stabilité et le changement la caractérisent conjointement
- Qu'elle est partout, mais pas forcément de manière visible, mais que par ailleurs elle est en possession des hommes et en cela, a un pouvoir essentiel⁴⁹⁴.

Aussi, l'anthropologue Clifford Geertz expliquera que la culture est une expression de l'homme, qui peut être sous différentes formes et qui permet de rendre compte de l'expérience interprétative de l'homme. Ce sont sur des différentes interprétations que vient le raisonnement de l'anthropologue Philippe Descola, qui défend l'idée d'une fausse opposition entre nature et culture. Selon lui, les rapports à la nature et la culture elle-même ont été interprétés de multiples manières différentes par les hommes. Ce qui est rend la frontière entre le naturel et le culturel poreuse et surtout ethnocentrée. Et ce qui, de fait, invite à avoir une vision beaucoup plus large de la culture que celle qui serait une vision

⁴⁹² TYLOR B. Edward, *Primitive Culture*, 1871.

⁴⁹³ LEVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », in MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1966.

⁴⁹⁴ AUZIAS Jean Marie, « Herskovitz Melville », *L'anthropologie contemporaine*, Paris, PUF, 1976, page 117.

stricte et réservée aux arts. Ainsi, si la culture est paradoxale, infusée, conjointement universelle et unique, elle est un être complexe. Le commun à créer, comme l'enjoint Marcel Mauss, est alors plus compliqué, puisque plus multiple et plus transversal que l'imposition d'une forme de culture, restrictive, par rapport à ce que nous venons d'évoquer. Cependant, Philippe Descola met en garde sur l'intérêt de s'emparer de la question de la culture collectivement :

« Ni la nostalgie pour des formes de vivre ensemble, dont les ethnographes et les historiens nous rapportent les échos assourdis, ni le volontarisme prophétique qui agite certains quartiers de la cité savante n'offre de réponse immédiate au défi de recomposer dans des ensembles viables et solidaires entre eux un nombre toujours plus grand d'existants en quête de représentation et de traitement équitable. C'est à chacun d'entre nous, là où il se trouve, d'inventer et de faire prospérer les modes de conciliation et les types de pression capables de conduire à une universalité nouvelle, à la fois ouverte à toutes les composantes du monde et respectueuse de certains de leurs particularismes, dans l'espoir de conjurer l'échéance lointaine à laquelle, avec l'extinction de notre espèce, le prix de la passivité serait payé d'une autre manière : en abandonnant au cosmos une nature devenue orpheline de ces rapporteurs parce qu'ils n'avaient pas su lui concéder de véritables moyens d'expression⁴⁹⁵ ».

La quête de représentation, soit les expressions interprétatives, qui font culture, sont multiples. Ne pas les prendre en considération, notamment comme culture serait un frein tout d'abord à une universalité nouvelle, mais aussi à des formes d'expression. Ces apports de l'anthropologie dans la définition de la culture permettent à différents égards d'éclairer à propos des droits culturels que nous allons présenter plus tard.

- Tout d'abord, défendre une vision anthropologique de la culture invite à relativiser sur le rôle des institutions culturelles et artistiques. Elles n'ont pas une position dominante, elles sont des éléments multiples d'un paysage diversifié et elles sont un canal possible de diffusion de culture.

- Par rapport aux institutions culturelles puissantes qui s'empareraient d'une vision politique de la culture, comme les droits culturels : elles sont des institutions de puissance, mais pas de pouvoir.

⁴⁹⁵ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Essais, Folio, 2015, pp. 689-690.

- C'est à chaque personne, là où elle se trouve, et de la manière dont elle peut, de participer à l'invention d'un nouvel universalisme.
- L'expression artistique est une forme de culture, une forme d'expression interprétative parmi une multitude.

L'intérêt de mobiliser l'anthropologie dans une démarche de droits culturels réside dans ce que Claude Lévi-Strauss nomme comme étant la première leçon de l'anthropologie. Cette dernière « *nous apprend que chaque coutume, chaque croyance, si choquantes ou irrationnelles qu'elles puissent nous paraître quand nous les comparons aux nôtres, font partie d'un système dont l'équilibre interne s'est établi au cours des siècles, et que, de cet ensemble, on ne peut supprimer un élément sans risquer de détruire tout le reste. Même si elle n'apportait pas d'autres enseignements, celui-là suffirait à justifier la place de plus en plus importante que l'anthropologie occupe parmi les sciences de l'homme et de la société* ». ⁴⁹⁶ Et comme nous l'avons vu depuis le début de notre raisonnement, les relations aux pratiques artistiques et culturelles doivent se comprendre dans leur entièreté pour conjointement comprendre leur impact individuel et collectif et leurs enjeux politiques et sociaux.

B - Les droits culturels : fondements

Nous avons vu précédemment la manière dont les droits culturels défendaient une vision anthropologique de la culture. En juillet 2017 aux Ateliers de la pensée, lors du Festival d'Avignon, a eu lieu une conférence avec Edgar Morin et Christine Taubira, intitulée « Une poétique de civilisation ». Le résumé était le suivant : « *Plutôt qu'une guerre des culturels, est-il encore possible de parier sur une politique qui s'appuierait sur la puissance créatrice de l'art et des pensées philosophiques ?* » ⁴⁹⁷. Christine Taubira fut invitée à prendre la parole pour parler des droits culturels : « *ceux qui n'ont pas un bagage culturel sont exclus, des milieux décisionnels, mais se sentent aussi exclus. Et surtout en parlant de bagage culturel comme nous le pensons actuellement, cela exclut ceux qui soi-disant n'ont pas de bagages culturels. Or évidemment qu'ils ont un bagage culturel. Puisqu'il faut considérer le bagage*

⁴⁹⁶ LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011, page 58.

⁴⁹⁷ https://www.cemea.asso.fr/IMG/pdf/programme_Avignon_fda17_dialogues.pdf.

culturel comme tout ce qui va avoir un impact sur nos émotions. C'est ce qui fait notre humanité. » Elle invitait aussi à relire Montaigne : penser l'étranger comme un frère et penser ce que nous avons en commun, voir créer du commun. Elle ajoutait : « *Il n'y a pas d'endroits dans le monde plus civilisés que d'autres. Les êtres humains ont créé des socialités différentes, des expressions de socialités différentes, donc des cultures qui sont différentes. Et donc il y a des choses à percevoir, à comprendre. S'il y a un ressort inépuisable de la vie, c'est bien qu'il y a des endroits sur Terre où nous ne sommes pas encore capables de comprendre. Nous pouvons jouir de pleins de cultures différentes.* » Deux idées furent particulièrement défendues dans cette conférence : l'idée de cultures multiples, ainsi que le fait que le bagage culturel soit est une construction sociale liée à la démocratie et la démocratisation culturelles en position de transmettre une culture dominante. Aussi, l'idée que les droits culturels ne sont pas seulement envers les publics, mais sont une remise en question totale, qui invite à une culture solidaire, qui à la manière d'un algorithme se recalculent constamment. En rapport avec l'absence du bagage culturel, nous défendons qu'il existe des personnes avec une absence de bagage culturel légitime, mais que dans une vision anthropologique de la culture et dans la volonté de créer une culture solidaire, alors chaque individu a un bagage culturel. Les propos politiques de Christine Taubira s'inspirent de ceux de Richard Hoggart⁴⁹⁸ ou encore de Michel De Certeau⁴⁹⁹. Les deux chercheurs ont montré les différents rapports à la culture et à la communication en fonction de la classe sociale. Ce que l'on peut dire de leur lecture, et en lien avec les propos de Christine Taubira, c'est que la culture des dominés n'est pas une culture dominée. La domination sociale ne se traduit pas nécessairement par une domination culturelle. Richard Hoggart explique⁵⁰⁰ que les classes dominées n'envisagent pas leur culture comme une culture dominée. Ce qui veut dire que les « dominés » ont leur bagage culturel et que ce n'est pas parce qu'ils n'ont pas la même culture que les dominants qu'ils n'en ont pas. Michel De Certeau, en réponse à une enquête sur les pratiques culturelles des français va envisager le sujet d'une autre manière. Pour cela, il observe les personnes ordinaires, « les héros communs »⁵⁰¹, la classe populaire.

⁴⁹⁸ HOGGART Michel, *La culture du pauvre*, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Le sens commun, Les éditions de minuit, 1970.

⁴⁹⁹ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1 Arts de faire*, Paris : Folio, coll. Folio Essais, 1990.

⁵⁰⁰ HOGGART Michel, *La culture du pauvre*, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Le sens commun, Les éditions de minuit, 1970.

⁵⁰¹ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1 Arts de faire*, Paris : Folio, coll. Folio Essais, 1990.

Il indique que les pratiques culturelles de chacun doivent être considérées comme des preuves d'autonomie et d'appropriation dans les choix culturels. Cette posture permet de penser différemment le rapport à la culture, en n'observant pas le rapport à certaines pratiques culturelles définies, mais plutôt par rapport aux choix de vies des individus, dans leur quotidienneté⁵⁰². Cette approche renverse par exemple l'approche bourdieusienne de la culture et invite ainsi à considérer les individus comme autonomes et en capacité de construire librement leur bagage culturel. Richard Hoggart, de son côté, défend aussi l'idée qu'il faut s'intéresser aux modes de réception pour comprendre les rapports à la culture. *« L'erreur est de supposer que les individus seraient semblables à des cires molles où s'imprimeraient les messages stéréotypés de la culture de masse. Au contraire, selon Hoggart, les nouvelles productions culturelles s'articulent de façon complexe avec les valeurs traditionnelles de cette classe ouvrière, qui les réinterprète activement au profit d'attitudes nouvelles »*⁵⁰³

Dans un objectif de valoriser différentes cultures, différents rapports au monde, et de pouvoir les comprendre, une différence peut être faite sur la manière de transmettre. Et finalement n'est-il pas toujours question de transmission ? Cette dernière va être une des clés pour permettre à chaque individu de parler notamment de son bagage culturel, autant constitué de ses pratiques artistiques que de tout ce qui le constitue en être culturel. L'apport d'Aristote à propos de la médiation est particulièrement éclairant à ce propos. Il explique que *« connaître ce qu'est une chose revient à connaître la cause de son existence »*⁵⁰⁴. Ce qui revient à dire que *« la médiation constitue ce qui est le plus déterminé et le plus déterminant, ce qui est le plus réel dans l'ordre de ce qui existe, et c'est ce qui est le plus réel qui est objet de la connaissance scientifique »*⁵⁰⁵. La médiation est ici entendue au sens de l'intermédiaire dans le discours, comme moyen d'avoir accès à la connaissance. Cependant, et ce sont les critiques qui peuvent être faites à la médiation, et notamment à la médiation dans le cadre

⁵⁰² REVEL Jacques, « Certeau et la créativité des pratiques ordinaires », in LEMIEUX Cyril, Pour les sciences sociales, En temps et lieux, éditions EHESS, 2017.

⁵⁰³ DETREZ Christine, « Hoggart met enfin en lumière la culture des pauvres », in LEMIEUX Cyril, Pour les sciences sociales, En temps et lieux, éditions EHESS, 2017.

⁵⁰⁴ Anal. Post. 11,8,93, pp. 4-5.

⁵⁰⁵ GUILLAMAUD, Patrice, « La médiation chez Aristote », In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 85, n°68, 1987. pp. 457-474, page 459.

d'actions aux publics : la médiation ne doit pas devenir dialectique, c'est-à-dire ne doit pas se transformer en une argumentation en vue de démontrer quelque chose :

« Pourtant la médiation doit dans le discours, rester à sa place de médiation, car si la médiation se médiatise elle-même et constitue le point de départ et la fin du syllogisme, celui-ci devient dialectique et n'exprime plus la réalité de l'essence, laquelle ne peut être elle-même connue que par l'immédiateté de l'intuition ⁵⁰⁶ ». En d'autres termes, elle ne doit pas suggérer la présence d'un conflit : « L'usage du terme médiation ne provient pas du champ de la culture. Généralement, la fonction du médiateur est liée à un conflit potentiel que ce dernier est censé résoudre. Dans le monde des entreprises ou des administrations, le médiateur intervient comme tierce personne qui, sans parti pris, tente de dénouer un conflit entre l'organisation et ses usagers. »⁵⁰⁷

Ce qui n'est pas sans rappeler les recherches de Claude Lévi-Strauss sur le monopole de la capacité créatrice.⁵⁰⁸ Il explique qu'à partir du moment où les personnes sont capables de donner une vision du monde et s'ils deviennent artisan, en se dépassant, alors tous les hommes sont tous égaux. Il faut juste admettre que certaines personnes n'ont pas le même besoin. Il invite aussi à penser les cultures comme étant en dialogue et en circulation. Cette idée de mouvement se retrouve aussi dans le travail déjà cité de Philippe Descola, qui définit les rapports humains à la nature, et donc la nature comme étant une construction culturelle.⁵⁰⁹ Claude Lévi-Strauss s'interroge sur la « fin de la suprématie culturelle de l'Occident »⁵¹⁰, sur les liens entre relativisme culturel et jugement moral. La société occidentale, obsédée par le progrès, aurait obsédé d'autres civilisations.

« Toutes ont partagé la conviction que la science, les techniques iraient sans cesse de l'avant, procurant aux hommes plus de puissance et de bonheur ; que les institutions politiques, les formes d'organisation sociale apparues à la fin du XVIIIe siècle en France et aux États-Unis, la philosophie qui les inspirait donneraient à tous les membres de chaque société plus de liberté dans la conduite de leur vie personnelle et plus de responsabilité dans la gestion des affaires communes ; que le jugement moral, la sensibilité esthétique, en un mot l'amour du vrai, du bon et du beau, se propageraient par un mouvement irrésistible et

⁵⁰⁶ GUILLAMAUD, Patrice, « La médiation chez Aristote », In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 85, n°68, 1987. pp. 457-474, page 459.

⁵⁰⁷ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Collection U, Sciences Humaines et sociales, Armand Colin, 2013, page 5.

⁵⁰⁸ LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011.

⁵⁰⁹ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Essais, Folio, 2015, p. 689-690

⁵¹⁰ LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011.

gagneraient l'ensemble de la société. Les événements dont le monde a été le théâtre au cours du présent siècle ont démenti ces prévisions optimistes. »⁵¹¹.

L'anthropologue part du constat que nous nous sommes trop enfermés dans notre vision du monde, que le progrès nous a amené à une situation grave, au niveau social, environnemental, politique et économique. Cela est en grande partie due à la civilisation occidentale, selon lui, qui n'a suivi qu'un seul modèle, celui qu'elle avait créé. Il préconise alors : « *ne devons-nous pas y intégrer des expériences sociales plus variées et plus différentes des nôtres que celles dans l'horizon étroits desquelles on s'était longtemps confiné ?* ». Pour illustrer cela, l'article : « *Croisières toxiques, décontenancer l'histoire industrielle de la vallée de la Meuse* »⁵¹² est un bon exemple. Il s'agit d'une volonté de donner un autre récit de la région industrielle, de son histoire et du progrès qui a été, tout au long du 20^e siècle une des seules raisons énoncées et un objectif principal aux activités denses de mines et de métallurgie. Ce projet se présente comme une enquête fluviale : « *La croisière toxique est une enquête fluviale, une archéologie du passé qui se construit au fil de l'eau et des récits de nos trois guides — Anne Stelmes, Arnaud Péters et Alexis Zimmer — pour faire émerger, au milieu d'un imposant paysage, une histoire conflictuelle de l'industrialisation de la vallée de la Meuse. À rebours d'une lecture nostalgique, héroïque et technophile de l'histoire du bassin liégeois, les croisières toxiques explorent d'autres registres de sensibilité et de rapport aux friches industrielles qui façonnent le bassin mosan.* »⁵¹³. La volonté des trois personnes à l'origine de ce projet est de pouvoir raconter d'autres récits que le plus célèbre, et surtout de multiplier les « conteurs modernes ». Il y a ainsi une volonté de considérer qu'une pluralité de personnes, notamment du territoire ont des histoires à raconter sur le territoire, qui vont d'une part, permettre de façonner autrement le monde connu, d'autre part, de confronter le récit du progrès par l'industrialisation aux histoires des habitants. Les auteurs de l'article expliquent d'ailleurs :

« Les croisières toxiques ont manifestement touché une corde sensible. C'est Impossible de savoir précisément qui constitue ce public, mais il est clair qu'il excède les "usual suspects" du milieu associatif et militant liégeois. Il reste cependant à renforcer nos capacités à

⁵¹¹ LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011, page 14.

⁵¹² ZIMMER Alexis, THOREAU François, : « Croisières toxiques, décontenancer l'histoire industrielle de la vallée de la Meuse », *Panthère Première* 4, été 2019, pp. 15 à 20.

⁵¹³ <http://www.croisieretoxique.org>.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

collecter, compiler et mobiliser les histoires qui travaillent ces territoires. C'est à ce programme intitulé "enquêtes sauvages" que nous allons désormais atteler avec le collectif - un avec l'idée d'habiliter tout un chacun à un rapport désinhibé à l'enquête sur son milieu vécu et, pourtant si mal connu »⁵¹⁴.

C'est en partie pour ces raisons que Claude Lévi-Strauss « invite chaque société à ne pas croire que ses institutions, ses coutumes et ses croyances sont les seules possibles, il la dissuade de s'imaginer que du fait qu'elle les croit bonnes, ces institutions, coutumes et croyances sont inscrites dans la nature des choses et qu'on peut impunément les imposer à d'autres sociétés dont le système de valeurs est incompatible avec le sien. »⁵¹⁵.

En sciences de l'information et de la communication le concept de médiation a été traité et critiqué par Jean Caune. Dans son ouvrage dédié à ce sujet, l'auteur explique l'institutionnalisation de la médiation et sa perte de sens, dont l'objectif est désormais de « renouer le tissu social déchiré »⁵¹⁶. Il critique le fait que la médiation ait été pensée comme un moyen de résoudre de nombreux problèmes politiques autant que de favoriser l'accès à la culture. L'auteur envisage un renouvellement de la médiation culturelle qui permettrait de lui redonner du sens : « Si une politique culturelle peut avoir un sens aujourd'hui, c'est dans la mise en œuvre des conditions qui favorisent la médiation culturelle. Il s'agit moins de démocratiser l'accès à une culture faite d'objets consacrés que de faciliter et de susciter une diversité d'espaces dans lesquels l'expérience esthétique puisse s'épanouir. »⁵¹⁷ Nous partageons le point de vue de Jean Caune sur le fait que pour créer du commun, l'objectif n'est pas de penser que l'accès à la culture ou l'éducation culturelle puisse réduire les fractures sociales. Il s'agit tout d'abord de penser la valorisation des expériences esthétiques. C'est d'ailleurs ce que défend le philosophe Alain Kerlan concernant l'éducation artistique et culturelle. Il explique : « À la politique de généralisation par le haut, préférons une politique de diffusion des hétérotopies par le bas ».⁵¹⁸ Nous avons parlé dans notre première partie du concept foucauldien d'hétérotopies. Alain Kerlan l'envisage pour parler

⁵¹⁴ ZIMMER Alexis, THOREAU François, : « Croisières toxiques, décontenancer l'histoire industrielle de la vallée de la Meuse », *Panthère Première* 4, été 2019, pp. 15 à 20, page 20.

⁵¹⁵ LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011, page 57.

⁵¹⁶ CAUNE Jean, *La Médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. Communication médias et sociétés, 2017, page 12.

⁵¹⁷ Ibid, page 195.

⁵¹⁸ KERLAN Alain. « L'éducation artistique et culturelle, entre utopie et hétérotopie. Éléments de généalogie », *Quaderni*, vol. 92, no. 1, 2017, pp. 13-26, page 26.

des lieux de l'expérience esthétique, qu'il entend au sens de John Dewey, c'est-à-dire dans une assertion non limitée à l'art (comme expliqué dans notre première partie). La vision de la médiation chez Jean Caune comme la vision de l'éducation artistique et culturelle chez Alain Kerlan ont en commun de souhaiter élargir la définition de l'expérience esthétique et de favoriser son émergence. Cependant, Jean Caune l'envisage par la démocratie culturelle, c'est-à-dire dans une vision égalitaire. Si la sociologie des publics de la culture permet de comprendre la diversité des expériences esthétiques et des rapports à la culture, alors la politique culturelle doit pouvoir s'adapter à cette diversité. Plutôt qu'une approche démocratique de l'éducation artistique et culturelle, nous préférons une approche au regard des droits culturels, qui d'envisagent la diversité des relations à la culture.

C - Les droits culturels comme nouveau paradigme de pensée appréhendé par les Trans

Depuis quelques années, les Trans s'intéressent particulièrement à la vision politique défendue par les droits culturels, décrite par certains de ses protagonistes, comme une troisième voie face à l'opposition entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle. La démocratisation peut être considérée comme une politique d'accès à la culture légitime et reconnue par l'État, et la démocratie culturelle comme une politique de la culture ayant pour but de reconnaître toutes les formes d'art au même niveau et participant à une dévalorisation de l'art. C'est en tout cas de cette manière que cela est envisagé dans le projet artistique et culturel des Trans, qui ne se positionne ni dans l'une ni dans l'autre politique culturelle. Choisir les droits culturels comme un objectif de renouvellement des politiques culturelles force à sortir de cette dualité. C'est le cas également pour la Région Bretagne qui a inscrit les droits culturels dans ses missions. Il s'agit ici de comprendre comment l'inscription des droits culturels à l'agenda politique des Trans, et leur vision personnelle de la notion permet de mieux comprendre la relation des Trans à ses publics. D'ailleurs, l'apport anthropologique sur les droits culturels explique les raisons que les Trans ont pu avoir à s'inscrire dans une telle démarche. Les propos de la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Joanna Nowicki sont éclairants :

« Cela peut s'expliquer par une conception universaliste de la culture dans la tradition française, dans laquelle l'identité culturelle est vue comme secondaire par rapport à l'identité politique. Par conséquent, les minorités ne sont pas reconnues en tant qu'unités distinctes. Le

citoyen, d'où qu'il vienne culturellement, traite ses droits culturels individuellement avec l'État, et non pas en tant que membre d'une communauté particulière. Il peut agir également par le biais des associations culturelles, nombreuses et représentatives de la diversité réelle de la société française, mais, par définition, limitées dans leurs actions sur le plan politique. »⁵¹⁹

La position des Trans en tant qu'association de musiques actuelles depuis les années 80 participe au fait de l'intérêt politique qu'elle a pour la reconnaissance et la légitimation d'une diversité culturelle. Comme nous l'avons vu dans la première partie, les Trans ont bénéficié d'une politique culturelle, qui souhaitait s'ouvrir et soutenir différentes formes de représentations artistiques et culturelles, en somme différentes cultures. L'histoire particulière des musiques actuelles et son passage de culture alternative⁵²⁰ à une culture soutenue par le Ministère peut être une des raisons explicatives de la sensibilité politique que ce domaine peut avoir avec la transversalité et la représentation de la diversité. De plus, les Trans se sont positionnées à la naissance du projet comme étant alternatives et faisant des propositions qui se voulaient ne pas correspondre à la « norme ». Selon Talcott Parsons, la norme représente « *les valeurs partagées par tout ou partie de la société : les normes correspondent à des applications particulières de valeurs sociales, qui ont une plus grande généralité* »⁵²¹. Aussi, une des raisons de la démarche droits culturels réside sûrement dans le projet artistique des Trans. La valorisation d'artistes internationaux, issus de divers univers musicaux donnent à découvrir la diversité artistique et culturelle existante dans le monde des musiques actuelles et est une opportunité, pour ces artistes, d'avoir un espace d'expression. Enfin, la dernière explication de la démarche des droits culturels réside dans le fait que les organisateurs définissent les Trans comme « *un acteur social sur un média artistique* », avec un engagement développement durable et solidaire qui les a poussés à faire de l'innovation sociale une priorité pour le projet culturel.

⁵¹⁹ NOWICKI Joanna, « Gérer l'interculturel alibi ? Mode ou illusion ? », *Communication et organisation* [Enligne], 22 | 2002, mis en ligne le 27 mars 2012, page 2.

⁵²⁰ L'introduction et la première partie permettent de comprendre pourquoi les musiques actuelles, non nommées comme telles à la fin des années 70, sont considérées comme une alternative, un mouvement d'opposition aux industries culturelles, en marge des médias, des institutions.

⁵²¹ PARSONS Talcott, *The Social system*, Routledge, 1951.

D - Ce que les « droits culturels appliqués » signifient

La Norme ISO 20121 impose le respect des droits sociaux, économiques et culturels, en se référant à des textes internationaux. La question du respect des droits culturels des parties prenantes se pose donc aussi via la Norme ISO 20121. La différence est qu'elle invite à définir les parties prenantes là où les droits culturels proposent de partir des parties prenantes. Les droits culturels invitent à repenser la question de la réception : il ne s'agit pas de proposer la « bonne culture », une culture qui serait légitime ou qu'il s'agirait de transmettre, mais savoir si les conditions de respect des autres cultures sont réunies pour le faire. Une mauvaise lecture inviterait à penser une forme de relativisme culturel imposé par les droits culturels. Or, il est fondamentalement question de respect mutuel des droits et de combats pour que toutes les cultures soient reconnues, respectées et cela en toute dignité des personnes⁵²². Une programmation artistique choisie par une seule personne et constituant le projet artistique d'une institution culturelle a entièrement lieu d'être même si les droits culturels sont envisagés comme nouveau paradigme de pensée. Le contraire serait un cas de non-respect de ceux-ci. Enfin, le relativisme artistique et culturel est un frein et une perte de reconnaissance dans le militantisme politique que peuvent avoir des programmations artistiques et des positionnements forts de projets culturels.

Dans la démarche des droits culturels, la prise en compte des personnes, via leurs cultures et leurs pratiques, est une des priorités. La documentation d'expériences intimes est alors une manière d'accéder à la connaissance des personnes, et de pouvoir faire des propositions dans les conditions adaptées. La volonté de respect des droits culturels légitime d'autant plus les recherches en sociologie des pratiques culturelles. Comme nous l'avons vu, l'intérêt réside dans le fait de connaître le chemin parcouru jusqu'à une pratique plus que la pratique en elle-même. Nous pouvons aller plus loin en expliquant que toutes les recherches en sociologie ne seraient pas adaptées dans ce cadre-là. La démarche par cas⁵²³, expliquée au début de notre recherche, permet de penser le système et les éléments de ce système, pour faire référence à Claude Lévi-Strauss. Une recherche qui s'intéresserait aux pratiques culturelles en général réduirait de fait le spectre des pratiques étudiées et empêcherait la prise en compte de tous les éléments constitutifs de l'être culturel autant que du collectif et donc, de la société.

⁵²² Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007, <https://droitsculturels.org/blog/2012/06/20/la-declaration-de-fribourg/>, consulté en septembre 2019.

⁵²³ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, (dir), *Penser par cas*, EHESS, 2005, pp. 9 -44

Toutes ces réflexions, autour des droits culturels et de leur mise en application, ont été initiées et débattues en partie pendant le festival. C'est aussi la *forme festival*, comme nous l'avons vu précédemment, qui a forcé les organisateurs à réfléchir d'autant plus au sens de leur action.

IV- Les festivals, des lieux pour penser

A - Des lieux pour être précurseur

Dans les Rencontres et Débats⁵²⁴ 2009, 2010 et 2011, les Trans ont invité des personnes en lien avec les Droits culturels (la commission de Fribourg), afin d'interroger la question des droits culturels et leur mise en action⁵²⁵. Les Trans se sont ensuite positionnées en faveur des droits culturels. En 2015 et 2016, les droits culturels ont été inscrits dans la Loi NOTRe (loi de la Nouvelle Organisation Territoriale de la République) et dans la loi LCAP (**loi** Création Architecture et Patrimoine). En 2017, les directeurs des Trans ont proposé à l'équipe permanente qu'elle soit formée aux droits culturels, par le Collectif Réseau Culture 21. L'intérêt ici n'est pas tant de parler de la formation, mais plutôt de comprendre la transmission d'une vision politique que les organisateurs ont souhaité partager avec leur équipe⁵²⁶. Parallèlement, le Laboratoire de la médiation culturelle de la Ville et de Rennes Métropole⁵²⁷ est né du croisement entre la volonté de la Ville de réfléchir à l'application des droits culturels après leur inscription dans la loi et la volonté d'acteurs culturels d'approfondir leur connaissance sur les droits culturels et de confronter leurs réflexions et expérience. La Ville de Rennes et Rennes Métropole invitent régulièrement les professionnels du secteur culturel concernés par la question de l'action culturelle et, plus largement, des publics à se réunir. De formats différents, ces rendez-vous forment le

⁵²⁴ Rencontres&Débats est un cycle de conférences qui se déroule pendant le festival des Trans Musicales. Pensé comme espace de réflexion et d'échange autour de problématiques actuelles, il entend offrir aux publics (professionnels ou non) la possibilité de mieux comprendre les évolutions et bouleversements du monde artistique et culturel.

⁵²⁵ <https://droitsculturels.org/blog/2012/06/20/rencontres-debats-organises-par-les-transmusicales-de-rennes/> consulté en juin 2017.

⁵²⁶ Un des plus grands intérêts de cette formation et de cette découverte a été de pouvoir la confronter à des recherches en sociologie des pratiques de la culture et de pouvoir envisager une définition anthropologique de la culture comme nous venons de le faire précédemment.

⁵²⁷ Il s'agit d'une instance réunissant les professionnels du secteur culturel concernés par la question des publics.

« Laboratoire de la médiation culturelle » et permettent aux participants de s'informer, se former et réfléchir ensemble aux évolutions de pratiques à envisager. Depuis sa mise en place en 2015, les Trans comptent parmi les cinq structures culturelles siégeant au comité de pilotage du Laboratoire de la médiation culturelle. Cette remise en contexte permet de comprendre que les réflexions sur les droits culturels ont été menées durant trois ans à partir de 2009, soit près de dix ans avant leur intégration au projet des Trans. Le festival est ici pensé comme lieu de réflexion et d'innovation. Le fait de présenter les droits culturels en 2009, alors qu'ils ne sont pas encore inscrits à l'agenda politique et que la Charte de Fribourg n'est pas signée, symbolise la volonté d'innovation sociale que les Trans ont dans leur projet culturel. De plus, proposer au sein du festival un temps de réflexion sur les droits culturels revient à exploiter la *forme festival* à son paroxysme. Le festival est un espace-temps particulier réunissant de nombreux publics et professionnels. Ces derniers viennent au festival pour la programmation artistique, mais viennent aussi pour les espaces de réflexion qu'il propose⁵²⁸. Les Trans, elles, considèrent que la richesse et la multiplicité des personnes en présence est un élément indispensable pour réfléchir en commun à des orientations sociales et politiques. De plus, la *forme festival*, et particulièrement les Trans, donne une visibilité à des valeurs et des volontés politiques. Ainsi, les festivals ne sont pas des lieux hors du temps, mais des endroits où l'on pense la culture, tant pour soi (lorsque l'on est festivalier) qu'en collectif. Les festivals invitent en tant que publics à se positionner par rapport aux pratiques culturelles, d'autant que par leur programmation hors artistique, ils invitent à prendre part aux réflexions autour des politiques culturelles. Joanna Nowicki, que nous avons citée précédemment, montre que l'identité n'est pas donnée d'avance, qu'elle se forge et demande un effort⁵²⁹. Les festivals doivent ainsi être considérés comme des espaces de formation, pas nécessairement là où ils sont attendus : c'est-à-dire sur une proposition artistique. Les festivals sont des regroupements de personnes, autour d'un projet artistique et culturel, dans des espace-temps donnés. Observer ce qu'il se joue en festival, c'est se donner la possibilité de regarder comment l'individu fonctionne dans une situation où il se retrouve dans différentes positions au cours de la journée : dans la ville, dans les transports, face à des conférences, à de la musique, en groupe, seul, en train de manger, de se reposer,

⁵²⁸ FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action, Arts Culture Publics, PUG, 2005.*

⁵²⁹ NOWICKI Joanna, « Gérer l'interculturel alibi ? Mode ou illusion ? », *Communication et organisation* [Enligne], 22 | 2002, mis en ligne le 27 mars 2012, page 4.

de rencontrer d'autres personnes. Les terrains en festivals permettent d'observer, sur un temps court, les interactions sociales et culturelles entre individus, et par là, de comprendre la société.

B - Penser sur mesure, faire du cas par cas : un exemple d'action culturelle au regard des droits culturels

Nous voulions, pour terminer notre chapitre, illustrer la manière dont les droits culturels ont pu être intégrés dans cette démarche notamment dans leur relation aux publics. Notre positionnement de chercheuse et de doctorante en sociologie et en sciences de l'information et de la communication a permis d'intégrer les recherches et discussions autour de la question des droits culturels. La Convention Industrielle de Formation par la Recherche permet d'envisager le terrain comme un espace de pensée sur mesure. Le terrain de l'action culturelle au regard des droits culturels est un des plus prégnants et des plus concernés par le double positionnement de salariée et de chercheuse.

Le projet Parcours Trans, dispositif d'action culturelle des Trans, a pour objectif premier de rapprocher les publics de propositions artistiques et culturelles. D'un point de vue artistique, les publics de ce dispositif des Trans Musicales peuvent être face à une diversité d'univers musicaux, mais aussi, face à une diversité de postures possibles du public. D'un point de vue culturel, inviter les personnes sur un temps défini au festival leur permet de participer à la vie culturelle d'une ville, de prendre part à l'écosystème que constitue le festival et de faire partie d'une communauté éphémère. Ce dispositif avait pour injonction, avant 2016 de se terminer par une restitution de l'expérience vécue. Cette restitution, appelée projet, devait être décidée en amont de la venue au festival. Cela constituait un critère, pour le service d'action culturelle, de sélection ou non des groupes qui seraient accompagnés par le dispositif. Il accueillait plus de 600 personnes âgées de 14 à 25 ans et accompagnées par des structures médicales, sociales, scolaires.

Différents constats furent faits :

- Le fait que les Trans revendiquent, dans leur projet culturel, la liberté et le fait que la restitution dans le dispositif parcours Trans soit imposée
- La faible participation de structures issues des quartiers prioritaires de la Ville de Rennes,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

- Une partie conception de projets dans lesquels les jeunes semblaient de moins en moins impliqués
- Un lien avec les structures qui ne se fait que sur le temps du festival.

De plus, entre 2015 et 2016, un questionnaire bilan sur les Parcours Trans, qui concernait la satisfaction des participants (professeurs, animateurs et jeunes) sur l'avant, le festival et l'après, a été diffusé. Via les réponses de ces questionnaires, mais aussi par des discussions informelles avec des professeurs et animateurs, publics de ce dispositif, était souligné un manque de temps pour les projets et une volonté d'avoir des temps d'accompagnement et d'actions supplémentaires.

L'approche basée sur les droits culturels (ou droits fondamentaux) induit des changements de posture professionnelle dans la manière de concevoir, construire, conduire les actions et d'être en relation aux autres. Ces changements impliquent de se former collectivement, de développer des outils d'observation appliqués à la diversité des situations professionnelles, d'analyser comme de croiser les regards sur ces analyses. Les Trans ont donc décidé de réduire de moitié les publics accueillis par ce dispositif afin de :

- Prendre plus de temps avec les publics accompagnés
- Pouvoir concevoir des projets décidés par les publics bénéficiaires et non imposés
- Prendre du temps pour le retour d'expériences et l'évaluation de celles-ci.

D'un point de vue sociologique, ce terrain a permis d'observer les changements liés à la volonté de répondre à un nouveau paradigme et de comprendre de manière plus juste un cas d'étude. Aussi, l'observation sur le terrain des trois temps —structurant autant une démarche d'éducation artistique et culturelle que la pratique festivalière— a facilité l'observation de différents rapports des futurs publics à un objet culturel. Nous parlons ici du terme futur public, car plus de 90 %⁵³⁰ des personnes accueillies dans le dispositif ne sont jamais venues sur le festival. La lecture de l'article « Penser par cas » de Jacques Revel et Jean-Claude Passeron, cité à plusieurs reprises, nous a marqué au point de motiver l'envie d'étudier un dispositif d'éducation artistique et culturelle à la manière d'un cas, non pas dans la « *volonté de statuer un cas unique, mais bien de travailler sur un cas précis afin d'en tirer une argumentation plus générale* »⁵³¹, à propos notamment des pratiques artistiques et

⁵³⁰ Chiffres bilans Service action culturelle des Trans.

⁵³¹ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, (dir), *Penser par cas*, EHESS, 2005, pp. 9 -44.

culturelles. L'observation de terrain autant que le changement de pratique professionnelle induits par les nouveaux objectifs sociaux et politiques de la structure, voire même de la manière dont sont conçues et construites nos manières de « faire de l'action culturelle » ont imposé de faire « *l'expérience de désadaptation mentale* »⁵³² requis par l'étude des cas. Le dernier chapitre a montré la manière dont les droits culturels déplacent le sujet, qui devient la personne à la différence de la démocratisation qui a pour sujet central l'art, la fréquentation. Ils proposent un paradigme de pensée qui offrent la possibilité d'envisager des relations aux publics qui soient autant des expériences sociales, que collectives ou qu'intimes. Le paradigme des droits culturels ne peut être envisagé comme du relativisme culturel, mais bien au contraire doit être la raison de l'affirmation de valeurs politiques fortes. La question de la médiation et de la transmission sont liées à la question des droits culturels. L'éducation artistique et culturelle, parce qu'elle est une « *traduction contemporaine d'un souci de démocratisation culturelle* »⁵³³ et « *une nouvelle dimension du partage du sensible, au sens où Jacques Rancière*⁵³⁴ *l'entend (...) en participant à la quête du sens des expériences artistiques et culturelles*⁵³⁵ » est la politique culturelle qui permet d'envisager des pratiques artistiques et culturelles dans le respect des droits culturels et dans la promesse de la quête d'une universalité nouvelle, au sens où Philippe Descola l'entend. Cela fera l'objet de notre troisième partie.

⁵³² Ibid, page 15.

⁵³³ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, « Notice sur l'Éducation artistique et culturelle », *Publictionnaire*, juin 2019.

⁵³⁴ RANCIERE Jacques, *La Fabrique du sensible*, Floch : La fabrique, 2000.

⁵³⁵ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, Op. cit. juin 2019.

TROISIÈME PARTIE –

DES VERTUS DE L'IMPRÉVISIBILITÉ EN ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

INTRODUCTION.....	276
Chapitre 1 : Définir et observer l'éducation artistique et culturelle	281
I - Continuités et discontinuités dans les actions de relations aux publics.....	284
<i>A - Naissance de l'action culturelle.....</i>	<i>284</i>
<i>B - L'éducation artistique et culturelle par l'œuvre et à l'œuvre.....</i>	<i>287</i>
II - Musique, jeunesse et éducation	291
<i>A - Musique et jeunesse.....</i>	<i>291</i>
<i>B - Éducation par les événements.....</i>	<i>293</i>
<i>C - Des transmissions</i>	<i>298</i>
<i>D - Le groupe.....</i>	<i>299</i>
<i>E - Le ludique</i>	<i>301</i>
<i>F - Des enjeux d'éducation artistique et culturelle pour tous les publics</i>	<i>304</i>
III – L'éducation artistique et culturelle en festival.....	308
<i>A - Des expériences artistiques et culturelles de publics.....</i>	<i>308</i>
<i>B - Les temps de l'éducation artistique et culturelle et du festival.....</i>	<i>310</i>
IV – Dépassement de l'intentionnalité.....	312
<i>A - Ce qui est suscité par l'éducation artistique et culturelle</i>	<i>312</i>
<i>B - Exemple d'un sentiment d'échec.....</i>	<i>313</i>
Chapitre 2 : Évaluer pour comprendre et innover. De l'intérêt des études sociologiques dans l'éducation artistique et culturelle ...	317
I - Les mots de l'éducation artistique et culturelle.....	318
<i>A - Autonomie et Parcours</i>	<i>318</i>
<i>B - De l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle</i>	<i>321</i>
II - Les chemins de l'émotion.....	326
<i>A - Le mot émotion.....</i>	<i>327</i>
<i>B - Les émotions en musique, en concert</i>	<i>328</i>
<i>C - Pourquoi s'intéresser aux émotions ?</i>	<i>334</i>
III - De l'intérêt de comprendre	336

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

<i>A - Pourquoi et comment mesurer le sensible ?</i>	336
<i>B - Évaluer de manière libre</i>	340
<i>C - Comprendre pour changer</i>	348
<i>D- L'expérience, le temps et leurs conséquences.</i>	350

Chapitre 3 : L'éducation artistique et culturelle, enjeu social et politique

354

I - Une vision anthropologique de l'éducation artistique et culturelle ?	355
<i>A - Éducation artistique et culturelle comme enracinement de la culture personnelle</i>	355
<i>B - L'éducation artistique et culturelle comme nouvelle vision du collectif</i>	359
<i>C - Travailler ensemble et à l'écoute des personnes</i>	360
II - Une collaboration entre sociologie et éducation artistique et culturelle	366
<i>A - Vers une solidarité organique ?</i>	366
<i>B - Des démarches sociologiques et anthropologiques libérées des intentionnalités</i>	370
<i>C - Penser une socialisation tout au long de la vie</i>	373
III - Des démarches sociologiques et éducatives au service du et de la politique	379
<i>A - S'inspirer des droits culturels</i>	379
<i>B - Incrémentalisme et transversalité : une politique publique à l'écoute des personnes et du territoire</i>	380
<i>C - Partie prenante et développement durable</i>	383

INTRODUCTION

Cette troisième partie permet de faire le lien entre les deux premières, notamment car elle repose conjointement sur un travail empirique : nous faisons intervenir de nombreux résultats de l'enquête de terrain⁵³⁶ et des entretiens individuels. Mais nous sommes aussi dans la partie qui va situer notre propos dans un contexte politique et culturel plus macrosociologique : celui des politiques publiques culturelles. L'éducation artistique et culturelle, parce qu'elle repose sur une relation à l'art et par l'art, fera écho à plusieurs reprises à notre première partie, notamment sur les expériences esthétiques. Notre posture de salariée doctorante en contrat CIFRE nous a permis un rapport au terrain de l'éducation artistique et culturelle privilégié puisque nous avons coordonné pendant plus de trois ans le dispositif d'éducation artistique et culturelle Parcours Trans qui a constitué notre corpus d'observations. Il propose des partenariats avec des structures scolaires, jeunesse, médicales, sociales, culturelles, du département d'Ille-et-Vilaine. Nous verrons, via ce lien au territoire, la manière dont un projet culturel s'illustre aussi dans ces dispositifs de relations aux publics et d'action culturelle. Ces mots, action culturelle et relations aux publics, seront d'ailleurs définis dans cette partie.

Notre deuxième partie sur la *forme festival* est intéressante à étudier sous l'angle de l'éducation artistique et culturelle. Tout d'abord, nous pouvons entendre le festival comme un média. Rappelons à ce propos que l'étymologie du terme média signifie « milieu, intermédiaire », ce qui peut être relié au sens donné au dispositif festivalier : l'espace de la rencontre entre artistes et publics. D'autre part, il nous semble opportun de considérer en particulier ici la communication comme relevant du champ culturel ou comme étant, à la manière dont le dit Yves Winkin « *une performance de la culture* »⁵³⁷. Ce qui invite à penser une définition large et anthropologique de la culture et à concevoir le festival comme un moyen de communiquer et comme un dispositif au sens de Michel Foucault. Il est « *le réseau qu'il est possible de tracer entre les différents éléments d'un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit,*

⁵³⁶ Sur trois ans, les enquêtes du Laboratoire culture et communication sur les publics des Trans représentent plus de 5000 résultats.

⁵³⁷ WINKIN Yves, *Anthropologie de communication, de la théorie au terrain*, Bruxelles, Editions de Boeck, 1996.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

aussi bien que du non-dit »⁵³⁸. Cela s'entend à différentes échelles, la programmation comme la communication de l'acteur culturel vers les publics, le lieu festival comme lieu de rencontres entre différents professionnels et publics dont l'intérêt porte sur une chose commune, le festival comme lieu de communication des artistes, le festival comme outil de communication pour la ville porteuse de l'événement. En cela la *forme festival* est pensée comme un lieu d'éducation artistique et culturelle. Aussi, et nous l'avons mentionné, car au-delà d'être un potentiel lieu de réflexions, le festival est un lieu de synchronisation. Se synchroniser autour d'enjeux et de formes culturels est aussi un des objectifs de l'éducation artistique et culturelle.

Nous avons fait écho à l'éducation artistique et culturelle à plusieurs reprises au cours de notre déroulé. Nous souhaitons lui donner une place particulière dans notre troisième partie. L'ensemble de la thèse concerne l'éducation artistique et culturelle, puisqu'un des postulats de notre deuxième partie est d'envisager le festival comme conjointement un terrain et un dispositif d'éducation artistique et culturelle. Nous souhaitons, à l'image des deux parties précédentes (l'expérience artistique et culturelle d'abord, la *forme festival* ensuite), séparer les trois éléments fondamentaux de notre recherche pour les étudier en détail, définir leurs contours et mieux comprendre leurs interactions et leurs manières d'être envisagés ensemble. Aussi, pour l'éducation artistique et culturelle, il s'agit d'un mot employé de manière récurrente⁵³⁹ ces dernières années et l'enjeu définitoire est d'autant plus important. En miroir de notre première partie, cette dernière partira de cas précis et propres aux Trans Musicales pour ensuite défendre une définition politique et globale de l'éducation artistique et culturelle. La première partie sera donc l'occasion de revenir sur les contextes de création de service de médiations, de relations aux publics et d'action culturelle. En prenant le cas des Trans, nous verrons aussi comment le ludique⁵⁴⁰ a intégré les dispositifs d'éducation artistique et culturelle et pour quelles raisons.

Notre deuxième chapitre portera sur l'évaluation et ses enjeux dont doivent se saisir les tenants (acteurs culturels comme acteurs politiques) de la mise en œuvre de l'éducation artistique et culturelle. Le cas des Trans Musicales illustrera notre propos sur l'enjeu

⁵³⁸ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, 1975, p. 299, page 25.

⁵³⁹ Depuis l'écriture de la charte de l'éducation artistique et culturelle en 2016, de nombreuses structures culturelles et éducatives s'inscrivent dans des projets EAC.

⁵⁴⁰ Nous avons décrit le ludique dans notre deuxième partie. Le ludique est entendu ici dans sa capacité à mélanger plaisir et apprentissage.

d'évaluation et des dispositifs d'éducation artistique et culturelle. Ce cas-là permet de voir la manière dont l'évaluation a permis le changement de pratiques et l'amélioration globale des dispositifs. Aussi, l'éducation artistique et culturelle, défendue actuellement par le ministère de l'Éducation nationale et de la jeunesse et par le Ministère de la Culture, s'est peu à peu institutionnalisée, et après avoir été mise à l'agenda politique, peut être considérée comme une politique publique. Au-delà des dispositifs, l'éducation artistique et culturelle doit être entendue comme une politique publique, c'est-à-dire comme une politique générale pour l'ensemble des citoyens. La thèse de notre partie, voire de tout ce travail de recherches, revient à se demander comment l'éducation artistique et culturelle, si elle prend en compte l'évaluation et ses résultats, peut alors devenir politique publique, au sens où elle sera adaptée à l'ensemble des citoyens. Pour cela, il s'agit de trouver une méthode d'évaluation qui autorise de multiples résultats. John Dewey invite à penser, à propos de l'éducation, qu'elle est une expérience commune autant pour les élèves que pour les professeurs, que pour toute personne participant à un projet d'éducation.⁵⁴¹ Puisque dans notre cas, nous parlons des expériences esthétiques liées à l'art, de la *forme festival* et de l'éducation (artistique et culturelle) alors il s'agit plutôt de penser la multiplicité des contributions, comme l'explique John Dewey plutôt que le résultat des objectifs de départ. Prendre en compte l'idée que des politiques publiques résultent des expériences que l'on ne pouvait mesurer ou anticiper au départ, est le symbole d'une définition de la culture entendue et défendue au sens large et permettant d'être vecteur d'une universalité nouvelle. Cela fera l'objet de notre troisième partie.

⁵⁴¹ DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Colin, Paris, 1947, page123.

Chapitre 1 : Définir et observer l'éducation artistique et culturelle

Parcours Trans.

« L'ATM⁵⁴² se plaît à créer et accompagner les rencontres entre artistes et publics venus de tous horizons. Si les concerts en sont l'expression la plus ancienne, l'ATM offre aussi à ses publics des rencontres différentes pensées comme autant d'opportunités pour découvrir, sous d'autres formes, les musiques d'aujourd'hui et ceux qui la font. Pour tous les publics, qu'ils viennent entre amis, en classe, seuls ou en bande, il s'agit de renforcer le plaisir de l'écoute, de la découverte, de l'échange et de pousser plus loin encore l'émotion du concert.

Publics de concerts ou non, familles, enfants de centres de loisirs, publics scolaires, patients d'hôpitaux, personnes en situation de grande précarité, amateurs de musique... Les situations importent moins que l'affirmation : chacun peut trouver sa place aux Trans Musicales et à l'Ubu !

Depuis 2001, l'ATM invite des personnes accompagnées par des structures jeunesse, sociale, culturelle, médicale ou scolaire du département d'Ille-et-Vilaine à vivre une expérience particulière de public.

De la découverte des concerts à la professionnalisation dans les milieux artistique, culturel et médiatique, l'ATM propose des parcours co-construits et faits sur mesure en fonction des besoins, envies et situations des personnes.

Ils ont ainsi l'opportunité de s'immerger dans un festival, une saison, une programmation, une organisation et, s'ils le souhaitent, de mener des projets (blog, expo photo, clip vidéo, journal...) pour raconter leurs expériences. »⁵⁴³

Parcours Trans est le nom du dispositif d'éducation artistique et culturelle décrit ci-dessus porté par les Trans et mis en œuvre par le service d'action culturelle. Il a pour but la continuité du projet culturel avec des publics qui ne connaîtraient pas encore le festival. Ce dispositif est financé par le Département d'Ille-et-Vilaine et des actions sont mises en place avec des structures de l'ensemble du département comprenant la Ville de Rennes. Depuis le début de nos observations de terrain (en 2016), le projet a beaucoup évolué. Parmi les grands changements, nous notons :

- La réduction de moitié des personnes accueillies par le dispositif Parcours Trans autour du festival (de 700 personnes accueillies à 350),

⁵⁴² ATM : Association Trans Musicales : jusqu'à l'année de 2018, le nom ATM est utilisé à la place de l'actuel « Les Trans ».

⁵⁴³ Plaquette de présentation des Parcours Trans en 2018.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

- En 2017 aussi, le passage d'un dispositif réservé aux publics de 12 à 25 ans à un dispositif sans limite d'âge (des Parcours avec des résidents d'EHPAD ou des travailleurs sociaux sont par exemple mis en place),
- La disparition de la frontière, en 2018-2019 entre les Parcours Saison et les Parcours Trans⁵⁴⁴,
- La multiplication des temps de rencontres avec les publics : en amont, pendant et après le festival,
- La volonté de travailler depuis 2017 le dispositif au regard des droits culturels.

Ces grandes évolutions intrinsèquement liées sont intervenues au cours de notre thèse de doctorant. Nous les avons conjointement observées et nourries. Nous souhaitons introduire ce chapitre par cette description pour différentes raisons, la première étant qu'elle est un des dispositifs centraux du service d'action culturelle des Trans et que notre mission de salariée des Trans consistait quasi intégralement à la mise en œuvre et à la coordination de ce dispositif. Aussi ce dispositif est la continuité du projet culturel, imaginé au niveau le plus micro : le projet artistique et culturel est mis en place, observé et raconté avec des groupes de quatre à trente personnes⁵⁴⁵. Il est imaginé en trois temps :

- La rencontre avec les personnes : souvent à l'initiative des accompagnants, et parfois sur demande des personnes accompagnées⁵⁴⁶ par la structure. Une première rencontre est organisée pour apprendre à se connaître mutuellement. Des discussions autour de la musique, des Trans, des pratiques de sorties culturelles et plus généralement d'interconnaissance rythment cette rencontre à l'issue de laquelle il est décidé de mettre en place ou non un projet, qui corresponde aux envies des personnes. Différentes actions sont

⁵⁴⁴ En 2018, les Parcours Trans sont les parcours d'EAC fait autour du festival et les Parcours saison sont les parcours mis en place aussi avec des structures de la ville (scolaire, jeunesse, socio-culturelles) sociales, qui souhaiteraient autour de la salle de concert de l'Ubu et de ses propositions artistiques et culturelles. 2018 a aussi marqué la fin de l'acronyme ATM, remplacé par le nom de marque Les Trans. Symboliquement, les Trans sont l'entité regroupant le festival et la salle, sans distinction. Le dispositif d'EAC s'est donc adapté à cela.

⁵⁴⁵ Les groupes accompagnés dans le cadre de ce dispositif sont organisés en groupes, les groupes de trente correspondant aux groupes scolaires.

⁵⁴⁶ Nous parlons ici de publics accompagnés car c'est le terme employé par le service d'action culturelle des Trans. En miroir de l'accompagnement proposé aux artistes, le service action culturelle propose des actions avec des publics qui ne viendraient pas au festival sans l'accompagnement proposé, et ce pour différentes raisons : éloignement géographique, social, culturel, non connaissance de l'existence du festival. L'enjeu de l'accompagnement n'est pas considéré comme devant servir à « former » de nouveaux publics. Les enjeux principaux sont : la connaissance de l'existence du festival et de son projet, la déconstruction des aprioris, l'expérience de public. Le rôle du médiateur est de rendre le public précurseur et transmetteur lui-même. Le but des médiateurs est d'accompagner au mieux vers l'autonomie concernant l'objet dont ils sont médiateurs.

prises en place avant la venue au festival afin de répondre aux attentes des personnes : concerts, rencontres avec des professionnels, visites d'expositions, préparation aux interviews, initiation à la techniques, visites des lieux

- La venue au festival est un des points centraux du parcours, d'une part car c'est l'action la plus extraordinaire au sens littéral du terme (ce sont pour la grande majorité des personnes qui se rendent à un festival -et donc aux Trans- pour la première fois). D'autre part, la *forme festival* permet une concentration et une richesse de possibles, notamment dans des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

- L'après : le moment du récit de l'expérience. La forme choisie est libre (les personnes peuvent aussi choisir de ne pas raconter) pour expliquer l'expérience vécue et la partager. Cette description objective du dispositif Parcours est nécessaire pour la suite de notre travail. D'une part, nous souhaitons décrire le dispositif en détail afin d'éclaircir la lecture qui suivra et qui fait référence à plusieurs reprises à ce dernier. D'autre part, le dispositif Parcours Trans illustre toutes les parties de ce chapitre. Il est l'évolution des premières actions culturelles menées auprès des publics et est hérité des projets de démocratisation culturelle des années 1990. Enfin, il réside dans le mot parcours, une sorte d'œcuménisme culturel entre l'acteur culturel et les chercheurs de sciences humaines et sociales. Ce mot « parcours » regroupe effectivement plusieurs visions différentes, mais qui servent une vision commune. Aussi, il est un projet d'EAC⁵⁴⁷ autour de la musique, d'un festival et de la découverte par la mise en position ou en situation : ce qui permet d'envisager deux entrées particulières d'un projet d'EAC : la musique et le ludique.

⁵⁴⁷ Nous utilisons l'acronyme EAC lorsqu'il s'agit de dispositif d'éducation artistique et culturelle et non pour parler d'une manière plus globale de la politique publique.

I - Continuités et discontinuités dans les actions de relations aux publics

A - Naissance de l'action culturelle

Dans la première partie, nous avons évoqué la création du service relations aux publics aux Trans dans les années 1990. Les années 80 marquent la période de la décentralisation et du début de l'institutionnalisation des musiques actuelles. Le sociologue Serge Chaumier, dans un ouvrage sur la médiation culturelle, commence par une approche critique du terme médiation, dont nous parlerons plus loin. Selon lui, les années 90 marquent le début de la médiation culturelle et sont dans la continuité des années 70 et du principe des Médiateurs de la République. La médiation est développée dans différents secteurs touchés par la crise sociale et économique et où il y a des conflits, à l'école par exemple. Dans les banlieues, définies par l'État comme des zones de conflits, des médiateurs sont imposés pour faire le lien entre les administrations et les citoyens. Serge Chaumier souligne que les années 90 sont marquées par l'arrivée des médiateurs culturels (le nom reste le même), aussi dans des zones jugées « sensibles » : les banlieues. Cela n'empêche pas pour autant l'auteur d'expliquer que la médiation ou les actions culturelles, qu'il décrit dans son ouvrage, sont traitées comme un « sujet auxiliaire »⁵⁴⁸. Plutôt que la médiation, ce sont les publics qui ne sont pas considérés de la même manière que les artistes. En témoigne la manière dont étatique la culture est représentée, divisée en direction générale : des patrimoines, de la création artistique, des médias et des industries culturelles. Les publics n'apparaissent pas dans cette organisation. Ce qui constitue un décalage par rapport à l'organisation des institutions culturelles qui sont dotées, pour une grande majorité au moins, d'un service « des publics », de « relations aux publics », de « médiation », ou d'action culturelle. C'est d'ailleurs le cas des Trans Musicales, qui se dotent d'un service de relations aux publics dans les années 90 suite à un échec dans la relation. L'exemple qui suit nous a été raconté par Béatrice Macé lors d'un entretien sur la question des publics. Ce qui est relaté ici n'est pas un échec de concerts, mais un échec dans la manière de travailler la rencontre avec les publics, en particulier avec les non-habitués. En décembre 1990, onze ans après les premières Trans Musicales, un concert

⁵⁴⁸ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Collection U, Sciences Humaines et sociales, Armand Colin, 2013, page 259.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

est organisé le dimanche du festival à la Cité⁵⁴⁹. Il s'agit de Kid Frost, un rappeur de Los Angeles qui est au début de sa carrière. En programmant un rappeur, les organisateurs s'attendent à un public jeune et qui ne vient pas aux Trans Musicales. Le soir du concert, seulement quatre cents personnes assistent au spectacle, alors que la salle a une jauge de mille deux cents places. Six mois plus tard, le CRIJ, Centre Régional d'Informations Jeunesse, organise dans le cadre de Banlieues Unies (une opération sociale), une après-midi avec des concerts de rap. Béatrice Macé explique : « on voit arriver tous les gamins auxquels on destinait Kid Frost. »

« -Mais pourquoi vous n'êtes pas venus voir Kid Frost, vous le connaissez, vous l'aimez,

-Ah ben oui, nous on connaît Kid Frost, mais on vient pas en centre-ville.⁵⁵⁰

- Et bien alors pourquoi vous venez à l'Ubu, c'est dans le centre aussi.

- Parce qu'on est avec Banlieues Unies, parce qu'on est pris pour ce qu'on est et puis c'est le Crij, on les connaît, vous on vous connaît pas les Trans, c'est un truc pour les bourges de centre-ville les Trans. »⁵⁵¹

Cet événement dans l'histoire du festival est important puisque de là se dessine une première action culturelle (qui n'était pas appelée de cette manière à l'époque puisque le service n'existait pas). Surtout ce qui change à ce moment-là c'est que les Trans se rendent compte que ce n'est pas la rencontre entre les artistes et les publics qui pose problème, mais bien la rencontre entre les Trans et les publics. Cet insuccès de la rencontre est dû au fait de l'échec de la rencontre entre les différents publics. À partir de ce moment naît notamment la « Tournée des Trans » ou Kaléidoscope, deux dispositifs de tournées en Bretagne avec quelques artistes passés aux Trans Musicales. Une autre action auprès des publics dans les quartiers commence aussi, « Quartiers en Trans », où sont organisés entre 1990 et 1997 des concerts, des masters class, des stages de hip-hop et différents ateliers. En 2001, deux autres événements marquent la relation aux publics. D'une part, Béatrice Macé entend des retours des publics à propos du programme que certains trouvent illisibles. D'autre part, et toujours pour l'édition de 2001, des places pour les Trans sont distribuées gratuitement. Mais c'est un échec et très peu de ces places distribuées sont utilisées. Cette action est menée en collaboration avec la mission locale, qui expliquera aux acteurs des Trans, que les personnes

⁵⁴⁹ La Cité est une salle en centre-ville où beaucoup de concerts se déroulaient avant que les Rencontres ne se passent au Parc des Expositions de Rennes.

⁵⁵⁰ La salle de la Cité se trouve en plein centre de Rennes.

⁵⁵¹ Cf Annexes, entretien avec Béatrice Macé 2016, page 604.

visées ne se sont pas déplacées, car elles n'étaient jamais venues aux Rencontres et qu'elles avaient une certaine peur. Béatrice Macé explique lors de l'entretien, que nous avons mené, que c'était un véritable « choc », car les Trans Musicales étaient devenues ce que les fondateurs décriaient, une culture élitiste. C'est l'accumulation de ces événements qui fait qu'en 2001, après des discussions sur les relations aux publics, naît le service d'action culturelle. L'action instituée par les Trans contribue alors à deux choses, tout d'abord à améliorer les conditions de la rencontre et ensuite à être un processus actif de la construction de la relation aux publics. La position de l'action culturelle est de considérer que la pratique de la musique ne détermine pas la manière d'être spectateur et que l'apprentissage se fait ailleurs que dans la technique instrumentale :

« A l'ATM, on considère qu'être spectateur c'est être actif, c'est un rôle dans un concert. Pour vivre la musique il n'y a pas besoin d'être sur scène, de jouer d'un instrument. Quand on fait des actions, on va rarement faire sur de la pratique instrumentale, on veut surtout que les gens apprennent à devenir acteurs (initiation à la technique par exemple), à devenir spectateurs. En impliquant les publics, c'est aussi une manière de les amener à devenir curieux. C'est là tout l'enjeu. Et on va faire comprendre qu'écouter de la musique, c'est déjà une posture.⁵⁵² »

Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une posture notamment par les potentialités qu'elle offre, c'est ce que postule l'anthropologue Emmanuel Brandl.

« On soutient ici l'hypothèse qu'il est possible de construire des types d'émotion musicale qui varient eux-mêmes avec la nature des relations qu'entretiennent entre elles les sphères constitutives des faits musicaux. Il nous apparaît donc qu'il y a moins une "émotion musicale" que des catégories d'émotion musicale qui résultent de processus de socialisation émotionnelle variés, ou encore, de processus de socialisation à la musique, en ce sens que leur signification comme les supports de leur déclenchement ne sont pas identiques. »⁵⁵³.

Bien qu'il fasse une distinction sociale de la réception savante ou populaire, l'auteur de l'article pose la question suivante « *L'émotion musicale est-elle suscitée par les choses de l'art musical, ou en ramenant les choses de l'art musicale aux choses de la vie sociale* »⁵⁵⁴.

⁵⁵² Cf Annexes, entretien avec Marine Molard, directrice du service d'action culturelle, page 463.

⁵⁵³ BRANDL Emmanuel, « La fabrication de l'émotion musicale », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, page 27.

⁵⁵⁴ BRANDL Emmanuel, « La fabrication de l'émotion musicale », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, page 27.

L'ouvrage, dont cet article en est l'introduction, invite à penser les relations entre le social et le musical, pour les artistes comme pour les publics. Il est intéressant pour notre recherche de se poser cette question. Car penser la musique à l'aune de sa réception invite à dépasser la dualité savant/populaire de l'art et d'envisager une multiplicité de réceptions possibles, en fonction des personnes.

Serge Chaumier et François Mairaisse expliquaient dans leur ouvrage sur la médiation, en 2013, que les agents de médiation devaient s'emparer des outils numériques, d'une part par le changement structural effectif dans nos manières de communiquer, mais d'autre part aussi par l'opportunité que le numérique offre dans le développement de la relation aux publics. Les enquêtes mobilisées tout au long de l'ouvrage font état d'une envie de publics de s'investir davantage, de s'exprimer et d'avoir des espaces de revendications culturelles⁵⁵⁵. Ce qui n'est pas sans rappeler les constats régulièrement faits sur le terrain d'observations de relations aux publics qui constituent notre corpus.

B - L'éducation artistique et culturelle par l'œuvre et à l'œuvre

« Dans les lieux labellisés SMAC, on voit une tendance : le bar est progressivement séparé de la salle de concert, qui tend elle-même à évacuer toute médiation externe aux médiations musicales (la cigarette et/ou bière que l'on passe aux voisins, etc.). Seules persistent les médiations périgraphiques et périphoniques, celles qui amènent à l'appréciation du groupe et de la musique elle-même : les éclairages, la sonorisation... En un mot, on peut émettre l'hypothèse que la structure des schémas de perception et d'appréciation de la musique change selon le concert ; sont progressivement activées des dispositions cultivées qui n'ont pas cours dans le cas des concerts totaux où la musique n'a pas de statut d'extériorité, elle est incorporée à la vie. La signification de la musique a partie liée avec le degré d'autonomie de ses parties constitutives, lequel varie avec le degré d'institutionnalisation »⁵⁵⁶. Emmanuel Brandl

Emmanuel Brandl évoque ici l'uniformisation des salles de concerts au détriment des ambiances et des atmosphères musicales qui selon lui, participent tout autant que l'artistique

⁵⁵⁵ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Collection U, Sciences Humaines et sociales, Armand Colin, 2013, page 257.

⁵⁵⁶ BRANDL Emmanuel, « La fabrication de l'émotion musicale », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, page 24.

à la construction du souvenir et à la constitution de la pratique. Il cite, à ce titre, Maurice Halbwachs qui parle de cadres sociaux de la mémoire. L'uniformisation des salles n'est-elle pas un frein au fait que la musique puisse être un réservoir de symboles et de souvenirs ? L'auteur du livre invite à repenser le cadre strict posé par la notion de « dispositions » de Pierre Bourdieu. Bien qu'il se base sur la notion, il cite Bernard Lahire qui propose une analyse renouvelée, moins portée par la dualité classique de ceux qui possèdent le savoir et ceux qui ne l'ont pas. C'est aussi pour cette raison qu'il défend l'idée d'une analyse des réceptions du terrain musical (publics et artistes) par une compréhension des émotions, entendue aussi comme des constructions sociales et non des traits de caractère innés. C'est en cela qu'il ne s'oppose pas fondamentalement à Pierre Bourdieu, mais qu'il multiplie ce qui constitue des configurations sociales particulières de réception. Ainsi se pose la question de la manière de les étudier d'un point de vue sociologique. Comme l'auteur de l'article l'explique, le chercheur en position d'observation doit parvenir à comprendre plusieurs dimensions de la réalité sociale pour comprendre la réception et les pratiques liées à la musiques (artistiques ou spectatoriennes). Il explique : « *il est nécessaire de penser l'interaction au-delà des situations de co-présence comme il est nécessaire de conserver l'idée selon laquelle l'interaction ne trouve pas toute sa signification dans la situation de coprésence* »⁵⁵⁷. Cela invite à un décentrement des actions et à les replacer dans un ensemble plus large que la pratique en elle-même : en somme, envisager les parcours culturels comme propres aux personnes et non aux institutions culturelles proposant différentes actions autour d'une programmation artistique et culturelle. Emmanuel Brandl s'intéresse aux carrières d'artistes dans les musiques actuelles plus que celles des publics. Cependant, son étude anthropologique des artistes qui s'inscrivent en musiques actuelles comprend des dimensions qui nous intéressent à différents égards. Tout d'abord, car il invite les chercheurs à être « attentif »⁵⁵⁸, à toutes les étapes du processus de création, à tout ce qui est « en train de se faire ». Nous retrouvons ici ce que John Dewey défend dans l'étude d'actions éducatives. Le chemin parcouru, comprenant la manière d'apprendre, les interactions, les interrelations, l'ambiance sont autant d'éléments qui vont avoir une influence (visible ou non) sur l'aboutissement du processus éducatif, artistique ou culturel. C'est d'ailleurs pour

⁵⁵⁷ BRANDL Emmanuel, « La fabrication de l'émotion musicale », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, page 40.

⁵⁵⁸ Ibid, page 42.

cette raison qu'Emmanuel Brandl valorise les entretiens individuels avec toutes les parties participantes du processus d'apprentissage de la musique jusqu'à une potentielle professionnalisation.

Dans la première partie, nous avons parlé de l'alternative à l'œuvre dans les musiques électroniques, dans la création même des œuvres. Rappelons ce passage :

« Pratique emblématique de cette bohème artistique très actuelle, souvent comparée au bricolage levi-straussien ou, dans une version plus politique, au braconnage décrit par M. de Certeau, le sampling, qui consiste justement à récupérer des sons pour les recycler en une œuvre personnelle, exprime en effet tout particulièrement cette dialectique de l'engagement et de la distanciation. Dans cette perspective, la musique est un art de la déconstruction -reconstruction, le prolongement d'une posture d'irrespect créative envers les objets, les catégories et les statuts qui fondent l'ordre social. »⁵⁵⁹.

À l'instar de la programmation, les publics fonctionnent de la même manière que les artistes. Ce postulat de base nous permet aussi de parler ici du rôle éducatif que peut avoir une programmation artistique. La naissance des musiques électroniques et alternatives est inspirée des travaux sur la musique de l'artiste Marcel Duchamp : *« Le plus frappant de ces deux partitions sont les données acoustiques qui se voient reléguées au rang de simples témoignages de l'expérience musicale que Duchamp a faite. Ce qui compte ici est le cheminement plutôt que le résultat, au demeurant bien inutile ; il en est de même concernant ses écrits sur le son, que j'envisage comme des énoncés, c'est-à-dire des propositions, des formules, des idées qui ne sont ni vraies ni fausses, ou vraies et fausses à la fois. »⁵⁶⁰*. Sans défendre pour autant la posture radicale que Marcel Duchamp a par rapport à la musique (que la musique peut être totalement déconnectée de sa fonction sonore), admettons qu'elle peut fonctionner à un autre niveau que sonore. Aussi, les musiques électroniques présentent des œuvres hybrides, de collage qui sont inspirées de multiples autres œuvres, voire de sons du quotidien enregistrés. La distinction musique savante et musique populaire n'est alors plus assez juste pour comprendre ces formes artistiques postmodernes. La distinction qui pouvait se jouer chez les publics devient alors une frontière beaucoup plus floue. De plus, le braconnage des artistes dans la création de leurs œuvres est à l'image des bricolages et

⁵⁵⁹ JOUVENET Morgan, « La multiplication des pôles de la production et la créativité musicale électronique », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, p. 246-247.

⁵⁶⁰ SEVANCE Sophie, « Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux" », *Images Revues* [Online], 7 | 2009, page 6.

braconnages à l'œuvre chez les publics au cours de leurs carrières de spectateurs. Dans le cas des Trans Musicales, ce braconnage est proposé au sein même de la programmation artistique, qui invite à déambuler à travers différentes propositions artistiques et culturelles. La réponse « j'écoute de tout » à la fréquente question « qu'écoutes-tu ? » serait-elle par là un résultat de ces propositions hybrides de musique et d'une volonté aussi de la part des publics d'arrêter la distinction entre des choix et des appartenances de goût ? Ce qui n'est pas sans rappeler les études des cultural studies, ce qu'explique Hervé Glévarec : « *Il s'agit de saisir l'irruption des marges dans les processus centraux, de mesurer leur affirmation et leur refoulement, les formes qu'elles opposent et négocient.* »⁵⁶¹. C'est, ce qui a selon lui, participé au tournant culturel et au tournant de la réception : « *les pratiques contemporaines offrent en effet la particularité d'être marquées par l'incidence de biens culturels qui débordent largement les seules œuvres d'art* »⁵⁶². De ce fait, les pratiques culturelles, qui entendent une vision beaucoup plus large de la culture (que l'art) sont d'autant plus à considérer comme des éléments constitutifs des identités individuelles et collectives. Au-delà du fait que notre objet d'étude porte sur des formes contemporaines de culture, nous devons aussi souligner la particularité de la matière musicale dans une démarche d'éducation artistique et culturelle. Nous pouvons dire tout d'abord que dans toute forme ou matière artistique et culturelle, il existe une particularité dans le choix d'actions mises en place en termes d'éducation artistique et culturelle. Dans notre cas, nous travaillons donc sur les musiques actuelles, majoritairement avec des publics jeunes. Le rapport du Pôle indique que 93 % des jeunes écoutent de la musique sur leur téléphone portable et 70 % en écoutent à plusieurs reprises dans une même journée.⁵⁶³ Ce rapport montre que l'écoute de la musique s'est démocratisée en partie grâce aux développements numériques. Les esthétiques les plus écoutées par les jeunes (hip-hop, pop, R'n'b, électro) sont largement représentées dans la programmation des Trans. Nous pouvons ainsi nous demander si le fait de partager un terrain commun de connaissance et de référence change le rapport dans un dispositif d'éducation artistique et culturelle entre les publics et les acteurs culturels ? Ce terrain connu permet-il

⁵⁶¹ GLEVAREC Hervé, « Les cultural studies : source et ressource productives », in GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Ina, Armand Colin, page 7.

⁵⁶² Ibid, page 11.

⁵⁶³ HANNECART Claire, *Rapports des jeunes à la musique à l'ère du numérique, synthèse de l'enquête menée en Pays de Loire* », Le Pôle, 2015.

une plus grande facilité d'actions, notamment auprès des publics jeunes ? Nous allons voir cela dans les parties à venir.

II - Musique, jeunesse et éducation

A - Musique et jeunesse

Les sociologues Stéphane Bonnery et Manon Fenard sont auteurs d'un article⁵⁶⁴ sur les effets des projets culturels menés en milieux scolaires avec des adolescents en difficulté ou en décrochage scolaire. L'artiste se base sur des projets de découverte musicale conduits par des enseignants et en partenariats avec des intervenants et des institutions artistiques et culturelles. *« La première grande série de logiques qui sous-tendent les projets, étudiée dans cette partie, consiste à valoriser le goût musical des élèves, juvénile et populaire, en l'esthétisant et en le pédagogisant, ce qui, simultanément, sollicite de leur part qu'ils écoutent ces mêmes musiques autrement »*⁵⁶⁵. Les auteurs expliquent que les projets menés dans le milieu scolaire autour des musiques actuelles sont sur un point de tension entre la *« démocratisation culturelle promue depuis cinquante ans pour faire partager plus largement le patrimoine des œuvres savantes qui cohabite avec la « démocratisation de la culture » plus récente (et plus proche de l'animation socioculturelle) qui veut faire reconnaître des pratiques plus familières des classes populaires (Coulangeon, 2011, p. 96-99) et notamment celles qui peuvent paraître « authentiques » dans la socialisation juvénile. »*⁵⁶⁶. Plus que les œuvres savantes, dans le cas des Trans Musicales, l'idée est plutôt de promouvoir un rapport savant à la musique afin que les publics soient en connaissance pour choisir leurs vies culturelles et artistiques. Les auteurs de l'article soulignent des observations que nous avons aussi pu faire lors de nos terrains dans le cas de nos missions d'action culturelle :

« En lien avec ces logiques symétriques, une autre tension s'observe dans l'enceinte scolaire, entre une visée d'enseignement de contenus et

⁵⁶⁴ BONNERY Stéphane et FENARD Manon, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie* [En ligne], 185 | 2013.

⁵⁶⁵ Ibid, page 36.

⁵⁶⁶ Ibid,, page 36.

de manières d'appréhender nouvelles, et une visée d'attractivité et de socialisation. Cette tension se décline sur les relations qu'entretiennent l'"extraordinaire" du projet et l'ordinaire de la classe (Bouveau et Rochex, 1997), ou encore le "détour" pédagogique par un thème séduisant et le retour sur les apprentissages et la réussite scolaire (Henri-Panabière, Renard et Thin, 2013 ; Bonnéry et Renard, 2013). Le cas de la musique est particulièrement porteur de ces logiques plurielles, entre la volonté de faire découvrir des genres légitimes aux élèves de ZEP, par exemple l'opéra (Morel, 2006), et le fait d'introduire leurs propres pratiques, par exemple le hip-hop, dans le cadre scolaire (Faure & Garcia, 2003) ».

Dans projets d'éducation artistique et culturelle et notamment en milieu scolaire, autour de la musique, le caractère extraordinaire est effectivement à prendre en compte. Tout d'abord, dans notre corpus d'observations, les groupes accompagnés sont souvent des personnes qui ne connaissent pas le festival, voire qui ne sont jamais allés à des concerts. Aussi, près de la moitié des groupes accueillis sont constitués de personnes qui n'habitent pas à Rennes (mais dans d'autres communes en Ille-et-Vilaine), et qui s'y rendent peu souvent. Il est arrivé au cours des trois années d'observation de rencontrer des personnes qui découvraient la ville dans le cadre de la venue au festival. De plus, bien que le dispositif ait évolué et accueille des personnes d'âges hétérogènes, une grande partie des publics accompagnés sont dans la tranche d'âge 15-25 ans. Nous retrouvons ce qu'expliquent les auteurs sur le double attrait d'un projet autour des musiques actuelles : le fait d'avoir l'opportunité de proposer un projet potentiellement attirant pour des personnes jeunes, qui traversent une période où la musique est particulièrement structurante. L'enquête de Claire Hannecart⁵⁶⁷ sur les jeunes et la culture expose le fait que les jeunes ont des pratiques musicales fortes, la part d'entre eux qui pratique un instrument est par ailleurs plus élevée que la moyenne nationale. Nous avons observé aussi que, lors de la première rencontre et des discussions autour de la musique, la programmation des Trans et de son histoire permettait un premier lien et un premier partage. Le fait d'apprendre que les Trans sont un festival qui a permis la découverte d'artistes que les personnes connaissent, participe à l'envie d'en savoir plus et suscite des premiers intérêts. Le cas de Columbine est particulièrement intéressant à ce titre-là. Columbine est un collectif de rappeurs rennais, qui ont été scolarisés dans un collège de Rennes. Leur premier concert en 2017 aux Trans et les tournées qui suivirent leur ont permis d'avoir une reconnaissance nationale et un succès avéré. Le fait de connaître des artistes passés aux Trans, lié au fait que

⁵⁶⁷ HANNECART Claire, « Rapport des jeunes à la musique à l'ère numérique », *Le Pôle*, avril 2015.

ce soit des artistes auxquels s'identifient les jeunes, avec qui les Trans travaillent, crée une certaine proximité pour certaines personnes avec le projet et permet d'être dans une disposition particulière de public. Dans le premier chapitre de notre deuxième partie⁵⁶⁸, nous avons décrit la conférence de presse qui avait eu lieu pendant le festival pour les personnes accompagnées par le dispositif Parcours Trans. Cette description de la conférence de presse de Møme pour les jeunes et des retombées positives qu'elle a eues montre plusieurs choses :

- il est amusant de voir que très peu de publics connaissent des artistes passant aux Trans, si ce n'est de nom. Dans le cas de Møme, la grande majorité des jeunes n'était jamais venue sur les Trans et pour autant connaissait très bien un artiste, ainsi que ses chansons. Artiste relativement inconnu auprès des publics âgés de plus de 25 ans.
- Si les Trans dessinent les tendances de l'année, au sens où les programmeurs viennent y trouver des artistes qui pourraient passer dans leurs salles ou festivals respectifs, alors l'avis porté de la jeunesse pour ces artistes a d'autant plus d'importance.
- A une autre échelle, nous pouvons voir se dessiner la co-construction du festival dans le triptyque organisateurs, artistes et publics. Le geste de programmation se voit prendre une dimension supplémentaire lorsque les publics participent eux-mêmes au succès de certains artistes.

B - Éducation par les événements

Un autre exemple concerne un groupe scolaire, venant de Bain de Bretagne à une quarantaine de kilomètres de Rennes. Le service d'action culturelle des Trans a travaillé avec un animateur socio-éducatif qui intervient sur le territoire et qui a mobilisé des professeurs de classes ULIS, SEGPA et IME⁵⁶⁹ pour qu'ils viennent aux Trans avec leurs élèves. Ce groupe était accrédité en projet découverte (accès aux lieux et aux concerts, mais pas de projet mené, donc pas d'interview programmée à l'avance). En arrivant, les élèves se sont pris directement au jeu, en voyant les autres jeunes faire et se sont mis à demander des interviews aux différentes personnes qu'ils rencontraient.

« Les jeunes ont été très étonnés, dans le bon sens du terme. Ce sont des jeunes qui ne sortent pas beaucoup, déjà aller à Rennes c'est un peu le

⁵⁶⁸HANNECART Claire, « Rapport des jeunes à la musique à l'ère numérique », *Le Pôle*, avril 2015, page 87.

⁵⁶⁹ Unités localisées pour l'inclusion scolaire, Section d'enseignement général et professionnel adapté, Institut médico-éducatif.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

bout du monde, en plus entrer dans le milieu culturel, voir des gens qu'ils ne côtoient jamais, certains ont été surpris et ébahis⁵⁷⁰ ».

Cette remarque de l'animateur socio-éducatif sur le fait de venir à Rennes, revient souvent de la part d'autres animateurs travaillant en zones rurales. Le fait de venir aux Trans Musicales joue presque un rôle de prétexte pour venir « en ville ». C'est ce que Alexandre Audouin expliquait dans un article en 2003 :

« La scolarité, les pratiques de loisirs et de consommation participent donc de l'instauration d'un continuum des modes de vie entre rural et urbain. (...) Chez les jeunes ruraux, la ville exerce souvent un fort attrait. Sans forcément vouloir y vivre, ils veulent la connaître. Ils refusent d'être relégués et aiment comme tous les jeunes "être à la page" de ce qui se fait, de la musique à l'informatique.⁵⁷¹ »

Il y a une sorte de double expérience dans ce genre de cas ou d'expérience totale. Le fait de venir en ville en est déjà une à part entière, celle de venir au festival en est une autre. *« Humainement parlant, il s'est aussi passé quelque chose de très bien, les élèves de SEGPA et ceux de l'IME ne s'entendent pas toujours bien et ont des a priori les uns sur les autres : les SEGPA pensent qu'il n'y a que des tarés à l'IME et les gamins d'IME pensent qu'en SEGPA ce sont que des turbulents qui font toujours du bruit en gros.⁵⁷² »*. L'animateur explique, que le fait qu'ils soient dans un lieu neutre, qu'ils prennent le bus ensemble, qu'ils soient sur un rapport d'égalité, dans un lieu qu'aucun d'eux ne connaissait (car parfois les IME viennent au Collège [SEGPA] et ils ne se sentent pas à l'aise, jalourent un peu ce lieu qui n'est pas le leur, etc.), *« là, les deux groupes se sont beaucoup rapprochés, ont beaucoup parlé, ont tout fait ensemble, et je trouve ça génial que tout ça ce soit passé aux Trans »*.

Bien que nous mettions beaucoup d'importance sur le processus d'éducation, nous avons pu constater que des événements forts survenus dans certaines expériences des publics accompagnés ont pu être structurants. Le cas de la conférence de presse citée précédemment est un exemple, ou encore le court récit de l'animateur éducatif ci-dessus. Une lecture a nourri nos recherches sur cette question de l'éducation par les événements. Le politologue Olivier Ihl se propose de s'intéresser au rapport des différents groupes sociaux et à

⁵⁷⁰ Récit d'expériences – Matthieu, animateur éducatif secteur Bain de Bretagne, in archives du service action culturelle des Trans.

⁵⁷¹ AUDOUIN Alexandra, « Les pratiques culturelles émergentes en milieu rural », Émergences culturelles et jeunesse populaire, dir. BOUCHER Manuel et VULBEAU Alain, *Émergences culturelles et jeunesse populaire*, Coll. Débats jeunesse, L'Harmattan, 2003.

⁵⁷² Récit d'expériences - Matthieu, animateur éducatif secteur Bain de Bretagne in archives du service action culturelle des Trans.

l'événement politique. Par cette notion il entend les différents épisodes historiques qui vont marquer les individus, les groupes et parvenir à leur donner une conscience spécifique. Cette idée qu'il développe a en effet été oubliée par les différentes études en socialisation politique. L'école behavioriste s'attache plus à la socialisation par les différentes institutions sociales, comme la famille, l'école, les médias. Il en est de même pour Émile Durkheim qui donne au mot un contenu purement sociologique, c'est-à-dire qu'il voit seulement la façon dont les gens sont socialisés. Ce qui est oublié, c'est la manière dont le fait social s'impose aux individus et surtout comment il va jouer sur la socialisation. Son étude porte principalement sur les jeunes, qu'il appelle d'ailleurs des pré-adultes, car c'est la génération qui est la plus touchée par les changements. Ce qui nous intéresse particulièrement, notamment pour cette partie puisque nos terrains d'observations ont été faits pour la majorité d'entre eux avec des pré-adultes. C'est la période de la socialisation la plus accrue, car l'individu sort de sa socialisation primaire (la famille) et se retrouve confronté à diverses instances socialisantes. Olivier Ihl propose une théorie alliant divers vecteurs de socialisation en y ajoutant le rapport à l'événement politique. Pour cela il étudie d'abord les paradigmes déjà existant sur les comportements politiques, ensuite il s'attache aux trajectoires individuelles pour comprendre enfin comment la socialisation devient l'individuation sociale, comment les différentes interactions dans la vie d'un individu vont déterminer son orientation politique. Une identification partisane se ferait très tôt, quasiment inconsciente, et serait le fruit de la socialisation primaire. Elle constitue en fait une sorte d'orientation de base qui va, en général, devenir une continuité dans l'âge adulte. Ce qui pourrait, dans notre cas d'étude, être assimilé à la transmission familiale des goûts musicaux ou culturels. Dans cette optique, les structures cognitives et affectives de départ jouent un très grand rôle. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y aura que des électeurs définis très tôt pour un bord ou un autre. Ceci est l'approche psychologique et elle sous-entend en fait que si l'électeur change c'est qu'il y a eu, à un moment ou à un autre, un dysfonctionnement dans l'apprentissage initial. À l'inverse, l'approche économique, elle, tend à dire que les attitudes acquises pendant l'enfance peuvent changer et même doivent changer, car l'électeur répond à un choix rationnel. La compétence électorale ne dépendrait pas de la socialisation primaire, mais bien des « motivations utilitaristes »⁵⁷³ du moment. Cela rend considérable l'assimilation des

⁵⁷³ IHL Olivier, « Socialisation et événements politiques ». In: *Revue française de science politique*, 52^e année, n°2-3, 2002. pp. 125- 144.

informations et donc le rapport aux différents événements marquants, susceptibles de changer les opinions ou du moins d'avoir un ascendant dessus. Plus que la socialisation primaire, ce sont les premières attitudes du pré-adulte qui seraient importantes. Après l'adolescence, le choix du parti ne changerait pas et le premier vote ferait foi de cristallisation. Cela viendrait du fait que les pratiques après se routinisent plus et seraient moins à même de produire un changement. De plus Olivier Ihl ajoute à cette dimension que les jeunes sont plus affectés par les événements politiques et pourraient ainsi plus produire du changement. Cela ne veut pas dire qu'un adulte ne peut changer d'opinions, mais il explique que les transformations se font beaucoup plus rares. Car les interactions avec d'autres milieux socialisants deviennent déjà plus rares et puis surtout sont moins effectives. La sociologie du destin individuel est ainsi à étudier, mais elle revient à étudier en fait la « *sociologie d'une société en transformation* », car c'est finalement ce que représente chaque nouvelle génération de pré-adulte. Ajouter aux vecteurs déjà connus de la socialisation, l'influence de l'événement c'est finalement voir la socialisation comme un processus et non comme quelque chose de naturel, se faisant de manière incrémentale au fur et à mesure des interactions. En plus de l'âge ou du niveau scolaire, c'est finalement la multiplication d'expériences sociales qui jouerait un rôle dans la socialisation culturelle. La notion d'individuation sociale (de Norbert Elias)⁵⁷⁴ permet de comprendre comment les événements vont jouer un rôle dans la socialisation. Ils vont ouvrir des opportunités de socialisation plus large, dans la construction des identités individuelles et culturelles. Ce qui invite à ne pas négliger la manière dont l'événement va parvenir à s'imposer et à devenir finalement un fait marquant. C'est là qu'interviennent les entrepreneurs de réputation, journalistes, historiens, enseignants. Ce qui est important, c'est donc le moment où ces faits entrent en interaction avec la trajectoire individuelle. « *L'événement politique suscitera des gains de socialisation, mais toujours dans les limites que structurent les expériences au travers desquelles il viendra signifier des préoccupations que l'attente et le moment rendent saillants* »⁵⁷⁵. Bien que

⁵⁷⁴ La sociologie de Norbert Elias a, elle, toujours tenté de faire tenir ensemble holisme et individualisme, en reliant la formation et la forme de l'État à l'économie psychique individuelle 4. À côté du processus de civilisation se place un processus d'individuation, qui se marque par l'intériorisation de contraintes externes par les sujets, donc d'un auto-contrôle individuel qui renforce la conscience de soi et permet, potentiellement, le développement d'une individualité 5, ou d'une subjectivation politique, hors du groupe. L'individuation permet aussi l'identification d'un soi contrôlé et des autres comme se contrôlant. Produite par les contraintes étatiques et la configuration sociale changeante, l'individuation en est aussi la condition.

⁵⁷⁵ IHL Olivier, « Socialisation et événements politiques ». In: *Revue française de science politique*, 52^e année, n°2-3, 2002. pp. 125- 144.

L'événement politique joue un rôle sur les adultes, il joue également un rôle non négligeable sur les enfants (bien plus d'ailleurs). Cependant Olivier Ihl émet tout de même des vigilances sur ses théories. Tout d'abord, l'événement peut polariser le groupe. Bien que la socialisation des adultes dépende de la phase pré-adulte et des événements marquants, c'est l'accumulation d'expériences et d'interaction qui va primer. Les événements politiques sont plus des leviers de socialisation que des faits socialisant à part entière. Enfin, l'événement n'est pas moins choquant après la phase pré-adulte. La capacité de traitement est plus grande car l'expérience politique est plus grande. Nous pourrions parler d'une sorte de maturité qui est génératrice sûrement de plus de stabilité.

L'événement joue aussi le rôle d'une « redéfinition commémorative » et accentue ainsi l'effet générationnel. Inclure l'événement politique ou culturel en tant que vecteur de socialisation, c'est faire le lien et le rapport entre ce que l'individu a acquis et ce à quoi il est confronté. Le choix culturel d'un individu et son orientation ne se limitent pas à son éducation familiale ou à un choix défini de manière rationnelle pour répondre à ses intérêts. Il faut étudier la socialisation au prisme des interactions et aux relations d'interdépendance tout en y ajoutant le « poids du passé ». En somme, tout ce qui joue sur l'apprentissage est à prendre en compte. Bien que la comparaison soit à nuancer, nous trouvons de nombreux points communs entre ce qui est décrit par Olivier Ihl comme la construction d'une identité politique et la construction de l'identité artistique et culturelle. Ce qui est d'autant plus le cas aux Trans : la majorité des personnes que nous rencontrons sont des personnes qui ont entre 15 et 25 ans. À plusieurs reprises sur le terrain, des personnes ont pu nous dire que leurs parents ou leurs grands frères et grandes sœurs avaient « fait les Trans ». Comme nous l'avons vu en première partie, l'histoire des Trans est intimement liée à l'histoire de la ville. La participation aux Trans est un potentiel réservoir d'événements qui vont entrer en lien avec des histoires personnelles, familiales, culturelles. De plus, le caractère extraordinaire souligné par de nombreux participants aux Parcours Trans, participe à la transformation des souvenirs en événements potentiellement structurants. Selon Jean-Marc Leveratto, « *Nous devons donc inclure dans l'analyse historique du spectacle le rôle de médiateur personnel qu'assume le spectateur à l'extérieur du cadre professionnel de l'événement (...)* »⁵⁷⁶ : en effet, l'enfant ou l'adolescent qui découvre le Festival peut parler de cette expérience à sa famille et à ses amis, qui, peut-être, découvriront ainsi la manifestation. On revient à l'idée

⁵⁷⁶ LEVERATTO Jean Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La dispute, 2006.

du « public médiateur » selon Emmanuel Ethis, comme évoqué plus haut. Cette médiation de spectateur à spectateur a d'autant plus de chance d'être effective si l'expérience vécue a été appréciée : les séjours de jeunes interviennent ici en proposant aux participants de vivre une expérience totale au Festival, qui a davantage de chance de les marquer dans la mesure où elle dépasse le seul cadre du spectacle, et permet de replacer celui-ci dans tout un univers matériel, historique, sensible et symbolique.⁵⁷⁷

C - Des transmissions

Le cas de l'écoute de Praa à la maison

En décembre 2018, nous menons un projet avec une école primaire du village de Cardroc, dans le Pays de Saint-Malo, au nord du département d'Ille-et-Vilaine. Nous travaillons avec cette école, car le village se trouve dans une zone blanche, zone où le Département a missionné les acteurs culturels. Suite à une réunion d'information dans un des villages de ce territoire, nous avons pu rencontrer différents acteurs du terrain de différents milieux : scolaires, sociaux, médicaux... Deux professeures de primaire nous expliquent qu'elles souhaitent mener sur l'année 2018-2019, un projet autour des « *musiques d'antan et des musiques nouvelles* » (elles nous donnent l'électro en exemple). Pour cela, elles ont pensé diviser l'année scolaire en deux temps : un premier temps pour être spectateur et un second temps pour être artiste. Nous leur proposons donc différentes sorties : une venue à un concert sur le territoire : ville de Saint-Domineuc, où est organisé un concert des Trans, puis une venue au festival. Les élèves sont répartis sur trois niveaux : CE2, CM1 et CM2. Les CM1-CM2 viendront aux Trans Musicales. C'est la première fois qu'un parcours Trans est construit avec une école primaire. Les professeures sont très investies dans le projet, tout comme les élèves et nous le remarquons lors de nos deux venues en classe avant le festival. Sur le festival, l'investissement et la motivation se traduisent notamment par les nombreuses questions que posent les élèves ainsi que par les dossiers qui ont été remis à chaque élève, comprenant notamment des fiches descriptives de chaque personne que les élèves vont rencontrer en interviews. Le départ du festival en fin de journée est accompagné de beaucoup de remerciements de la part des élèves, des accompagnateurs et nous pouvons dès ce moment

⁵⁷⁷ Ibid.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

analyser qu'il s'agit d'une expérience forte. Lors du bilan que nous faisons en classe deux semaines plus tard, nous avons accès à différents témoignages sur l'expérience. Une des personnes dit :

« Quand je suis rentrée, j'ai parlé directement de Praa à ma grande sœur, car je savais qu'elle allait aimer et que j'allais créer une nouvelle fan ». Une autre élève ajoute « le matin, quand j'étais dans le bus j'avais déjà hâte de rentrer pour raconter la journée à mes parents, car je trouvais que j'avais de la chance. »⁵⁷⁸

L'observation en classe et les entretiens groupés ont permis d'observer que cette sortie scolaire aux Trans Musicales avait fait événement et avait été particulièrement structurante pour la classe. La fin de cette observation de terrain est composée de deux citations d'élèves qui illustrent une forme de transmission inversée : de la petite à la grande sœur et des enfants aux parents. L'éducation artistique et culturelle dépasse les frontières de l'école, puisque comme nous venons de le décrire, l'expérience s'est conjointement construite dans et hors les murs, dans et hors du territoire. Dans ce cas, l'expérience esthétique, celle du festival dépasse l'élève, puisqu'elle est partagée au sein de la famille.

D - Le groupe

Récit d'expérience avec Delphine Guyon —éducatrice spécialisée à l'Apase : mesures éducatives en milieu ouvert — les éducateurs vont au domicile des jeunes – ils sont venus avec 10 jeunes âgés de 16 à 18 ans habitant entre Redon et Guichen dans des milieux très ruraux.

AVANT

L'entrée s'est faite par Dynamic Blockbuster et la présentation de la résidence à Bain de Bretagne où Delphine (l'éducatrice) était. Elle voulait que les jeunes participent à cela pour leur montrer qu'il se passe des événements culturels sur leur territoire. Puis elle a compris que cela ne serait pas possible dans la première partie de l'année, elle s'est donc renseignée sur les autres actions qui pouvaient être menées. Et elle a choisi de se lancer dans le projet Parcours Découverte sur les Trans.

Choix du groupe : comme les éducateurs travaillent en milieu ouvert (directement dans les familles), les jeunes ne se connaissent pas entre eux.

Cela était la première appréhension de Delphine et des autres éducateurs.

La composition du groupe s'est faite via deux entrées :

- les jeunes qui avaient déjà un attrait pour la musique et la découverte musicale (3 sur le groupe)
- les jeunes qui étaient très renfermés

Dans tous les cas, les jeunes étaient déscolarisés. L'éducatrice explique que de fait, les éducateurs n'avaient pas besoin de gérer les autorisations de sortie. D'autre part ce sont aussi des jeunes plus exclus des propositions culturelles. Enfin ils n'ont choisi que des jeunes de plus de seize ans, pour pouvoir les laisser en autonomie et leur faire confiance. Avant le festival, les éducateurs ont pu parler avec les jeunes du festival, mais très peu semblaient intéressés tellement que « c'était

⁵⁷⁸ Extrait des retours d'expériences des Parcours Trans 2018.

l'inconnu pour eux ». Delphine raconte que même dans le bus les amenant à Rennes, l'ensemble des jeunes ne savait toujours pas où ils allaient. Tout était inconnu, puisqu'ils ne connaissaient pas non plus les jeunes avec qui ils étaient.

Certains ont cru qu'on les amenait en teuf (car c'est ce qu'ils avaient compris du mot Trans Musicales). Comme ils n'avaient jamais vu de concerts, ils ne savaient pas où on les amenait même en sachant que c'était des concerts. Delphine insiste sur le fait que c'était une découverte à tout point de vue. Aller à Rennes était déjà une sortie en soi.

PENDANT

Ils sont arrivés en début d'après-midi au Liberté. Les quatre éducateurs connaissaient le festival, c'était donc plus simple pour eux, notamment pour proposer aux jeunes différentes choses.

Certains sont restés aux tables de mixage. D'autres sont restés à l'Étage et d'autres à l'Ubu. La séparation des groupes s'est faite à l'appréciation des éducateurs. Delphine aurait aimé que ce soit les jeunes qui choisissent où aller, mais même en lisant le programme, rien ne leur parlait vraiment : « *ça ne leur parlait tellement pas qu'ils n'arrivaient pas à dire ce qu'ils avaient envie de voir* ». Ensuite ils sont allés au Parc Expo. Ils sont restés en groupe et en autonomie. Delphine explique, qu'après avoir passé l'après-midi tous ensemble, des liens se sont créés entre les jeunes, ils ont échangé leurs numéros de portable.

D'avoir déjà été en groupe l'après-midi leur a permis d'apprendre à s'organiser, à écrire des textos pour les rendez-vous, etc. Et en arrivant au Parc ce fonctionnement était rodé.

Delphine explique que le jeudi permettait que les jeunes partent en autonomie, mais ça n'aurait pas été possible un autre jour. Elle trouve qu'il y a quelque chose de protecteur dans le jeudi.

Elle ajoute que déjà, même si c'était jeudi, des festivaliers ont proposé à deux de ses jeunes des joints. Ceux-ci ont dit non. Pour Delphine, cela la conforte dans l'idée que le jeudi est plus adapté pour ces jeunes. Aussi, car ils sont très influençables et qu'être dans des milieux où il y a de l'alcool et de la drogue, c'est toujours plus compliqué à gérer. Ils sont partis à 1h du matin, sur décision des éducateurs, car les jeunes n'avaient pas du tout envie de partir.

D'ailleurs Delphine souligne que les éducateurs ont reçu des textos de quatre jeunes pour remercier leurs éducateurs de les avoir amenés aux Trans. Delphine explique que c'est assez rare pour le souligner et que cela prouve qu'ils ont passé un très bon moment.

APRÈS

Les éducateurs des jeunes (qui ne sont pas forcément ceux qui sont venus sur site) ont tous reparlé de leur expérience avec les jeunes.

Certains ont reparlé du concert de Dynamic Blockbuster qui se passera en Mai et auquel ils aimeraient beaucoup assister. Delphine est très contente de ce genre de retours, car l'objectif de ce projet découverte était d'une part de les amener à Rennes, à un grand festival, mais aussi d'autre part de leur montrer que ce type d'événement se passe aussi près de chez eux.

Delphine et les autres éducateurs ont très envie de poursuivre le Parcours avec Dynamic Blockbuster. Certains jeunes n'arrivaient pas vraiment à mettre des mots sur leur expérience tellement qu'elle a été lourde en nouveauté et en découverte.

Enfin, quand ils reparlent de cette expérience entre collègues, ils sont tous d'accord, ces temps sont primordiaux, encore plus pour le milieu ouvert, car il y a très peu de temps comme ceux-là, où ils ne parlent pas des problèmes de la famille avec les jeunes.

Les échanges sont uniquement sur l'instant présent, sur les goûts des jeunes. Selon elle, c'est une manière pour les jeunes d'exister en dehors de leurs familles et des problèmes liés à celles-ci.

Bien que ce récit d'expérience soit particulier puisqu'il est fait dans le cadre d'un dispositif d'éducation artistique et culturelle, il rappelle le rôle de l'expérience collective. En particulier dans le cadre de projets d'EAC : le collectif est autant une contrainte qu'un

objectif à atteindre. Le fait de faire des projets avec des groupes et de ne pouvoir que peu travailler l'expérience individuelle tout en souhaitant que chaque personne s'épanouisse dans le projet peut constituer une contrainte ou une difficulté. Par ailleurs, un des enjeux d'éducation artistique et culturelle et un des objectifs souvent énoncés par les référents des projets est de proposer une expérience collective ou pour créer du commun.

E - Le ludique

Une autre expérience de terrain nous paraît intéressante à exposer ici. En 2017, un groupe de lycéens d'une commune d'Ille-et-Vilaine, La Bouëxière, accompagné et encadré par l'espace jeunes de cette même ville, a souhaité venir aux Trans dans le cadre d'un Parcours. Les sept jeunes accompagnés n'étaient jamais allés à un festival et très peu étaient déjà allés à un concert. Leur projet était de faire un reportage des coulisses du festival afin de le faire découvrir aux autres jeunes de l'espace et de la Ville. Sans avoir d'expérience, ils se sont prêtés au jeu des reporters, ils ont ainsi mené des interviews, fait différentes rencontres et visites sur le festival. Quelques mois plus tard, lors d'un entretien téléphonique avec une des encadrantes du projet, celle-ci explique que l'expérience a été tellement forte pour ces jeunes qu'ils ont eu envie de créer leur propre chaîne de radio. L'éducation artistique et culturelle sert à traduire un projet et sert à le déconstruire afin que chacun puisse s'en emparer. Au service des Trans, elle permet aussi que chacun puisse y trouver sa place, à travers l'écriture d'une histoire commune. Chez les jeunes publics nous remarquons que le fait de jouer un rôle invite à plus facilement trouver une place dans le festival, souvent c'est le rôle du journaliste qui est joué, ou parfois d'ailleurs celui du public (et l'éducation artistique et culturelle permet cela). Cette scénarisation se retrouve par ailleurs chez d'autres publics que les jeunes publics. Le rapport est créé par la manière dont le festivalier investit sa relation au festival. C'est d'ailleurs ce qui crée des langages communs⁵⁷⁹ dont parle Emmanuel Ethis à propos du rôle de la culture. En France, une articulation implicite est faite entre le savoir et la culture : « *il faut entendre savoir comme le savoir scientifique, et culture comme la culture au sens artistique* »⁵⁸⁰. Hervé Glevarec explique que cette relation n'a jamais été

⁵⁷⁹ ETHIS Emmanuel, « Les jeunes et la culture », par Emmanuel Tellier, *Télérama*, 13 mai 2018

⁵⁸⁰ GLEVAREC Hervé, « Les cultural studies : source et ressource productives », in GLEVAREC Hervé, MACE Éric, MAIGRET Éric, *Cultural Studies, Anthologie*, Ina, Armand Colin, page 13.

déconstruite : « *chaque fois que la culture procure du savoir, ne faut-il pas appeler cela justement savoir ? La culture n'appartient-elle pas à un autre registre ? Celui du plaisir principalement ?* »⁵⁸¹. Tout d'abord, rappelons, comme le fait Raphaël Roth, la qualité de divertissement procurés par la confrontation à des productions artistiques. « *Le divertissement qu'ils procurent ne peut reléguer au second plan la valeur artistique des productions issues des industries culturelles, car elles sont un maillon de la chaîne qui relie l'œuvre à ses publics.* »⁵⁸². Celui-ci invite à rappeler que le divertissement, le plaisir, le ludique font partie des réceptions aux œuvres et des jouissances de réceptions liées à celles-ci. D'ailleurs, à propos du ludique, le sociologue explique qu'il s'agit d'entendre le ludique comme une manière de pouvoir déconstruire l'objet :

*« Pour le comprendre (le cinéma), comme leurs jouets, ils ont besoin de le déconstruire, de le manipuler, de le maltraiter pour en saisir "l'âme" (Charles Baudelaire). L'éducation artistique et culturelle passe par cette nécessité de casser le joujou, de le déconstruire pour comprendre comment il fonctionne. Cela participe de la construction de l'esprit critique du spectateur et révèle ce désir d'art et de culture afin d'alimenter les "formes les plus délicieuses du beau" pour emprunter ici la formule de Baudelaire. »*⁵⁸³.

La réinvention des dispositifs d'action culturelle, notamment pour que les publics concernés s'en emparent, doit se baser sur des connaissances, et plus encore sur des savoirs. Des savoirs qui peuvent être appréhendés par le ludique, comme autant de manières de déconstruire un objet culturel afin de faciliter ses appropriations. Sans s'opposer à la vision d'Hervé Glevarec, Raphaël Roth ne va pas seulement prôner le plaisir ou le ludique comme des aboutissements, mais aussi comme des formes d'éducation, d'appropriation. Le dispositif Parcours Trans est intéressant en cela, car il permet, comme le décrit la précédente observation de terrain, de se jouer des rôles. Cette approche ludique est une manière d'une part d'endosser plusieurs rôles, donc de les comprendre, d'autre part d'accéder aux « coulisses » du festival, de comprendre la fonction, quelque part, de déconstruire le festival. Du rôle de journaliste à celui de technicien, en passant par celui de festivalier, le but du dispositif est de comprendre par exemple la manière dont une scène est construite, de rencontrer des professionnels, des artistes, de voir les coulisses, de jouer des instruments,

⁵⁸¹ Ibid, page 13.

⁵⁸² ROTH Raphaël, *À l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, L'Harmattan, 2017, page 234.

⁵⁸³ Ibid, page 231.

etc. Plus généralement, le fait même de venir au festival est une manière de déconstruire ce qu'est l'événement. Bien que les dispositifs d'accompagnement des publics soient mis en place en majorité avec des personnes qui ne sont jamais venues aux Trans, nous avons pu observer sur le terrain parfois des idées préconçues sur le festival. Tout d'abord, et comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, les artistes programmés au festival sont souvent émergents donc peu connus. Cependant, la renommée du festival, nationale voire internationale, ainsi que le fait que ce soit un festival où beaucoup de professionnels des musiques actuelles se rendent, participent au fait que certaines personnes disent qu'elles ne se sentent pas assez connaisseuses pour participer. Le fait que les artistes de la programmation soient très peu connus et émergents pour une grande majorité d'entre eux est reçu par les publics ou futurs publics comme un manque de connaissance de leur part, donc ils vont se dire que ce n'est pas un événement pour eux. Un des premiers enjeux d'action culturelle est de pouvoir transmettre le message que le festival joue le rôle de défricheur et que la majorité des festivaliers sont au même niveau de connaissance des artistes. L'idée de « jouer » avec l'objet afin de la déconstruire et de l'approprier est envisagée dans la relation aux publics dans un cadre plus large que les actions culturelles auprès de publics accompagnés. Lors de la quarantième édition, les Trans ont participé à l'élaboration d'un jeu de société « [yo !⁵⁸⁴ Devenez programmeur de festival](#) ». Le jeu reprend la mise en situation par l'endossement d'un rôle dans un cadre ludique dont nous parlions précédemment. Le jeu permet de découvrir une grande partie des 2500 artistes passés aux Trans et de se créer des repères dans la programmation. Cette idée de déconstruction dans un but d'appropriation de la programmation est aussi l'enjeu des Explorations Trans Musicales ou de leurs formes numériques, la cartographie interactive dont nous parlions dans la première partie. Effectivement, l'enjeu des Explorations Trans Musicales est de donner d'autres clés de lecture que l'écoute de la musique. Tout d'abord, certains artistes ont parfois peu de productions disponibles sur les différentes plateformes physiques ou numériques. Ces conférences donnent accès à l'histoire musicale, voire personnelle des artistes et d'avoir un aperçu de la programmation.

Bien que ces conférences n'aient pas un caractère ludique évident, elles permettent aussi de déconstruire l'objet programmation et de pouvoir multiplier les entrées de découverte des

⁵⁸⁴ Le terme « Yo ! » fait référence à l'expression du programmeur des Trans : Jean-Louis Brossard.

artistes. D'ailleurs, les Trans souhaitent valoriser un rapport savant aux musiques actuelles. Sans nous positionner sur cette question du savant, ou du populaire, nous pouvons observer cependant qu'il s'agit d'une approche éducative du projet artistique et culturel, entendue au sens large, puisqu'elle est accessible à tous les publics. La présence de clés de compréhension ou de divers accompagnements doit être pensée pour l'ensemble des publics. Dans le cas contraire, cela serait postuler que certains publics n'ont pas besoin d'accompagnement ou de connaissance, créant ainsi de la distinction entre les publics ou que certains publics sont autonomes et pas d'autres. Comme la programmation du festival est un des éléments essentiels et de base de celui-ci, et comme elle est renouvelée chaque année et composée de créations ou d'artistes émergents, les publics sont-ils dans un même rapport de découverte à l'œuvre, peu importe leur habitude d'écoute de la musique ou de fréquentation du festival ? Cela ne signifie pas qu'il s'agit de proposer le même accompagnement pour toutes et tous. Certains publics, jamais venus au festival, qui seraient par exemple angoissés par l'idée de foule, vont pouvoir et devoir être accompagnés de manière différente que d'autres publics qui seraient habitués ou qui n'auraient pas cette peur. Mettre les publics dans une situation où ils seraient tous en position de découverte permet d'enlever le caractère distinctif d'une programmation.

F - Des enjeux d'éducation artistique et culturelle pour tous les publics

Cet extrait d'entretien fait écho aux résultats que nous pouvons trouver à la question sur les raisons de la venue :

*« J'y suis allée la première fois, c'était en 2011, j'y suis allé, car mes potes y allaient et que ça avait l'air d'être une grosse soirée. Effectivement c'était génial. L'année d'après, quelques mois avant les Trans, je suis à la fac (Rennes 2) et je vois qu'il y a une présentation de la programmation des Trans. J'y vais pour le fun. Et là en fait, petit à petit je me rends compte de ce que c'est. Et de l'histoire de ce festival qui a vu naître tout ce que j'appelle mes classiques (rires). Ça ne m'a pas empêché d'y retourner avec mes amis. Peu à peu c'était moins une bande que deux ou trois amis. L'année dernière j'y suis allée tout seul. Cette année j'y suis allée avec une pote ».*⁵⁸⁵

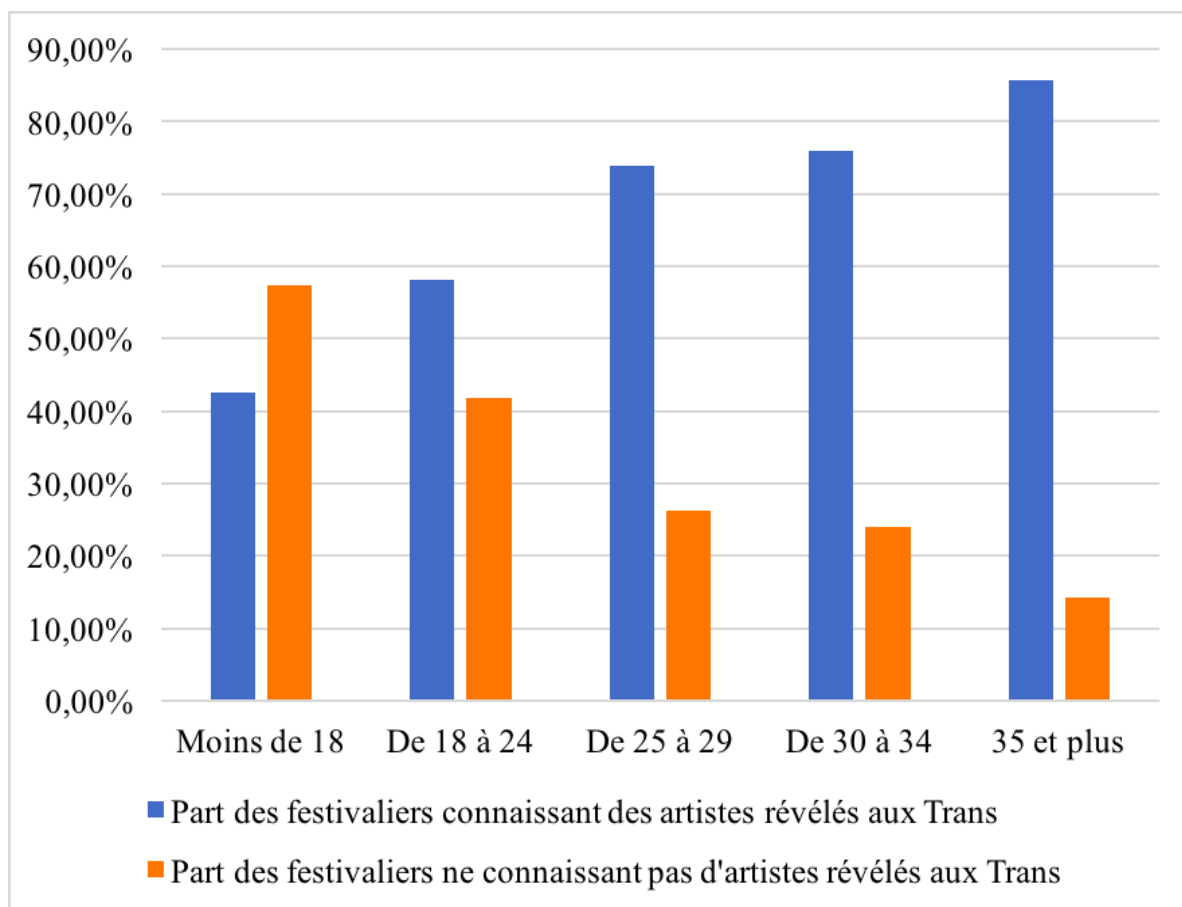
⁵⁸⁵ Cf Annexes, entretien avec Emmanuel, pp. 461-475.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Plusieurs choix de réponses sont possibles, mais nous remarquons une évolution de ces raisons en fonction de la longévité de la carrière du spectateur des Trans. Ce que décrit aussi l'extrait d'entretien ci-dessus est que la connaissance du festival se fait aussi beaucoup en fonction de l'habitude ou non du festival. Le public ici interrogé, raconte que ce hasard, qui lui a fait découvrir le festival, lui a aussi fait prendre connaissance de son histoire. À en croire cet entretien, la connaissance de cette histoire renforcerait l'attachement au festival. L'enquête de l'édition 2017 a pu confirmer cela :

Graphique 7 : Croisement entre l'âge des festivaliers et leur connaissance des artistes révélés aux Trans



Il faut lire que parmi les festivaliers de moins de 18 ans, 43 % connaissent des artistes révélés aux Trans et 57 % n'en connaissent pas.

Source : enquête GECE + Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon

Comme nous pouvons le lire, plus de 85 % des festivaliers de plus de 35 ans connaissent des artistes révélés aux Trans. Plus le festivalier est âgé, plus il connaît le festival et son histoire. Ce qui signifie aussi que la pratique du festival elle-même est éducative sur l'histoire du festival et des musiques actuelles. Envisager la programmation comme un renouvellement continu et comme nécessitant de la connaissance et de la transmission, chaque année, et pour tous les publics permet de ne pas penser de manière binaire. Bien que des publics écoutent des artistes dont l'esthétique est proche de la programmation des Trans, cela ne signifie pas pour autant qu'ils vont être « à l'aise » avec une programmation ou qu'il s'agit de leur donner moins d'information. D'ailleurs, à propos des différentes manières d'apprécier et les formes de distinction qui découlent de cela, l'enquête citée précédemment

de Stéphane Bonnéry et Manon Fenard rappelle les termes de Pierre Bourdieu sur l'appréciation « par corps » (Bourdieu 1979), très présente chez les adolescents des classes populaires qui « *ont une pratique d'écoute fréquente et installée, où prédomine l'appréciation par le corps, avec des usages fonctionnels et participatifs (pour danser, se laisser remporter, s'identifier aux propos...)* »⁵⁸⁶.

La programmation éclectique des Trans et la place accordée à la nouvelle création sont des moyens d'illustrer le changement continu et le besoin d'éducation tout au long de la vie. D'ailleurs John Dewey, dans *Expériences et éducation* ne va pas parler de connaissance, mais va préférer le terme d'assertion. Le terme assertion signifie un énoncé présenté comme vrai. Sa racine latine est d'autant plus intéressante puisque *asserō* signifie : « mettre en liberté, affranchir ». La conception de l'éducation de John Dewey comme de la recherche l'amène à les définir comme en perpétuelles évolutions. C'est d'ailleurs la vision qu'il souhaite défendre de la société⁵⁸⁷. Cette défense de la prise d'autonomie par la connaissance est aussi une idée défendue dans le projet des Trans. Dans ce mouvement-là, l'éducation artistique et culturelle est ainsi pensée pour tous les publics, et particulièrement pendant le festival. Cela fera l'objet de notre partie suivante.

⁵⁸⁶ BONNERY Stéphane et FENARD Manon, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie* [En ligne], 185 | 2013

⁵⁸⁷ DEWEY John, *Expérience et Education*, Armand Colin, Paris, 1947, page 118.

III – L'éducation artistique et culturelle en festival

La *forme festival* a des caractéristiques particulières qui modifient la relation aux publics (l'objet de notre deuxième partie). Nous faisons l'hypothèse que la forme invite à penser différemment la démarche de l'éducation artistique et culturelle. La *forme festival* est un lieu de transmissions multiples et de formations. La programmation artistique dense et éclectique, la place pour les échanges et les débats, et plus globalement, le fait que le festival soit un espace social participant au fait que des publics qui sont en construction de leur identité culturelle trouvent aux Trans conjointement un espace de liberté et un espace de formation. Nous l'avons montré dans notre deuxième partie, le rôle du festival dans la construction des identités culturelles, notamment au moment des études, n'est pas sans conséquence sur la socio-morphologie des publics composée à 20 % de publics. De plus, le festival peut être considéré comme un lieu de formation pour tous les publics, de par les multiples propositions artistiques et culturelles. À lui seul, le festival est un dispositif d'éducation artistique et culturelle.

A - Des expériences artistiques et culturelles de publics

Avoir une démarche d'éducation artistique et culturelle dans le cadre du festival impose de transmettre un projet artistique et culturel dans son ensemble pour permettre justement de comprendre la forme festivalière. Aussi, car l'intensité de cette dernière doit être compensée par un accompagnement d'autant plus poussé. La grande concentration de personnes, d'artistes, de propositions, la multiplicité des lieux, l'invitation à la déambulation, l'organisation sont autant d'informations et de connaissances à transmettre pour que l'expérience vécue soit la plus réussie pour chaque festivalier. Quentin Amalou et Damien Malinas, dans leur ouvrage sur le Festival Off d'Avignon, expliquent que les festivaliers vont s'imposer un « cadre solide » pour une expérience « souple »⁵⁸⁸. L'organisation de la venue au festival, de l'hébergement, des pièces à aller voir, des temps de trajets vont être étudiés et anticipés afin de pouvoir profiter du festival, de laisser la place aux imprévus et de vivre le festival de manière agréable. L'organisation et le cadre strict conjoints à « *la*

⁵⁸⁸ AMALOU Quentin, MALINAS Damien, *Faire le Off, Sociologie des publics du Festival OFF d'Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon, 2019, page 46.

souplesse du quotidien est nécessaire pour laisser la place aux découvertes inattendues et remplir ainsi ses séjours de souvenirs ». ⁵⁸⁹ Dans le cadre des Trans et de nombreux festivals, la préparation même à minima de ce cadre est primordiale tant il va pouvoir avoir des conséquences négatives sur l'expérience. L'éducation artistique et culturelle ne se limite pas à une transmission artistique. Elle est une manière de transmettre un projet et une posture politique de la vision des publics eux-mêmes. Le principe de liberté de choix, par exemple, est une des valeurs du projet les plus importante à transmettre tant elle peut quasiment, à elle seule, illustrer le projet et tant aussi, elle est indispensable en éducation artistique et culturelle : elle « *contribue à la formation et à l'émancipation de la personne et du citoyen, à travers le développement de sa sensibilité* » ⁵⁹⁰. Aussi, le festival considéré en lieu de pensée et d'expérimentation (le chapitre 3 de la deuxième partie) fait évoluer l'éducation artistique et culturelle en festival. Comme nous l'avons vu, les recherches et débats à propos des droits culturels sont nés aux Trans durant le festival. Cela a donné lieu à des formations et à de nombreux échanges. Une des premières décisions qui a été prise concernant les droits culturels a été de repenser le dispositif d'éducation artistique et culturelle Parcours Trans au regard des droits culturels. La première expérimentation de cela a eu lieu en décembre 2017, pendant les Trans Musicales. La prise de risque ⁵⁹¹ et l'innovation de cette décision ont été facilitées par le fait qu'elles soient mises en œuvre en festival, autant qu'elles ne pouvaient être faites ailleurs qu'en festival. Les financeurs publics du projet ont aussi une capacité de confiance dans le festival qui permet aux acteurs culturels de développer cette capacité d'innovation. De plus, ce changement est aussi symbolique de ce qui est proposé dans le cadre du festival : une expérience qui dépasse le cadre artistique. Le dispositif Parcours Trans au regard des droits culturels a été pensé de manière à ce que, bien que le cadre du dispositif soit strict, la liberté à l'intérieur soit plus grande. Aussi, ce changement est dû aux constats de la multiplicité des réceptions d'une expérience en festival. Il s'agit finalement d'une adaptation d'un projet d'éducation artistique et culturelle à cette forme particulière d'art et de culture.

⁵⁸⁹ AMALOU Quentin, MALINAS Damien, *Faire le Off, Sociologie des publics du Festival OFF d'Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon, 2019, page 47.

⁵⁹⁰ Article 4 de la Charte pour l'éducation artistique et culturelle.

⁵⁹¹ L'accueil des personnes dans ce dispositif a été réduit de moitié.

B - Les temps de l'éducation artistique et culturelle et du festival

Aussi, la *forme festival* et l'éducation artistique et culturelle sont intéressantes à comparer dans la temporalité même qu'elles proposent. Au sens où elles prennent en considération trois temps : l'avant, symbolisé par la préparation, le premier contact, le pendant, caractérisé par la participation directe et l'après, symbolisé lui par la prise de parole, par différents modes d'expression sur l'expérience vécue. La « *revendication de l'expertise aboutie* »⁵⁹², qui est le dernier temps du festival, est le moment où les festivaliers font un retour objectivé sur leur expérience. Il s'agit du moment privilégié pour comprendre les traces que les festivaliers laissent au festival et ce que ce dernier leur laisse. De plus, pour comprendre la pratique du festival, il faut pouvoir la comprendre dans son entièreté : du moment de la prise de décision de venir au festival, au moment de se souvenir. Cette position de terrain permet ainsi d'être en position de comprendre ce qu'il se joue dans la relation à un festival.

Accompagner l'expérience festivalière, avant, pendant et après le festival est un enjeu de l'éducation artistique et culturelle, déjà réfléchi et mis en place en action culturelle à destination des publics accompagnés. L'avant est consacré à la rencontre mutuelle entre l'acteur culturel et les publics et l'après est consacré à « faire le bilan » et à raconter ce que chacun et chacune a vécu et retenu. Intégrer ces trois temps dans leur entièreté, mais auprès de tous les publics, et considérer que l'expérience festivalière et que les enjeux d'éducation artistique et culturelle dépassent largement les cinq jours de l'exploitation, invite à se saisir de nouveaux outils (outils numériques ou actions avec les publics lors d'interventions). Cela permet de penser davantage cette relation et être dans une démarche d'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie, tout au long de l'année et auprès de l'ensemble des publics. On parle - de plus en plus et par de multiples canaux de communication- du festival en dehors des jours qui lui sont consacrés. C'est aussi pour cette raison que les acteurs culturels se sont saisis du numérique, des réseaux sociaux, en tant qu'objet de communication. Les acteurs culturels et organisateurs travaillent sur trois moments principaux, l'avant, le pendant et l'après festival. La période précédant l'événement permet de communiquer sur celui-ci, et de travailler la relation aux publics, les potentiels ou déjà festivaliers. Nous pouvons comparer cette « tendance » ou plutôt cette observation avec ce qui serait une démarche

⁵⁹² LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël : « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture&Musées*, n°24, 2015.

d'éducation artistique et culturelle, où un des enjeux forts est de passer d'une rencontre avec des personnes à une relation. La relation est basée de fait sur les trois temps puisque la majorité des publics que le festival accompagne ne sont pas familiers avec l'événement et sont dans une démarche de découverte. La prise en compte des pratiques du numérique dans les pratiques des publics du festival, permet d'avoir plus facilement accès à la complexité et à la multiplicité des relations des publics au festival. Dans cette démarche ou dans celle de l'éducation artistique et culturelle, le constat est le même : la relation est complexifiée à partir du moment où les acteurs culturels ou les sociologues ont accès à plus de données, plus d'intimes, plus de temps partagés avec les festivaliers ou potentiels publics. Il s'agit ainsi de considérer le numérique à la fois comme un instrument et comme un moyen de faire autrement, et non comme une finalité. Pour modifier l'écosystème qu'est le festival, à travers les usages du numérique, l'observation de ces pratiques par des recherches en sociologie semble être une voie d'entrée vers une compréhension plus fine justement de ce que représente cet écosystème. Les enjeux de partage et de transmission observés pourront alors ensuite être traduits par les organisateurs culturels, dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, afin de penser l'expérience des publics actuels et de ceux de demain. De l'autonomie des publics à la considération de moments socialisant, l'éducation artistique et culturelle couplée à l'usage du numérique peuvent constituer, pour les festivals, un moyen de prendre en considération les personnes et leurs pratiques dans toute leur subtilité, et ainsi de sortir d'une observation stricte qui consisterait à évaluer les objectifs de départ. Puisqu'il s'agit, pour comprendre l'éducation artistique et culturelle dans son intégralité, de dépasser une certaine forme d'intentionnalité. Ces temps de l'éducation artistique et culturelle à observer sont ce que la sociologue Antigone Mouchtouris nomme la temporalité de la réception, qui consiste à prendre en compte la multitude de relations entre spectateurs et œuvres artistiques⁵⁹³. Ces dynamiques des expériences artistiques et culturelles sont observées au prisme du temps.

⁵⁹³ MOUCHTOURIS Antigone, *La réception des œuvres artistiques, La temporalité de l'expérience esthétique*, Topos, Le Manuscrit, 2013.

IV – Dépassement de l'intentionnalité

A - Ce qui est suscité par l'éducation artistique et culturelle

Marie-Christine Bordeaux, professeure de sciences de communication et de l'information, donne quelques éléments pour comprendre ce qui se joue dans l'éducation artistique et culturelle, en dehors de son aspect scolaire. Elle explique qu'elle constitue des « *voies de transmission, permettant de voir, faire et interpréter avec les expériences* »⁵⁹⁴. Il y a situation d'éducation artistique et culturelle, dès l'instant qu'elle « *est capable de susciter des affects et des pensées originales chez tous ceux qu'elle touche* ». ⁵⁹⁵

*« La double réorganisation des politiques culturelles qui est intervenue en France au début des années soixante et au début des années quatre-vingts sous la responsabilité des ministères André Malraux et Jack Lang a contribué à délégitimer l'univers de l'animation culturelle, au double profit d'une forme d'esthétique commotionnelle (la rencontre du chef-d'œuvre suffit à provoquer l'émotion esthétique) et d'une sacralisation accrue de la sphère de la création. »*⁵⁹⁶

L'éducation artistique et culturelle repose un principe d'éducation à l'art et d'éducation *par* l'art, ce qui n'est pas sans rappeler la dimension et la force donnée à l'expérience esthétique dans l'œuvre de John Dewey, *L'Art comme expérience*. L'éducation artistique et culturelle est ainsi pensée comme *une* expérience, c'est-à-dire « *lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences.* »⁵⁹⁷ Que faut-il entendre par cette intégration dans le flux global ? C'est lorsque l'expérience individuelle et collective devient autonome du projet qui la propose. Dans le cadre de projets d'éducation artistique et culturelle, nous pourrions dire que c'est lorsque l'expérience sort du cadre scolaire, social, sort de la structure dans lequel le terrain de l'expérience a été préparé. Lorsque l'expérience est suffisamment forte et qu'elle peut s'inscrire dans une

⁵⁹⁴ BORDEAUX, Marie-Christine. « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni*, vol. 92, no. 1, 2017, pp. 27-35.

⁵⁹⁵ ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017.

⁵⁹⁶ FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, *Arts Culture Publics*, PUG, 2005, page 47.

⁵⁹⁷ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folios, Essais, 1934, pages 80-81.

trajectoire plus individuelle et personnelle, en somme quand elle permet de déplacer le regard de celui qui observe. Que ce soit la création d'une chaîne de radio, ou l'envie de transmettre à sa famille ou le fait de régler les conflits au sein d'un groupe, nous voyons que certaines formes d'actions culturelles ont des résultats non prévus et qui ne faisaient pas parties des intentions de départ. En pensant les pratiques culturelles par le prisme des imprévus : cela acte le fait que les sociologues, ou les institutions ne peuvent pas forcément saisir les endroits où se nichent les expériences. Ce qui oblige à se concentrer sur le moment présent et sur la manière d'évaluer. Ce constat rend aussi désuet les distinctions entre les pratiques savantes et les pratiques populaires. L'article d'Emmanuel Ethis, à propos de l'Éducation Artistique et Culturelle et la défense d'une politique publique permettant l'accès à tous et toutes à l'expérience esthétique, a pour point de départ une enquête menée en 2015 par le ministère de la Culture. L'enquête visait à interroger les Français à propos du mot « culture » et ce que sont les valeurs qu'ils associent à ce mot. Différentes conceptions de la culture ressortent donc de cette enquête, mais la conclusion du rapport est de dire qu'il y aurait d'un côté une vision libérale, incluant de la culture « fun et branchée » et de l'autre, « *une vision austère scolaire et appliquée de la culture* ». Cette opposition, cette bipolarité est « *condamnée à engraisser les terres stériles de mesures ou de dispositifs dont la seule résultante revient à perpétuer ladite opposition, une opposition qui ne reprend qu'à nouveaux frais et en d'autres mots les processus de domination et les formes de la légitimité culturelle tels que Pierre Bourdieu les a dévoilés à la fin des années 1970* ». ⁵⁹⁸ Il s'agit ainsi d'observer l'éducation artistique et culturelle et les pratiques des publics en se libérant de certaines intentionnalités. Une expérience de terrain nous a particulièrement marqués et conduits aussi à mener des recherches sur les objectifs de l'éducation artistique et culturelle.

B - Exemple d'un sentiment d'échec

En 2016, les Trans sont en résidence dans le territoire de Maurepas, un quartier de la Ville de Rennes, classé depuis les années 80 en zone urbaine sensible. Nous prenons contact avec différents acteurs du territoire, en premier lieu le collège du quartier puisque le projet, qui durera trois ans, intègre une année de résidence en milieu scolaire (au collège). La professeure de musique sera notre interlocutrice. Le projet Parcours Trans (autour du

⁵⁹⁸ ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017, pp. 47-56.

festival) est débuté assez tard (au milieu du mois d'octobre 2016), car il existe des divergences de vision du projet entre la professeure et nous. Celle-ci souhaite réaliser un projet seulement avec les personnes volontaires de la classe. Ce à quoi nous nous opposons car nous savons d'expérience les dynamiques que des projets d'EAC peuvent créer dans une classe et nous ne sommes pas favorables à ce que ce genre de projets soit symbole de division. Nous échangeons à plusieurs reprises avec la professeure, ce qui engendre du retard dans le projet. La première rencontre avec les élèves se déroule au collège, en classe entière. Nous échangeons sur la musique dans un premier temps, puis ils nous présentent la reprise d'*Hallelujah* de Leonard Cohen qu'ils travaillent en cours de musique. Lorsque nous évoquons une potentielle venue au festival, la majorité d'entre eux le connaissent de nom. Une ou deux personnes de la classe disent alors « *ce n'est pas pour nous* », « *ce n'est pas comme ça que nous écoutons de la musique* », « *on ne viendra pas* ». C'est la première fois que cela nous arrive lors d'une présentation du festival. Nous instaurons un dialogue où nous expliquons que le but n'est pas d'aimer ou non les artistes présentés, ni d'aimer le festival. L'enjeu étant de faire découvrir un événement artistique afin de connaître son existence et de choisir plus librement les choix de participation que chaque individu souhaite faire. Je repars du collège. Les semaines qui suivent sont ponctuées d'échanges avec la professeure qui, à plusieurs reprises, nous transmet les difficultés qu'elle rencontre à travailler en groupe. Deux semaines avant le festival et la venue de la classe sur les sites, je reçois un appel, la professeure annule le projet. « *J'avais demandé de me rendre les autorisations parentales pour la sortie la semaine dernière. Certains ont fait pression sur d'autres élèves afin qu'ils ne rendent pas l'autorisation que leur avaient donnée leurs parents. D'autres, sans surprise n'ont pas eu l'autorisation des parents. Je préfère annuler la venue aux Trans* »⁵⁹⁹. Le mois de janvier suivant, nous choisissons de retourner dans cette classe pour parler des raisons pour lesquelles les personnes ne sont pas venues. En somme, pour faire un bilan d'expérience comme nous faisons avec tous les groupes avec qui nous menons des projets. Les personnes qui n'ont pas souhaité venir et qui ont joué un rôle dans la décision de la classe entière et par la suite de la professeure ne se rendent pas à ce temps de bilan.

Le sentiment d'échec dans la relation aux publics est intéressant à analyser. Il impose des questions auxquelles les acteurs de terrain (action culturelle ou plus largement l'ensemble des acteurs culturels) ne font pas toujours face.

⁵⁹⁹ Extrait des retours d'expériences Parcours Trans 2017.b

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

- Quel est le sens de ce sentiment d'échec ?
- Pourquoi cela peut être mal vécu par les acteurs culturels ?
- Qu'est-ce qui a empêché la rencontre ?

Une des premières réponses que nous pouvons faire est qu'il manque des manières, des outils d'évaluer et de comprendre les expériences. C'est d'ailleurs ce que Jean-Louis Fabiani explique à propos des expériences esthétiques et culturelles : « *Si l'on a aujourd'hui les moyens de procéder à des analyses très convaincantes des mondes de production des œuvres, la question, bien plus complexe, de leurs appropriations successives par des publics hétérogènes a laissé de côté la question essentielle de la nature de l'expérience.*⁶⁰⁰ »

L'article premier de la Charte de l'éducation artistique et culturelle par exemple mentionne que l'éducation artistique et culturelle doit être accessible à tous et en particulier aux jeunes au sein des établissements scolaires, de la maternelle à l'université. Plusieurs éléments de contexte permettent d'expliquer que ce projet n'est pas abouti. L'un d'entre eux est sûrement dans le manque de temps qui a été accordé à ce projet. Cette expérience de terrain a participé au fait de vouloir expérimenter d'autres formes d'actions culturelles. La réduction du nombre de personnes accueillies par le dispositif a permis aussi de prendre plus de temps à la connaissance mutuelle (entre l'acteur culturel, les accompagnants et les publics). D'ailleurs le temps d'interconnaissance donnent accès aux envies et des besoins des personnes. La construction du projet est faite en concertation. Aussi, et pour faire écho aux propos de Jean-Louis Fabiani, ce genre d'expériences invite à réfléchir des modes d'analyses et d'enquêtes sur les expériences artistiques et culturelles et sur l'éducation artistique et culturelle.

« Les approches théoriques, et de surcroît les observations de terrain, invitent à dépasser ces trois piliers que sont la rencontre, la connaissance et la pratique, constitutifs d'une définition classique, institutionnelle et in fine restreinte de l'éducation artistique et culturelle⁶⁰¹. »

L'éducation artistique et culturelle telle qu'elle se pense et se déploie pose la question de la formation de l'identité culturelle, et plus encore de l'autonomie des individus sans se restreindre d'ailleurs à une seule et même forme artistique, voire à procéder à une

⁶⁰⁰ FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Arts Culture Publics, PUG, 2005, page 13.

⁶⁰¹ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, Notice sur l'Éducation artistique et culturelle, Publictionnaire, juin 2019.

hiérarchisation des œuvres et des expériences esthétiques. En cela, elle a pour objectif de participer à la constitution des goûts de la personne, qui entendus au sens bourdieusien du terme signifient « *se découvrir et découvrir ce que l'on veut, ce que l'on avait à dire et qu'on ne savait pas dire et que par conséquent, on ne savait pas* »⁶⁰² Cette définition permet de considérer la relation artistique et culturelle comme dépassant la rencontre avec l'œuvre, en prenant conjointement en compte la part d'intime qui se joue dans la relation à l'art tout autant que le rôle de prétexte qu'elle peut jouer, dans la prise de parole et dans la prise d'autonomie. Ce dépassement de la rencontre à l'œuvre posé comme un objectif d'éducation artistique et culturelle invite à repenser les actions par les retours d'expériences et nécessite donc de penser la manière d'évaluer l'éducation artistique et culturelle. C'est ce que nous verrons dans notre deuxième chapitre.

⁶⁰² BOURDIEU Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.162

Chapitre 2 : Évaluer pour comprendre et innover. De l'intérêt des études sociologiques dans l'éducation artistique et culturelle

Introduction

« Le développement de l'éducation artistique et culturelle doit faire l'objet de travaux de recherche et d'évaluation permettant de cerner l'impact des actions, d'en améliorer la qualité et d'encourager les démarches innovantes. »

Article n° 10 de la Charte de l'éducation artistique et culturelle⁶⁰³

L'évaluation est centrale pour faire comprendre les enjeux des pratiques culturelles et plus spécifiquement de l'éducation artistique et culturelle. Les chiffres de fréquentation ne suffisent pas à comprendre ce qu'il se joue dans les pratiques culturelles. Par exemple, derrière trois fréquentations au théâtre, il s'agit de comprendre si cette fréquentation est due à une habitude, s'il s'agit de trois fréquentations dans le même théâtre, quelle est la diversité dans les œuvres que la personne va voir, est-ce que cette sortie culturelle s'accompagne d'autres sorties, est-ce qu'il s'agit d'une sortie entre amis, seul, en famille ? Aussi, aller au-delà de la question de la fréquentation c'est évaluer en prenant en compte tout ce que nous avons étayé depuis le début de ce travail : l'expérience esthétique, le lien au territoire, le lien à l'institution, l'inscription dans l'histoire personnelle. Autant d'enjeux défendus et promus dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle. Ainsi, s'inscrire dans une démarche d'éducation artistique et culturelle est de fait s'intéresser à l'inscription de la culture dans des communautés, dans des trajectoires individuelles, dépassant l'institution. Ce qui invite à penser une évaluation adaptée à ce modèle. Aussi, et plus largement, et comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, le terme culture doit être envisagé au sens large. Repenser l'évaluation, des pratiques artistiques et culturelles et de l'éducation artistique et culturelle doit pouvoir être l'opportunité de changer les catégorisations et les manières d'envisager les pratiques culturelles par l'observation et l'analyse des résultats. Dans ce chapitre, nous

⁶⁰³ <https://www.education.gouv.fr/cid104753/charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle.html>, consultée le 24 juillet 2019.

ferons tout d'abord une évaluation sur les mots choisis en éducation artistique et culturelle. Ensuite nous verrons en quoi les émotions sont un terrain d'observations intéressant dans le cadre de notre recherche. Enfin, dans une troisième partie, sera traitée la question d'une évaluation pensée de la manière la plus libre possible, favorisant l'observation avec des plus grandes lunettes et la participation, à l'innovation, le renouvellement, à l'ajustement de la recherche elle-même.

I - Les mots de l'éducation artistique et culturelle

A - Autonomie et Parcours

Bien que nous ayons défini plusieurs mots depuis le début de notre recherche, nous souhaitons porter une attention spéciale à ces deux mots principaux, *autonomie et parcours*, qui sont conjointement présents dans le projet des Trans et dans le champ lexical de l'éducation artistique et culturelle.

Autonomie

« Alors bien entendu nous sommes actifs et nous souhaitons être autonomes, mais il y a beaucoup de choses comme disaient les philosophes grecs qui ne dépendent pas de nous. Et donc je veux dire tout où toutes les dimensions de la contingence du hasard, de l'agrégation de facteurs hétérogènes, de série autonome, de ces séries causées à l'indépendance en fait notre condition. Il faudrait se demander aussi s'il faut penser comme on l'a pensé depuis le XVIIIe siècle, que l'idéal c'est celui d'un individu entièrement autonome et qui serait l'auteur de sa propre histoire sachant que cette option n'est juste pas possible pour la condition humaine. »⁶⁰⁴

Dans quelle mesure l'application de politiques d'éducation culturelle participe à l'autonomie des personnes ? L'autonomie est entendue comme la capacité à faire ses choix en connaissance et de manière libre. Cependant, elle doit s'entendre dans un monde d'interdépendance : que ce soit dans le contexte social ou dans le cadre d'un projet scolaire par exemple. Par rapport à la question de l'autonomie, Norbert Elias applique la théorie des affectifs par rapport à la science : *« la notion d'autonomie des sciences prend là tout son*

⁶⁰⁴ Intervention de Jean-Louis Fabiani à la table ronde « L'autonomie au cœur de la culture », dans le cadre de Rencontres&Débats, décembre 2018.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

sens : chaque discipline du savoir connaît historiquement différentes positions sur l'axe du degré d'autonomisation, en même temps que du degré de distanciation des spécialistes à l'égard de leurs objets ⁶⁰⁵». Lorsque les Trans ou les projets d'éducation artistique et culturelle revendiquent une autonomie des personnes, ne doit-on pas spécifier qu'il ne s'agit pas d'une désaliénation totale, mais plutôt d'un état d'esprit qui se formerait, au fil des expériences à l'autonomie ? Cela permettrait aussi de penser qu'aucune institution ne détient la capacité de « rendre autonome », mais qu'il s'agit bien d'un état personnel, que l'éducation artistique et culturelle, et l'éducation plus largement peut modeler et former. L'autonomie se comprend aussi au regard des définitions et recherches faites autour de l'émancipation par l'École de Francfort⁶⁰⁶. Les philosophes et sociologues Max Horkheimer et Theodor Adorno envisagent l'émancipation comme collective au point qu'ils défendent l'émancipation du prolétariat comme une voie vers l'émancipation générale.⁶⁰⁷ Theodor Adorno explique d'ailleurs, « *Fonctions de la société d'échanges, le processus d'émancipation de l'individu se termine dans l'abolition de l'individu, par son intégration* »⁶⁰⁸. Ce positionnement, inspiré du marxisme, envisage l'émancipation comme un aboutissement de société plus qu'un aboutissement individuel. L'individu disparaît à l'issue d'un processus d'émancipation, au profit d'une intégration à la société. L'éducation artistique et culturelle entend envisager les personnes dans le respect de leurs individualités et de ce qu'elles sont et être une politique publique, pour toutes et tous, défendant l'accès aux cultures et à l'expression des siennes. L'éducation artistique et culturelle doit permettre l'émancipation au sens où elle doit être envisager comme un des moyens d'intégrer une grande diversité de personnes, dans une société et dans le respect des droits culturels et humains de chacun. L'individualité, dans ce cas-là (du respect mutuel et de la prise en compte des différentes cultures) pourrait être effacée au profit d'une vision plus générale.

Parcours

Un des mots qui nous semble intéressant à questionner et à évaluer est le terme Parcours. Tout d'abord, car il est le nom du dispositif d'EAC qui est notre terrain recherche. Aussi, car

⁶⁰⁵ HEINICH Nathalie, « II. Une sociologie des affects », in : Nathalie Heinich éd., *La sociologie de Norbert Elias*. Paris, La Découverte, « Repères », 2010, pp. 27-54.

⁶⁰⁶ Regroupement d'intellectuels allemands défendant l'idée que la philosophie doit être au service de la critique sociale du capitalisme.

⁶⁰⁷ ADORNO Théodor, HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison*, tel Gallimard, 1944.

⁶⁰⁸ ADORNO Théodor, *Dialectique négative*, Payot, 1966.

c'est un terme employé régulièrement par les institutions culturelles pour décrire les actions menées avec les publics. Institutionnellement, le terme Parcours de l'éducation artistique et culturelle va être employé⁶⁰⁹. Il est fréquent de parler de parcours culturel de l'élève, qui se résume aux différents dispositifs auxquels l'élève a participé. Or le parcours, doit être envisagé comme un parcours personnel dépassant la situation de la personne (ici l'élève). L'étymologie du terme parcours est intéressante à prendre en compte, car elle vient du latin *Percurro* qui signifie *Parcourir*, aller d'un bout à l'autre (ce qui implique un cadre au parcours avec un point de départ et une arrivée) . Il en va de même avec sa définition. Le terme va être employé pour signifier « Chemin suivi par un fleuve, une rivière, un cours d'eau, un objet quelconque en mouvement »⁶¹⁰. Dans le cas d'un cours d'eau ou d'un chemin, le mot parcours fait référence à quelque chose qui serait déjà tracé. Dans le cas d'un Parcours Trans, est induit le fait que le parcours concerne uniquement le festival, sans prendre en compte un parcours individuel plus large. Autre chose est en train de se construire que simplement le parcours dans un festival. En illustrent les nombreux témoignages qui ne vont finalement que mentionner à la marge ce qui constitue le « parcours » : des rencontres, la pratique, les connaissances. Deux mises en garde à propos de ce constat sont nécessaires : cela ne signifie pas que certains récits d'expérience n'évoquent pas des actions « classiques » du parcours et cela ne signifie pas qu'il faille supprimer ces actions classiques des Parcours. Certaines expériences fortes vécues et racontées ensuite dans les récits d'expérience ou à l'entourage des personnes se situent entre ces actions des parcours, se logent dans certains interstices du parcours ou sont le résultat de plusieurs actions programmées ou non, sur proposition de l'acteur culturel ou non. C'est là que l'aspect recherche doit intervenir pour replacer le parcours et l'expérience qui en est faite dans un cadre plus global. L'aspect ludique est aussi à faire intervenir dans la compréhension que l'on a du mot parcours. Comme l'explique John Dewey : « Aussi donc, le dispositif magistral initial n'est pas un moule, mais « un point de dilatation susceptible de se transformer en un tout ordonné aux contributions de tous ceux qu'engage en commun la même expérience éducative »⁶¹¹. Il s'agit alors d'accepter que l'expérience puisse s'inscrire chez l'individu de manière totalement libre et surtout non prévue au départ. John Dewey défend aussi, dans ce sillage

⁶⁰⁹ <https://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-education-artistique-culturelle.html>, consulté le 20 juillet 2019.

⁶¹⁰ Définition du mot Parcours dans le Grand dictionnaire du XIXème siècle, tome 12-part 1.

⁶¹¹ DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Colin, Paris, 1947, page 123.

de recherches sur l'éducation, l'idée qu'une enquête sur l'éducation nécessiterait qu'une des sources de l'enquête soit « *constituée par le vécu de l'élève, même extrascolaire qu'il s'agira au terme du processus de relier à la connaissance visée : Les faits et vérités qui entrent dans l'expérience présente de l'enfant, et ceux qui font partie du programme, sont les termes du début et de la fin d'une seule réalité* »⁶¹². À propos du Parcours, le fait que le début et la fin de la participation au dispositif soient aussi marqués, ne permet pas assez d'envisager qu'il s'agit d'une expérience qui s'ajoute à des trajectoires personnelles. Ce qui change le rôle du professeur, de l'apprenant, de l'accompagnateur. En prenant en compte l'importance de la réception dans des logiques éducatives, qu'elles soient scolaires ou culturelles, le rôle de l'apprenant devient alors de « *créer les conditions les plus favorables à cette liaison organique entre les possibilités, les intérêts de l'enfant et les buts de sa formation.* »⁶¹³. D'ailleurs, dans son ouvrage *Expérience et Éducation*, John Dewey revendique que « *le maître organise les conditions de l'expérience de l'élève* ».⁶¹⁴ Nous reviendrons sur ce thème « parcours » dans la suite de notre raisonnement, dans notre chapitre conclusif, puisqu'il symbolise aussi un usage croisé entre les acteurs culturels et les chercheurs en sciences humaines et sociales et est représentatif de l'ambiguïté autour de mots qui lient les deux acteurs et qui génèrent parallèlement une vision commune et une zone de débat. Avant d'en venir à cette question épistémologique, nous allons continuer à travailler sur le dispositif d'éducation artistique et culturelle.

B - De l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle

Comme nous l'avons décrit dans le chapitre précédent, le dispositif Parcours a évolué. D'une multitude d'actions pour plus de 600 personnes, le dispositif s'est transformé pour devenir un tout plus processuel. Il est notre terrain d'étude et fonctionne en quelque sorte comme un laboratoire, un moyen d'observer, tout en la travaillant, la relation aux publics. Un laboratoire permet aussi d'expérimenter et de comparer. La différence observée dans le cadre des changements relations aux Parcours Trans a été que l'implication des personnes et la

⁶¹² WEISSER Marc, « Mésogénèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), *Dewey penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 72.

⁶¹³ DEWEY John, *L'école et l'enfants*, ed. française 2004, Fabert, 1913, page 114.

⁶¹⁴ DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Collin, Paris 1947, page 84.

nôtre dans les projets communs était beaucoup plus importante, et qu'elle favorisait sûrement le caractère processuel que l'on retrouve dans celui d'éducation. Un laboratoire, c'est aussi faire des tests et pouvoir comparer d'une année à l'autre ce que les changements peuvent engendrer. Cette différence a permis de rencontrer chaque jeune avant de venir sur le festival. Ce changement a permis de donner plus de place aux retours d'expériences et d'être plus dans une relation de partage. La précédente manière de faire nécessitait une efficacité sur le terrain : la transmission des informations pour que les conditions de la découverte soient les plus optimales prenait quasi l'intégralité du temps des rencontres avant la venue au festival. Comme nous le décrivons dans des observations de terrain précédentes, le changement dans la manière de faire a permis de multiplier les temps de rencontres :

- Le festival n'est plus forcément l'action centrale du dispositif. Il s'inscrit dans une période où la structure, les publics, les Trans collaborent sur un projet commun. Le fait de positionner le festival comme une étape et non l'aboutissement du projet participe au fait de ne pas sacraliser l'événement et de participer au fait que ce soit une sortie culturelle. Le festival, de par sa renommée et sa grandeur, a pu participer à certaines appréhensions de la part des accompagnateurs autant que des participants. Proposer des sorties en concert avant le festival permet de vivre un premier concert, dans une jauge plus petite⁶¹⁵, en quelque sorte de faire un pas dans un univers : celui de la nuit et des concerts, qui peut effrayer de par son caractère extraordinaire.

- La multiplication des temps de rencontres est un moyen pour les parties prenantes de mieux se comprendre et de mieux se connaître.

- Mettre en place des actions avec des plus petits groupes, par exemple des concerts en amont du festival où seulement un ou deux groupes de personnes (environ une quinzaine de personnes) se rendent, crée des temps informels de discussions et d'échanges. Ces temps informels sont aussi l'occasion de discuter de la manière dont sont reçues les propositions faites aux personnes, et potentiellement de pouvoir ajuster ou améliorer l'expérience.

Il est intéressant de lire ces évolutions dans une dynamique d'éducation. À ce propos, le sociologue John Dewey, dans *Expérience et Éducation* explique : « *Le projet (d'une classe) suppose la vision d'un but. Il implique la prévision des conséquences qui résulteraient de*

⁶¹⁵ Les concerts ou répétitions proposés dans le cadre du projet se font dans des salles comme l'Ubu, le Théâtre de l'Aire Libre, la salle du Grand Clos à Saint-Domineuc. Les jauges de ces salles sont plutôt de 200 personnes.

l'action qu'on greffe sur l'impulsion de départ »⁶¹⁶ Alors que c'est la mise en pratique qui va permettre de voir ce que les élèves en question ont appris ou se sont emparés de ce qui leur a été transmis, en somme, l'expérience. Pendant les temps d'échanges, formels ou informels, il est possible d'évaluer la réception évolutive de la relation aux œuvres et à une institution culturelle. D'ailleurs John Dewey, à ce propos, défend que l'éducation soit reconnue comme processus. Il propose des « institutionnalisations discrètes » au fil de l'apprentissage plutôt qu'à la fin : « *une fois qu'un point est établi, qu'un objet a été analysé et compris de façon efficiente dans l'enquête en cours, il n'y a plus à y revenir (...)* »⁶¹⁷. John Dewey compare le processus d'enquête et d'éducation. Procéder par étape revient à rendre plus poreuses les frontières de début et de fin de projet. Aussi, les échanges réguliers permettent d'ajuster et donc de concevoir au fur et à mesure, sur le modèle de l'incrémentalisme, des conditions de réceptions adaptées, donc non conformes à un modèle unique, mais relatif aux différentes personnes et réceptions en présence. Ce changement dans la manière d'envisager le dispositif s'est fait au regard des droits culturels. Envisager l'interconnaissance dans un dispositif d'éducation artistique et culturelle participe au fait que celui-ci ne soit pas une structure trop rigide, mais qu'au contraire, il puisse être appropriée par toutes et tous. Ce qui est une mise en application directe du projet culturel des Trans qui défend l'idée que le festival est un lieu pour tous.

Ces différentes démarches symbolisent le passage sémantique effectué par les Trans de l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle. Cette transformation par les mots s'inscrit dans une expression du passage à l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle. Une des principales discontinuités de l'éducation artistique et culturelle avec la démocratisation repose sur les frontières temporelles qui sont élargies : d'une part il y a la volonté de s'inscrire dans des trajectoires complexes, conjointement individuelles et collectives⁶¹⁸, d'autre part la volonté de prendre plus de temps pour les trois temps de

⁶¹⁶ DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Colin, Paris, 1947, page 118.

⁶¹⁷ WEISSER Marc, « Mésogénèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), *Dewey penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 78.

⁶¹⁸ Le cas d'un projet mené avec un groupe scolaire par exemple doit être étudié dans la manière dont il s'inscrit auprès des élèves mais aussi dans la vie du groupe scolaire. Un projet avait été mené en 2016 avec un EHPAD : les résidents et leurs accompagnateurs ont participé à plusieurs reprises à des concerts des Trans. Lors du bilan, un des accompagnateurs expliquait que le fait d'avoir fait un projet avec les Trans, les avait effrayés au départ. Le fait que le projet se soit bien passé, notamment pour les résidents et les accompagnateurs a créé chez ces

l'action, l'avant, le pendant et l'après. D'ailleurs, le manque de temps est une des raisons souvent évoquées par les chargés d'action culturelle, ou médiateurs, pour expliquer le fait de ne pas avoir fait de bilan. La fréquentation à l'œuvre reste un des enjeux d'éducation artistique et culturelle, mais prend son sens dans un processus de construction de la relation entre une œuvre et un public. De la connaissance au savoir et de la rencontre avec l'œuvre à la relation à l'art, telles sont les transitions vers lesquelles l'éducation artistique et culturelle doit amener. L'expérience artistique s'inscrit non seulement dans un parcours scolaire, mais aussi dans un parcours de vie en étant envisagée dans un temps long. C'est ainsi que le discours institutionnel fait valoir que le cercle familial doit être aussi intégré à la réflexion sur les parcours de spectateur. Un projet éducatif est particulièrement inspirant concernant l'implication familiale dans les projets d'éducation. Il s'agit du projet de l'école le Blé en Herbe, à Trébédan dans les Côtes-d'Armor. La volonté du projet de départ était de rendre visible et de renforcer le rôle social et culturel de l'école au sein de la communauté⁶¹⁹. Bien qu'un projet d'école et un projet d'EAC aux Trans ne soient en différents points peu comparables, il n'en reste que leurs objectifs se ressemblent : renforcer le lien social et culturel. Nous évoquons la critique du terme de lien social par Bruno Latour dans notre deuxième partie. L'auteur préfère le terme de connecteurs⁶²⁰, qui dans le cas de l'école, fonctionne particulièrement bien puisque le projet a été mis en œuvre par une architecte qui souhaitait concevoir un espace ouvert au reste de la population : un espace où tous les habitants connectent avec lui :

« Enfin, à Trébédan, dans les Côtes-d'Armor, comme on l'a vu, l'ouverture aux habitants est au cœur du projet du Blé en herbe. Les familles, les élus et les membres du Club de l'amitié qui regroupe les anciens participent aux activités de l'école. Elle est devenue le centre névralgique du village. Plusieurs parents d'élèves se sont regroupés autour d'une association, baptisée la "Fabrique d'énergie citoyenne", pour organiser des événements dans la salle de partage de l'école. Ils ont même monté un café associatif, construit avec des palettes de récupération et un ancien décor de théâtre. Il est ouvert trois jours par semaine, en soirée, les week-end. Quand la classe est finie, l'école reste ouverte »⁶²¹.

personnes l'envie faire de nombreux autres projets. L'un d'eux avait expliqué : « l'année prochaine nous allons faire un projet danse. Après les Trans, nous pouvons tout faire ».

⁶¹⁹ <http://www.matalicrasset.com/fr/projet/le-ble-en-herbe-trebedan>.

⁶²⁰ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, 2007, page 12.

⁶²¹ VAILLANT Emmanuel, *Bonnes nouvelles de l'école*, JC Lattès, 2017, page 212.

Ce projet illustre la manière dont une institution de départ : l'école, avec un rôle précis et déterminé peut se transformer et devenir un lieu de vie, d'échanges et un lieu dont chaque habitant est en capacité de s'emparer. L'émancipation et l'autonomie, comme objectifs de l'éducation artistique et culturelle ou des droits culturels, ne doivent pas s'envisager seulement au prisme d'une rupture avec son groupe social d'appartenance, mais doivent aussi soutenir des dynamiques de transmission à l'intérieur même de ce cercle. La volonté de dépasser la fréquentation temporelle à l'art et de construire des relations entre des personnes et des institutions, des objets culturels ou entre des personnes invitent dès lors à repenser les enjeux temporels et spatiaux de l'éducation artistique et culturelle. L'idée de proposer une éducation artistique et culturelle tout au long de la vie ne s'envisage que dans l'acceptation de ces enjeux au long cours. Bien que nous l'ayons évoqué depuis le début de ce chapitre, repenser les enjeux signifie comprendre la manière dont des actions, des pratiques sont vécues et reçues, notamment par les émotions qu'elles suscitent. Cela fera l'objet de notre prochaine partie.

II - Les chemins de l'émotion

« Pakistan, Grande-Bretagne, Mali, Japon, USA, Brésil, Mexique, Réunion, Belize, Serbie, France... Si l'on n'y prend pas garde, la programmation des Trans Musicales peut ressembler à une simple carte géographique où le proche côtoie le lointain où le balisé se frotte à l'inconnu. Et pourtant, la seule carte que se propose de dessiner ce festival hors-norme, c'est celle de l'émotion. Ou plutôt des émotions rock, musiques du monde, rap, musiques électroniques... Qu'il paraît lointain le temps où les styles musicaux se refusaient à toute cohabitation et s'ignoraient les uns les autres. Pourtant, la musique est un langage universel qui se joue des frontières, qui se moquent des origines et qui, aujourd'hui, ne se satisfait plus des cloisonnements. »⁶²²
Projet culturel des Trans

Nous pouvons lire dans cet édito que le terme émotion revient à deux reprises pour parler de la pluralité des émotions représentées aux Trans puisqu'il y a une multitude de propositions artistiques qui provoquent des sentiments et émotions différents. Aussi, dans le projet culturel des Trans le mot est présent près de cinq fois.

« Les œuvres se ressentent, se perçoivent ; elles déclenchent émotions et sentiments. »⁶²³

« Ne sommes-nous pas entraînés dans un mouvement productiviste qui, s'accélération sans cesse, nous vide des pensées, émotions et perceptions considérées comme inutiles à notre rendement social ?⁶²⁴ »

« Le spectacle vivant est expérience où chacun devient interprète, l'un de ses œuvres, l'autre de ses émotions. »⁶²⁵

Ces trois extraits de projets montrent l'importance des émotions dans ce que défend l'acteur culturel et dans les conditions de réception qu'il souhaite mettre en œuvre. D'ailleurs, un des projets de recherche durant les années de partenariat de recherches entre le Laboratoire Culture et Communication et les Trans a été la formation des publics et la fabrique des émotions. La présence à plusieurs reprises du terme *émotion* dans des outils structurants comme les éditos ou le projet culturel nous a donné envie de se poser de manière approfondie la question de ce mot et de ce qu'il signifie. Aussi, la question des émotions est arrivée

⁶²² Cf Annexes, Édito des Trans 1999, page 713.

⁶²³ Projet culturel Les Trans 2019-2022, page 815.

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ Ibid.

rapidement dans notre recherche puisque les retours que nous pouvions avoir à propos de l'expérience des Trans étaient souvent l'expression d'émotions. Ce qui nous a amené à envisager les émotions comme des outils de recherche.

A - Le mot émotion

*« Édification, empathie, galvanisation, constituent les fondations émotionnelles et conceptuelles des quelques œuvres majeures qui vont nous permettre d'architecturer notre relation aux représentations artistiques et jeter les bases de notre personnalité culturelle. Et c'est dotés de cette personnalité que nous nous apercevons que telle histoire, tel livre, tel film, telle musique semblent entrer en résonance avec notre histoire personnelle »*⁶²⁶. Emmanuel Ethis

Si nous reprenons Norbert Elias, et notamment sa pensée relative à la société des affects, nous pouvons lire qu'une société a selon lui quatre rôles : « *assurer la survie* », « *contrôler la violence* », « *l'obtention du savoir, qu'il soit scientifique ou magico-mythique* » et « *la fonction d'acquisition de l'auto-contrôle des émotions* »⁶²⁷. L'intérêt de Norbert Elias pour les émotions vient sûrement du constat qu'il fait à partir des sondages réalisés sur les pratiques culturelles qui ne remettent jamais en question la charge d'affects qu'il pourrait y avoir dans les réponses des enquêtés, alors qu'ils sont souvent utilisés pour comprendre les relations des hommes à leur environnement. « *Norbert Elias va au-delà de la théorie marxiste, qui faisait de la sphère économique la seule ou la plus déterminante des causes, pour se placer dans le sillage de la théorie wébérienne ; et il y ajoute une réflexion originale sur ses effets, en termes de rapport aux affects et de contrôle non seulement des mœurs, mais aussi des émotions* ».⁶²⁸ Norbert Elias explique qu'à l'échelle individuelle comme à l'échelle de la science, les frontières entre les affects et la raison sont poreuses, amenant sans cesse à jongler avec les deux. « *Mais ce sont bien les structures qui génèrent les passions ; en retour, elles sont transformées par une évolution des affects. L'intérêt des chercheurs doit donc se porter en priorité, si ce n'est exclusivement, sur les structures sociales, puisque ce sont en*

⁶²⁶ ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 3ème édition. Domaine et approches, 128, Armand Colin, Paris, 2015.

⁶²⁷ HEINICH Nathalie, *La sociologie de Norbert Elias*, Repères, 2002, page 27.

⁶²⁸ ROUX Sébastien, « La société des affects. Pour un structuralisme des passions, F. Lordon », *Sociologie du travail*, Vol. 57 - n° 3 | 2015, 385-387.

elles que réside la dynamique des transformations. »⁶²⁹. L'intérêt à la structure festival que nous portons depuis le début de cette recherche et l'évolution de la *forme festival*, du projet artistique et culture sont liés d'une part à des acteurs culturels et d'autre part à des publics. La première partie portait notamment sur les acteurs politiques, culturels à l'œuvre, ainsi que sur les membres fondateurs. Nous avons montré à plusieurs reprises la passion qui les a guidés dans la mise en œuvre du projet des Trans. Nous devons aussi envisager que les affects guident les publics dans leurs manières de faire le festival.

B - Les émotions en musique, en concert

Aussi, la question des émotions et des affects sont rapidement arrivés comme des outils d'analyse permettant d'aller plus loin dans les recherches déjà entamées. Certains témoignages de récits de vie festivalière comportent souvent des termes relatifs aux émotions. Cela est due à la matière étudiée. Effectivement, le spectacle vivant et particulièrement les concerts ont de particulier l'impact sur le corps et les ressentis comme raisons majoritairement évoquée dans l'amour porté à ce type de présentations artistiques. Ces propos rejoignent ceux d'Antoine Hennion, qui dans *La Passion Musicale* développe l'idée que la mélomanie passe aussi par le corps et donc par le concert. Il décrit dans son ouvrage le rapport au corps que peuvent avoir les mélomanes. Il n'est pas dans une approche « savante » de la mélomanie, mais plutôt dans un rapport au corps. Rapport au corps qui est, comme l'explique Marcel Mauss, appréhendé dès l'enfance : « *L'enfant après sevrage. - Il sait manger et boire ; il est éduqué à la marche ; on exerce sa vision, son oreille, ses sens du rythme et de la forme et du mouvement, souvent pour la danse et la musique* »⁶³⁰. Ce rapport au corps, au rythme, à la différence des autres rapports que sont la marche, la nutrition, la vision, est beaucoup moins une pratique régulière par rapport aux autres. Ces moments de danse et de musique sont donc plus rares et pour autant ils constituent des moments d'expression des différents apprentissages passés. Les affects ne sont pas issus d'une histoire personnelle, mais sociologique. C'est ce qu'a démontré Norbert Elias par une

⁶²⁹ ROUX Sébastien, « La société des affects. Pour un structuralisme des passions, F. Lordon », *Sociologie du travail*, Vol. 57 - n° 3 | 2015, 385-387.

⁶³⁰ MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, 1934, page 15.

analyse historique des affects⁶³¹, des émotions, et en particulier, de la manière de les exprimer dans les sociétés occidentales. Avant les travaux de Edward T. Hall sur la proxémie et la sphère intime, sociale et publique, Norbert Elias a étudié l'aspect sociologique dans la manière de percevoir ce qui relève de l'intime et du public. Les affects sont liés au corps, s'il y a sociologie des affects, il y a sociologie des rapports physiques aux choses et entre les individus. En un sens la compréhension d'un phénomène, passe par une compréhension des conditions initiales de ce phénomène, une connaissance sociologique, spatiale du festival. Enfin la compréhension des émotions passe également par l'observation, des entretiens *in situ* dans le festival. La sociologie de Norbert Elias sur la maîtrise des affects est l'élément constituant de cette analyse des pratiques festivalières. L'auteur a mis en exergue l'évolution de la manifestation des affects socialement, et la manière dont il est devenu plus distingué de se comporter d'une manière ou d'une autre dans une situation émotionnelle. D'abord liée aux castes — noblesse, clergé, tiers-état —, jusqu'au XVIIIe siècle, la maîtrise des affects s'est transformée en un rapport de classe et de distinction entre les classes dominantes ayant de « bonnes manières » et des classes populaires, souvent qualifiées de « vulgaires ». Puis, la société moderne a perturbé ces références sociales avec un accès aux loisirs, et une ascension sociale possible sur la base du mérite, prônée dans les sociétés occidentales. Ce mérite s'acquiert par l'éducation en partie, et donc par un rapport savant au monde. Ce qui distingue les classes n'est plus tant le fait de se cultiver que de se cultiver de la bonne manière, en particulier, de pouvoir nommer ce qui nous émeut, de qualifier les émotions que l'on ressent et ce qui les a provoquées. En ce sens, l'analyse de Norbert Elias vient introduire celle de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron quant au rapport savant et populaire à la culture. En d'autres termes, cette recherche a comme objectif de comprendre comment un festival permet de déclencher et d'entretenir une émotion vis-à-vis d'un objet culturel, et comment celle-ci évolue dans le temps. Pourquoi aussi, le champ lexical des émotions est-il employé dans les discours des publics et pour parler de la réception ?

⁶³¹ ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Leicester, 1939, trad. française, Calmann-Lévy, 1973.

Venir pour la nuit et venir pour l'histoire : l'évolution de la pratique festivalière et des émotions

Le public va agir en fonction de ses propres envies et motivations, mais aussi en fonction de celles qui sont plus collectives, donc en fonction des individus qui l'entourent. Ce qui rend l'expérience de public quelque part aléatoire. Les propositions artistiques doivent se détacher de leur intentionnalité en termes d'émotions et de réception. Ce que nous pouvons dire en premier lieu c'est que les émotions ne sont pas uniquement suscitées par le rapport à l'art, mais aussi par le fait que le festival est une pratique qui, pour beaucoup de festivaliers, est une pratique entre amis. Le partage de l'expérience, les retrouvailles amicales, sont des éléments qui participent à la particularité de l'expérience et au fait qu'elle soit totale. Plus de 45 % des festivaliers évoquent qu'une des raisons de leur venue aux Trans est pour voir leurs amis. 81,30 % des festivaliers viennent avec leurs amis. Les Trans sont donc une expérience collective, par le fait que l'on s'y rend avec des amis la plupart du temps, mais aussi, car elles constituent un rassemblement de nombreuses personnes. De la navette jusque devant les scènes, les publics des Trans constituent une foule. Cet ensemble et ce corps collectif sont possibles, car la proxémie est bousculée. Les spectateurs vont ainsi mettre en place un langage commun, qui sera partagé. Les spectateurs sont entourés et ont la sensation de faire partie d'un public, d'un ensemble. Ainsi entre en jeu la notion de corps collectif. Il va y avoir des interactions avec les autres spectateurs. Nous avons par exemple observé aux Trans Musicales des spectateurs qui faisaient un slam dans le public. Ils étaient ainsi portés par des étrangers et composaient ensemble. Le public va agir en fonction de ses propres envies et motivations, mais aussi en fonction de celles collectives, donc en fonction des individus qui l'entourent. Antoine Hennion, dans *La Passion musicale*, réalise un état des lieux de la différence entre rock et opéra dans l'investissement corporel des spectateurs. Si pour l'opéra, le public est statique sur sa chaise, obéissant au silence et à l'immobilisme ; il en est tout autre pour le rock et les comportements corporels observés par Antoine Hennion, lors de concerts. Le public est debout, tape la mesure avec le pied, danse, chante avec l'artiste, crie de joie, saute. Il utilise son corps pour exprimer son appréciation et faire parler les explosions libératrices. Aux concerts de rock, l'émotion passe beaucoup par le corps. Le spectateur s'enlève de son corps pour apprécier avec son âme ; il lâche prise. Il apparaît ainsi que ces dispositions apportent différentes attentions mentales et corporelles de la part des publics.

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

« Pulsation généralisée, saccades de la sono qui font vibrer le sol, mouvement polyphonique de la mesure marquée par les mains, la tête, les pieds, bruit qui transmet le sentiment physique de la collectivité, le rock fait monter le spectateur sur scène, faisant de chaque individu un double de la vedette commune exposée sur la scène du sacrifice »⁶³².

À propos des émotions, Sophie de Maisonneuve a travaillé sur les changements dans la manière d'écouter de la musique avec l'arrivée du phonographe⁶³³. Grâce à des entretiens avec des amateurs de musique, elle tente de comprendre ces techniques d'écoute et de réception qui y sont liées. Le placement du phonographe et le travail sur la machine influent sur l'écoute. Ils font d'ailleurs l'objet de nombreux conseils publiés dans des revues, par des amateurs, pour leurs pairs. A travers la lecture de ces comptes-rendus et des entretiens, la chercheuse montre que les émotions sont au centre de ces démarches des amateurs :

« Si l'émotion est rarement thématisée explicitement, à l'exception de rares, mais notables descriptions de ravissement esthétique, elle est le centre absent, le point de fuite qui organise tous ces échanges verbaux et ces expériences. Tous ces conseils et tentatives, entièrement animés par l'inquiétude acoustique et esthétique — le "rendu sonore" étant ce qui "touche" l'auditeur, en bien ou en mal, en satisfaction ou en rejet —, visent à rendre possible l'émotion, à la faire advenir. La subtilité des gestes, la nuance extrême des essais renvoient à une sensibilité aiguisée pour le son. »⁶³⁴

Plus globalement, la thèse de cet article décrit la manière dont les machines et les dispositifs d'écoute de la musique ont participé au fait que les publics deviennent « maîtres » dans la manière d'écouter. Sophie Maisonneuve explique : « nous sommes devenus, en disposant comme jamais auparavant de la musique, en la manipulant à notre gré (en agissant sur ses paramètres sonores, en choisissant le disque, le moment, l'humeur et la situation de l'écoute), les acteurs de nos émotions »⁶³⁵. Cette connaissance des goûts et des émotions peut être interrogée dans le cas d'une expérience comme les Trans. Tout d'abord, l'expérience du concert en live peut participer à un changement de position personnelle. À la différence d'une écoute aurale⁶³⁶, décrite par Sophie Maisonneuve, d'autres sens sont

⁶³² HENNION Antoine, *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Suites sciences humaines et sociales, Métailié, 2007.

⁶³³ MAISONNEUVE Sophie, « De la « machine parlante » à l'auditeur », in *Terrain*, 37 | 2001, pp. 11-28.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Par ce terme qu'elle emprunte à l'anglais, Sophie Maisonneuve décrit les écoutes principalement sonores : à la différence d'un concert par exemple.

mobilisés lors d'un concert. L'expérience collective, la présence des artistes, l'observation, le lieu vont participer à jouer sur l'écoute de la musique et participer au fait que dans un concert live, nous sommes moins « acteurs de nos émotions » et plus confrontés à l'imprévu de l'expérience et de ses conditions. L'évaluation par les émotions peut alors être un moyen de comprendre ce qu'il se joue lors des expériences de concert. Sophie Maisonneuve indique dans cet article que c'est un nouveau dispositif et de nouvelles manières d'écouter qui permettent pour les publics, d'envisager de nouvelles émotions. Le dispositif d'éducation artistique et culturelle des Trans, Parcours Trans, accompagne un grand nombre de personnes qui participent pour la première fois à un concert et/ou à festival. La découverte de cette nouvelle manière d'écouter de la musique participe donc au développement de nouvelles émotions chez ces publics accompagnés. Leur étude permet conjointement de mieux comprendre l'expérience du concert et de montrer leur caractère individuel et collectif de chaque expérience à travers les émotions ressenties.

Le cas des publics accompagnés

L'action culturelle et les Parcours Trans sont un moyen pour les publics de s'intéresser à un événement culturel en y portant un œil critique, tout en emmagasinant des émotions qui peuvent développer de la curiosité ainsi qu'une connaissance de la musique et de soi. Les Trans souhaitent que les conditions qu'elles mettent en place puissent permettre aux publics de choisir leur vie culturelle. En témoignent les cartographies, dont nous avons parlé précédemment, qui présentent les artistes qui vont jouer (ou ont joué) au festival. Les Trans provoquent un attrait pour l'inconnu et l'inattendu, par la recherche de propositions enrichissantes et singulières, mais aussi en proposant un accompagnement aux publics dans la construction de leur parcours de festivaliers et un accompagnement aux jeunes et publics souhaitant découvrir les rouages de la fiction festivalière.

L'événement serait donc un lieu de construction de soi et de ses goûts musicaux, permettant aux publics une déconstruction, en faisant voir ses coulisses et considérant ses publics comme partie prenante. Cela abonde dans le sens de ce que décrivent André Ducret et Olivier Moeschler : les pratiques culturelles sont des éléments constructifs de l'identité des personnes. Nous le remarquons dans les entretiens que nous pouvons faire avec des jeunes

publics. De manière assez triviale, plusieurs jeunes découvrent des choses matérielles : des lieux, des métiers, des « actions » : des visites, des interviews. Nous remarquons que l'émotion passe beaucoup par ces choses-là. Ce qui semble éloigné des propositions artistiques représente en réalité autant d'entrées possibles dans le festival et constitue autant de choses qui favorisent le contexte de l'entrée dans le festival. C'est une découverte complète puisque les membres des Parcours Trans ont accès aux coulisses du festival. Ce dispositif donne donc la possibilité aux différents participants « d'éprouver » des émotions face à une nouvelle expérience. À l'écoute de ses publics, les Trans ont alors assimilé cette conception de la *forme festival* comme « *terrain d'émotion* ». C'est notamment avec l'Éducation Artistique et Culturelle que le festival rennais a réussi à rendre concret ce questionnement. Pour rappel, depuis les années 2000, la part du sensible dans l'éducation est de plus en plus importante :

*« L'enfant ne peut connaître un épanouissement équilibré que si son intelligence rationnelle et son intelligence sensible sont développées en harmonie et en complémentarité. Il faut que l'enseignement prenne « L'éducation artistique et culturelle doit prendre en compte chaque enfant dans son intégralité. Une rationalité excessive a pour effet de cantonner l'éducation artistique à la marge du système. Or, l'éveil de la sensibilité est la condition de la maîtrise de la langue. Elle est un sésame pour les autres formes d'intelligence. L'Éducation Artistique et Culturelle développe une pensée mobile et souple pour faire face de manière inventive à des situations inédites. L'art est une discipline d'appropriation des savoirs qui fait appel à l'affectif, à l'intelligence sensible, à l'émotion : l'apprentissage modifie l'écoute, le regard, le rapport à soi et aux autres, il donne confiance en soi. Pratiquer une activité artistique est un antidote à l'ennui et une source de motivation. L'Éducation artistique apporte aux enfants une sensibilité capable de structurer leur corps, d'élever leur esprit, d'aiguiser leur sens critique, et de développer la compréhension de l'autre. Par le chant choral, le jeu théâtral, la danse, l'enfant cerne son identité, affirme sa personnalité, rencontre les autres sur des bases créatives et constructives. »*⁶³⁷

Ce texte est issu du plan pour les arts et la culture, réflexion menée par Jack Lang (ministre de l'Éducation) et Catherine Taska, ministre de la Culture en 2000, lors de la publication de ce document. C'est ce qu'Alain Kerlan appelle l'entrée du paradigme esthétique en

⁶³⁷http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/43/1/2_RA_C2_C3_EA-_education-sensibilite_570431.pdf.

éducation⁶³⁸. Dans cette logique, l'Éducation Artistique et Culturelle s'est positionnée autour des questions sur le ressenti, le sensible et l'émotion. Nous pouvons lire dans l'article numéro quatre de la charte pour l'Éducation Artistique et Culturelle présentée par le Haut Conseil du même nom : « *L'Éducation Artistique et Culturelle contribue à la formation et à l'émancipation de la personne et du citoyen, à travers le développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique. C'est aussi une éducation par l'art.* »⁶³⁹ Comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie consacrée à la *forme festival*, celle-ci est propice à la construction des émotions. Aussi, le terrain du sensible est travaillé aux Trans, par les dispositifs existants autour de l'Éducation Artistique et Culturelle. Le caractère émotionnel donné ici à l'apprentissage permet aux Trans de former son public afin que ce dernier puisse l'investir pleinement.

C – Pourquoi s'intéresser aux émotions ?

Dans l'introduction de son ouvrage, Frédéric Lordon explique que les sciences sociales sont sans cesse constituées de virages. Une fois un tournant passé (exemple le tournant linguistique), un autre tournant fait face aux chercheurs. Celui auquel les sciences sociales doivent aujourd'hui s'intéresser et s'emparer est selon lui le tournant émotionnel⁶⁴⁰. Il l'explique par le regain d'intérêt pour le sujet, l'acteur, la personne, l'individu, remis au centre des recherches en sciences humaines et sociales. De la même manière, la politique culturelle aujourd'hui, notamment l'éducation artistique et culturelle et les droits culturels imposent aussi un recentrement sur les personnes et donc sur ce qu'elles sont et ce qu'elles ressentent. Frédéric Lordon explique qu'aujourd'hui, l'enjeu des sciences humaines et sociales est d'être en capacité de « *parler des affects sans verser davantage dans un individualo-centrisme oublieux des forces sociales, des structures et des institutions* »⁶⁴¹. Nous retrouvons ici les propos de Norbert Elias qui invite à désubstantialiser autant les affects que la rationalité et à tenter de naviguer entre les deux⁶⁴². Frédéric Lordon va dans ce

⁶³⁸ KERLAN Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Éducation et sociétés*, vol. 19, no. 1, 2007, pp. 83-97.

⁶³⁹ Article 4 de la Charte de l'éducation artistique et culturelle.

⁶⁴⁰ LORDON Frédéric, *La société des affects, Pour un structuralisme des passions*, l'ordre philosophique, Seuil, 2013, page 8.

⁶⁴¹ LORDON Frédéric, *La société des affects, Pour un structuralisme des passions*, l'ordre philosophique, Seuil, 2013, page 10.

⁶⁴² ELIAS Norbert, « The Retreat of Sociologists into the Present », in *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Newbury Park, Beverly Hillis et New Delhi, vol. 4, 1987, pp. 223-247).

sens en s'inspirant de l'antisubjectivisme passionnel de Spinoza, qui permet « *d'envisager un monde de structure, mais peuplés d'individus conçus comme des pôles de puissance désirante, dont le désir, précisément, peut parfois aspirer à échapper aux normalisations institutionnelles et, dans certaines conditions, y parvenir*⁶⁴³ ». Malgré tout, l'approche de Frédéric Lordon nous semble tout de même limitée et trop centrée sur une approche bourdieusienne puisqu'il défend l'idée que les émotions et affects ne sont que le résultat des structures et institutions qui pèsent sur les individus. Pour en revenir à Spinoza, celui-ci dit effectivement que « Nous sommes donc des machines du désir — « *toutes les affections qui nous touchent en tant que nous sommes actifs se ramènent à la joie et au désir* » — et nous le sommes au point que « *philosopher ce n'est pas renoncer à la joie et au désir, c'est au contraire leur donner l'extension maximale !* »⁶⁴⁴. Selon lui, la superstition du libre arbitre et la sur-considération de la liberté des personnes en ferait oublier la question de son environnement et des milieux dans lesquels l'individu évolue. Les études sur le sentiment amoureux semblent pouvoir nous aider dans la mesure où plusieurs recherches théoriques et empiriques ont décrit la manière dont le sentiment amoureux n'était pas jugé sur la rationalité. D'ailleurs Alain Badiou explique que « *déclarer l'amour, c'est passer de l'événement rencontre au commencement d'une construction de vérité* »⁶⁴⁵. Cette construction de vérité ou disons cette fabrique du discours sur l'expérience est particulièrement ce qui nous intéresse. Quelles sont les étapes qui amènent les publics à vivre des expériences particulières de publics ? À ce propos et pour annoncer la troisième partie de ce chapitre, nous pouvons citer le sociologue Serge Paugam qui explique que l'intérêt sociologique repose autant sur la compréhension du processus que sur celui de la finalité : « *Le propre de la méthode est d'aider non seulement à comprendre les résultats d'une recherche, mais le processus qui y a conduit. Le primat de la méthode sur les résultats obtenus étant un facteur de crédibilisation et de validation de ces résultats, il importe effectivement d'y revenir pour en comprendre les ficelles* »⁶⁴⁶. Ainsi, nous allons essayer de comprendre comment mesurer les émotions, mesurer l'immesurable et le processus autant que la finalité. C'est ce que nous allons voir dans notre dernière partie.

⁶⁴³ Ibid.

⁶⁴⁴ <http://denis-collin.viabloga.com/news/libre-comme-spinoza-2>.

⁶⁴⁵ BADIOU Alain, *Éloge de l'amour*, Café Voltaire, Flammarion, 2009.

⁶⁴⁶ PAUGAM Serge (dir.), Introduction, in *L'enquête sociologique*, PUF, coll. Quadrige Manuels, 2010, page 10.

III - De l'intérêt de comprendre

A - Pourquoi et comment mesurer le sensible ?

« Appelons-les les impondérables de la vie authentique. Ce sont des choses comme la routine du travail quotidien de l'homme, les détails des soins corporels, la manière de prendre sa nourriture et de la préparer, le style de la conversation et de la vie sociale autour des feux du village, l'existence d'amitiés solides ou d'intimités, de courants de sympathies et de haines entre les habitants ; les vanités et les ambitions personnelles qui transparaissent dans la conduite de l'individu et dans les réactions émotives de ceux qui l'entourent, et qui, pour discrètes qu'elles soient, ne sauraient tromper. Tous ces faits peuvent et doivent être formulés et consignés scientifiquement, mais pour cela, il importe de percer à jour l'attitude mentale qu'ils expérimentent, plutôt que de se borner, comme le font couramment les observateurs non qualifiés, à noter des détails d'une manière superficielle. Cette remarque vaut aussi pour une communauté d'indigènes, et si l'ethnographe entend donner à ses lecteurs une idée de la vie réelle, il ne saurait sous aucun prétexte faire abstraction de telles données. Aucun aspect intime tout autant que légal ne doit être laissé dans l'ombre »⁶⁴⁷.

Bronislaw Malinowski

L'anthropologue parle des impondérables (quelque chose qui n'a pas un poids mesurable) pour les phénomènes de grande importance, mais pour lesquels les enquêtes, les accès aux archives ne permettraient pas de comprendre dans leur réalité et leur complexité. Il en va de même pour les pratiques culturelles, particulièrement les pratiques de festival qui dépassent largement le rapport à l'œuvre. Dans un contexte politique et social où l'utilité sociale des événements culturels est mise en avant, où la culture, notamment dans la lecture qu'en font les droits culturels, est considérée comme entièrement constitutive de l'identité des individus, il s'agit de repenser la manière d'évaluer l'impact de l'éducation artistique et culturelle et de surcroît des festivals. Plutôt que de souligner les manques de scientificité que certaines approches peuvent reprocher, à tort, au récit autobiographique, Jean-Claude Passeron, s'intéresse plutôt à « *l'excès de sens et de cohérence inhérent à toute approche biographique* »⁶⁴⁸. Même si nous ne sommes pas dans une situation de récit autobiographique (tout du moins pas entièrement), nous avons parfois aussi l'impression de

⁶⁴⁷ MALINOWSKI Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, éditions Gallimard., trad fr 1963.

⁶⁴⁸ PASSERON Jean-Claude, « Biographies, flux, trajectoires », *Enquête* [En ligne], 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 20 mars 2017. URL : <http://enquete.revues.org/77>.

toucher, avec les chiffres, une sorte de vérité objective. « *Ce qui est plaisant avec le récit autobiographique c'est de « toucher du doigt la forme concrète, singulière, immédiatement compréhensible, de l'enchaînement des effets dans une vie d'un homme*⁶⁴⁹ ». Mais, le piège de ces impondérables de la vie réelle, et surtout de leur étude, est selon Jean-Claude Passeron de tomber dans du tout pertinent et de ne plus savoir faire le tri. « *Tout est senti comme métonymique* ». Jean-Louis Fabiani se demande, à ce propos, comment capter des choses qui sont vraiment de l'ordre de la subjectivité très profonde, sans faire de voyeurisme, en les accompagnant quand même un peu, pour que cela s'exprime ? Selon lui, appréhender ces données est très important, « *c'est une pratique qui va se développer et que c'est plus largement une manière de renouveler la sociologie de la culture*⁶⁵⁰ ». La thèse CIFRE engagée durant trois ans permet un travail de terrain auprès de publics accompagnés par des dispositifs d'action culturelle. Une grande présence sur le terrain est possible, ainsi qu'une observation qui dépasse les archives ou les entretiens, mais qui est bien une prise en compte plus large de la réalité. L'entrée spécifique auprès des publics jeunes permet une compréhension affinée qu'entretiennent ces publics avec le festival. Le travail sur les publics jeunes fonctionne ici à la manière d'un microscope pour étudier la naissance d'une relation avec une pratique culturelle qui pourrait se poursuivre tout au long de la vie. L'entrée méthodologique par l'observation de dispositifs d'éducation artistique et culturelle permet une compréhension plus aiguisée des publics en général. Chantal Dahan, qui a travaillé sur les publics jeunes accompagnés par des dispositifs d'éducation artistique et culturelle explique : « *Pourtant, l'attitude des adolescents à l'égard des dispositifs de médiation n'est pas que d'extériorité et de distanciation et ils font même preuve d'une grande ingéniosité pour "braconner" en leur sein, détourner les attendus institutionnels afin d'inventer des modes d'appropriation nouveaux dont l'analyse est utile afin de comprendre la meilleure adaptation possible des lieux, des offres et des médiations aux attentes et fonctionnement de ce public.* »⁶⁵¹. Nous défendons aussi cette idée de braconnage chez les autres publics que ceux accompagnés par des dispositifs EAC. D'ailleurs, ce braconnage est en partie dû au fait que les pratiques vont être choisies par les jeunes publics (pour reprendre l'étude de Chantal

⁶⁴⁹ Ibid.

⁶⁵⁰ Débat « Publics et spectateurs

« <https://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=427&PHPSESSID=152d699d489d04c63355d7898a199f34>

⁶⁵¹ DAHAN Chantal et al., « Introduction. Pensés et impensés des médiations culturelles pour les adolescents », *Agora débats/jeunesses* 2014/1 (N° 66), p. 40-46, page 43.

Dahan) autant que les publics en général, par ce qui est lié à du plaisir. Les règles institutionnelles, comme le silence dans certains lieux culturels, l'immobilité, l'imposition de connaître la méthode pour apprécier (exemple : savoir chercher des livres dans une bibliothèque) sont selon l'auteure des freins aux pratiques, car des freins au fait de prendre du plaisir. Selon elle, la multiplicité des règles empêche la liberté des émotions et la prise de plaisir à une pratique. Dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, il est particulièrement intéressant d'avoir en tête cela puisque, comme le rappelle l'auteure, l'éducation artistique et culturelle s'est imposée particulièrement à l'école. Bien que des réflexions et actions soient menées hors du cadre scolaire, et pour tous les âges, il n'en reste pas moins que la majorité des projets d'EAC sont menées durant la scolarité. La notion de plaisir doit être particulièrement prise en considération. Bien que comprise dans des projets scolaires, l'éducation artistique et culturelle ne doit pas être perçue et vécue par les élèves comme du travail ou comme une imposition. Le terrain des Trans est particulièrement intéressant de ce point de vue là puisqu'il permet des projets d'éducation artistique et culturelle dans un festival, un lieu extraordinaire (au sens littéral du terme). Il est fréquent que les accompagnateurs des projets viennent aussi pour la première fois. De plus, une préparation exigeante est demandée aux accompagnateurs, afin que le temps de présence sur festival soit réservé à la découverte.

L'étude de terrain auprès des jeunes publics est complétée par une analyse des émotions par la méthode d'enquête du portrait chinois auxquels près de 1500 festivaliers personnifient par des objets, des lieux, des personnages, des symboles du quotidien leur rapport à l'objet culturel, à l'événement, au média festival. L'enjeu est de faire ressortir des traits pertinents communs au sein d'une diversité de signifiés. Depuis Pierre Bourdieu⁶⁵², plusieurs sociologues ont utilisé la méthode du portrait chinois en entretien ou enquête sociologiques. Le principe du portrait chinois est de demander aux enquêtés d'identifier leurs pratiques (ou leur personnalité) en les identifiant à des données telles qu'un film, un moyen de transport, une chanson... Raphaël Roth a, pour sa thèse, puis son ouvrage⁶⁵³, utilisé entre autres, le portrait chinois. Il explique : « *en tant qu'objets expérimentés, les objets, les lieux, les personnages de fiction et les symboles du quotidien portent eux-mêmes des significations qui*

⁶⁵² BOURDIEU Pierre. « Un jeu chinois ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°4, août 1976. Morale et institutions. pp. 91-101.

⁶⁵³ ROTH Raphaël, *A l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, L'Harmattan, 2017.

remontent pour certaines aux origines médiévales de nos sociétés occidentales, pour d'autres aux formes élémentaires du rapport aux objets ou aux croyances ». ⁶⁵⁴ Pour étudier le rapport intime à une pratique culturelle, et les émotions qui peuvent être suscitées, la méthode du portrait chinois nous a semblé pertinente. L'idée est de faire des liens avec les réponses obtenues :

« par trait pertinent, nous entendons, avec Georges Mounin et Luis Prieto, un système inclus dans un même paradigme comprenant un ensemble d'unités partageant des caractéristiques communes. L'intérêt du portrait chinois est de faire émerger des traits pertinents communs des signifiés de la musique et des signifiés des mots analogues (transport, vêtement de femme, personnage de dessin animé, etc.). Ainsi, un trait pertinent commun à la musique écoutée et à la modalité « calèche » de la variable « transport » est le trait pertinent « lenteur ». C'est un trait pertinent d'ordre rythmique. Un autre trait pertinent d'ordre synchronique de la modalité « calèche » de la variable « transport » est « ancien » » ⁶⁵⁵.

Ainsi, les deux artistes les plus cités par les festivaliers sont Nirvana (6,5 % des répondants) et Daft Punk (3,7 %) : cela signifie que l'histoire du festival devient représentative du festival lui-même. Nous retrouvons aussi l'emblème de Nirvana représenté dans les chansons les plus citées comme *Smells like teen spirit*. Ainsi au groupe Nirvana s'ajoute l'énergie et le sujet de leur chanson phare. Feder est l'artiste qui arrive en troisième position derrière Daft Punk et Nirvana. Feder était un des artistes programmés lors de la 39e édition. Nous remarquons aussi, que plus de mille festivaliers ont répondu au portrait chinois et la diversité des réponses est très grande. L'analyse est la même pour toutes les réponses. Pour les métiers par exemple, les trois premiers qui reviennent à hauteur de 8 % des réponses sont musicien, programmeur et artiste. Nous notons la présence du métier « programmeur » en seconde position. Précédemment nous avons parlé de la connaissance par les festivaliers d'un des deux directeurs. Nous remarquons dans les réponses sur le métier la présence de celui de « programmeur » qui n'est pas sans faire lien avec l'important nombre de festivaliers connaissant les directeurs (ou le directeur programmeur : Jean-Louis Brossard). Ce dernier est aussi porteur d'un imaginaire très lié au festival puisqu'il en est l'un des deux auteurs. Sur les métiers, bien que nous ayons souligné une grande diversité de réponses, un thème

⁶⁵⁴ ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie, Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, page 227.

⁶⁵⁵ Ibid, page 230.

revient souvent, c'est celui des métiers liés à la recherche : que ce soit la recherche scientifique ou la recherche de terres inconnues (navigateur) ou la recherche d'eau (sourcier), aventurier, guide, archéologue, astronaute, cosmonaute, détective, journaliste.

B - Évaluer de manière libre.

Comme l'explique Chantal Dahan dans son travail sur l'action culturelle et la médiation, les résultats de l'éducation artistique et culturelle se logent dans des interstices. En biologie, les interstices du corps sont des « endroits » entre des parties du corps. Dans le cas de notre recherche, les interstices sont d'une part ce qui se situe entre les actions, d'autre part ce qui se niche dans les trajectoires personnelles des publics. Chantal Dahan a travaillé sur les pratiques culturelles des adolescents et son terrain d'observations porte sur les bibliothèques :

« Pourtant, l'attitude des adolescents à l'égard des dispositifs de médiation n'est pas que d'extériorité et de distanciation et ils font même preuve d'une grande ingéniosité pour "braconner" en leur sein, détourner les attendus institutionnels afin d'inventer des modes d'appropriation nouveaux dont l'analyse est utile afin de comprendre la meilleure adaptation possible des lieux, des offres et des médiations aux attentes et fonctionnement de ce public. »⁶⁵⁶

Elle s'intéresse aussi aux enquêtes menées sur les jeunes publics dans les musées. Le constat est le suivant : ils sont nombreux à venir accompagnés dans le cadre de sorties scolaires, mais très peu à venir seul par la suite. Nous avons cité précédemment l'exemple de la personne qui explique lors d'un entretien bilan : *« Aux Trans, je me suis sentie dans l'actualité de ma ville et des musiques actuelles ça m'a fait du bien »⁶⁵⁷*. Le mode d'appropriation des Trans qui est illustré ici est le fait de vivre les Trans comme une manière de se sentir légitime dans sa ville, de pouvoir ressentir une légitimité à parler de musique, de se sentir comme étant « au bon endroit ». Nous avons montré précédemment la manière dont les Trans Musicales peuvent être présentes dans la ville de Rennes, particulièrement lors du premier week-end de décembre. Sans parler d'exclusion, la présence d'un événement dont la renommée est internationale et qui change la morphologie de la ville pendant un week-

⁶⁵⁶ DAHAN Chantal et al., « Introduction. Pensés et impensés des médiations culturelles pour les adolescents », *Agora débats/jeunesses* 2014/1 (N° 66), p. 40-46, page 43.

⁶⁵⁷ *Journal de terrain.*

end peut créer fantasmes et idées reçues. D'ailleurs, il n'est pas rare que sur le terrain, nous rencontrions des personnes qui ont une image élitiste du festival, qui serait réservé aux connaisseurs de musique.

C'est pour cette raison que ce type de retours invite à aller plus loin, par les observations et les expériences de terrain, que l'évaluation des trois piliers que sont la rencontre, la connaissance et la pratique, devenus trop étroits pour comprendre l'éducation artistique et culturelle et ses enjeux. Parallèlement, les Trans, dans leur démarche développement durable, ont travaillé sur le chantier de l'utilité sociale, pour tenter de sortir des approches classiques des impacts des festivals et enfin instaurer un dialogue avec la partie prenante publics. Pour l'expliquer rapidement, le chantier de l'utilité sociale a débuté par la mobilisation de quatre-vingt-dix personnes : publics, artistes, mécènes, partenaires publiques, journalistes, etc. qui ont dû répondre à la question : « *En quoi les Trans sont-elles utiles ?* ». Les réponses ont été nombreuses et diverses, et ont surtout surpris le festival. « ça a changé ma vie », « ça m'a donné envie de m'investir », « ça a changé mes goûts », « on fait partie d'une communauté », « on se sent rennais », « on fait partie d'une histoire commune » ont été couplées à des résultats non négligeables, mais plus attendus qui relèvent de l'impact sur le territoire ou de la découverte musicale. Différents indicateurs de l'utilité d'un festival ont donc été définis, l'impact sur le vécu, l'envie de s'investir, la notion de communauté et la mémoire collective en faisaient partie. Pour continuer ce chantier de l'utilité sociale, il était nécessaire de documenter ces indicateurs et donc d'aller chercher de l'intime et de comprendre comment individuellement un événement culturel pouvait se nicher chez chacun et chacune. Les méthodes d'enquête sociologiques ont donc permis de continuer ce type de chantiers et d'en développer d'autres.

Bilan en groupes et bilans individuels

Dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle aux Trans, un bilan de chaque rencontre entre les Trans et les groupes de personnes accompagnées par le service d'action culturelle des Trans (groupe scolaire, médical, socio-culturel, etc.) est réalisé à la fin des projets. Ce bilan comprend une partie commune, à l'oral et en groupe et une partie individuelle et personnelle, le plus souvent à l'écrit. À l'oral, le groupe est en premier lieu invité à faire des retours libres sur l'expérience vécue (dans ce cas-là le festival). Ensuite, ce qui a constitué dans l'expérience, le « meilleur » moment, le moins bon, les souvenirs gardés (souvent les

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

bilans se font quelques semaines après le festival) et enfin les pistes d'amélioration proposées (qu'elles soient relatives au festival ou projet d'accompagnement et d'EAC). À l'écrit, cinq questions ouvertes sont proposées, qui ressemblent à celles posées à l'oral. L'idée est de pouvoir avoir accès aux paroles individuelles et aux témoignages qui n'ont pas pu être dits à l'oral devant un groupe.

Figure 5 : Exemple des résultats de l'activité « retours d'expériences »

1ère rencontre 4e B collège de Combourg

Prénom	Ce que je trouve super dans le projet	Ce qui m'interroge	Ce que je n'aime pas/qui me fait peur	Ce qui me lie au projet/ce que j'ai envie d'apporter au projet	Quelque chose que je n'ai pas osé dire à l'oral/devant tout le monde
Louise	qu'on puisse rencontrer de nombreux artistes	On sera tout seul dans la salle de concerts ?	J'ai peur de ne pas aimer la musique et les pièces qu'on va découvrir	Prendre des photos	J'ai trop envie de rencontrer les artistes
Loora	le théâtre/et j'aime les Trans		J'ai peur du public	je fais des cours de théâtre en dehors du collège	J'écoute M Pokora
Nathan	Rencontrer des artistes	On va manger où ?		J'aime trop faire des affiches	
Marion	On va voir des spectacles pas ordinaire	Lors des différentes sorties, nous serons par petits groupes (si oui, un accompagnant sera avec nous ?) ou bien nous serons tous ensemble ?			Je n'écoute pas que du rap, j'écoute un peu de tout, mais pas que de la musique classique. Et je n'écoute pas très régulièrement de la musique aussi, car je fais d'autres choses quand j'ai du temps libre

Source : les Trans

Ces deux types d'échanges : écrit et oral, sont une manière de construire les projets d'éducation artistique et culturelle plus adaptés aux personnes qui les vivent. Par ailleurs, ces personnes sont aussi des festivaliers des Trans. Le recueil des retours de ces personnes participe ainsi au dialogue avec la partie prenante publics et permet d'avoir un retour quasiment individualisé de l'expérience, qui vient en complément des retours plus généraux collectés dans le cadre de l'enquête des publics envoyés à plus de 10 000 festivaliers.

Observations avec d'autres formes d'évaluation

Cependant, et comme le suggère Jean-Louis Fabiani, la recherche sociologique nous semble ainsi pouvoir gagner⁶⁵⁸ à étudier davantage l'activité cognitive que les œuvres sollicitent chez les spectateurs et les manières de transmettre les formes attendues de perception.⁶⁵⁹ L'outil présenté précédemment propose des questions ouvertes et donc une diversité de réponses, liée à l'interprétation que chacun fait de la question. La présence sur le terrain ou l'écoute de discours et de retours d'expérience permet de confronter ses différents résultats et de construire peu à peu une vision de l'éducation artistique et culturelle qui soit complète et qui dépasse les trois piliers. Pour faire écho à cette diversité des postures et des relations dans les manières de vivre les Trans, nous remarquons aussi cette diversité dans la manière de participer à un dispositif d'action culturelle. En 2018, nous rencontrons au festival Marseille Jazz Festival des Cinq Continents, une personne qui est organisatrice bénévole, mais pas ailleurs musicienne dans l'orchestre philharmonique de l'Université d'Aix Marseille où elle joue de la flûte traversière. Au fil de discussions sur l'éducation artistique et culturelle, celle-ci revient sur un événement de son cursus scolaire intervenu lorsqu'elle était en classe de cinquième. À l'époque, elle est à Lorient en Bretagne d'où elle est originaire. Elle rencontre dans le cadre du cours de musique un quatuor à cordes italien qui jouait le soir même à Lorient et qui intervenait dans certaines classes, avec des jeunes publics afin de parler du métier de musicien, des formations musicales et plus largement de musique. Elle raconte : « *ce qui m'a donné envie ce n'est pas tant la musique en soit, que j'aimais déjà beaucoup et surtout la musique classique. Ce qui m'a fait envie, c'est que ces musiciens italiens, se retrouvaient dans une classe de 5e à Lorient en train de parler de leur métier. Tout d'un coup, la dimension du voyage par la musique prend un tout autre sens. Je voulais aller parler de ce que j'aimais un peu partout* »⁶⁶⁰. Cet événement plutôt anecdotique à vrai dire traduit l'idée de l'incapacité pour des monteurs de projets en action culturelle à savoir où l'action, le projet va se nicher. Une autre expérience de terrain nous a semblé avoir sa

⁶⁵⁸ FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Sociologie des arts, 2007, page 25.

⁶⁵⁹ BONNERY Stéphane et FENARD Manon, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie* [En ligne], 185 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2016, page 45.

⁶⁶⁰ Journal de terrain.

place dans ce passage sur le déplacement de résultats que peut entraîner une action. En 2016, nous accompagnons un Parcours Trans avec la mission Mineurs Étrangers ou mineurs non accompagnés, portée par la Protection de l'Enfance, une des compétences du Département.

« En octobre, je rencontre le groupe de jeunes de la mission Mineurs Non Accompagnés, ainsi que leur éducatrice, que j'ai connu en 2015 lorsqu'elle était sur d'autres missions. Nous nous rencontrons tous aux bureaux des Trans. Les jeunes n'ont effectivement pas de lieu qui leur est dédié et c'est pour cette raison que notre première rencontre se fait aux bureaux des Trans. Souvent, sauf si c'est contre indiqué ou si les personnes avec qui nous travaillons ne le souhaitent pas, les premiers contacts se font dans les lieux des groupes : l'établissement scolaire, médical, social, culturel, etc. La mission Mineurs Non Accompagnés (souvent nommés MNA) intervient dès l'arrivée des personnes en France et dès qu'elles ont été définies comme mineures. Dans l'attente d'un placement en famille ou en foyer (d'ailleurs la grande majorité des personnes sont d'abord placées en foyer, car le nombre de place dans les familles d'accueil est très réduit) et dans l'attente bien souvent d'être scolarisée, les jeunes sont placés dans des différents hôtels de la ville. Ils ont entre autres, un suivi par une éducatrice spécialisée qui intervient autant pour l'aide administrative, que pour le bien être que pour des sorties afin de découvrir la ville. Le projet Parcours Trans est l'occasion double de découvrir une institution culturelle et la ville en même temps puisqu'il invite à se rendre dans différents lieux de la ville de Rennes reliés ensemble par les transports en commun qui pour la majorité existent en dehors du temps du festival⁶⁶¹. L'intention de l'éducatrice spécialisée et la mission qui accompagne ces jeunes sont les deux seules choses que nous savons lorsque nous nous rencontrons. La première fois que nous nous voyons la communication est compliquée entre certains jeunes qui ne parlent que très peu français et anglais et moi, qui ne parle pas leurs langues. Nous écoutons beaucoup de musique, des artistes programmés au festival et des artistes que les jeunes proposent. Par la suite, nous expliquons aux jeunes que s'ils le souhaitent ils peuvent venir au festival en décembre prochain. Ils disent oui et l'un d'entre eux ajoute "de toute façon, on va dire oui à tout, on a trop de temps et ça nous occupe". Connaissant leurs disponibilités et leur intérêt pour la musique, je décide de leur proposer une action supplémentaire : la répétition de l'artiste Nakhane, qui est en 2016 la création des Trans, accueilli en résidence une semaine avant le début du festival. Le travail de résidence signifie que l'artiste et son équipe artistique et technique passent une grande partie de ses journées dans le lieu qu'il l'accueille. Ici le lieu en question est le Théâtre de l'Aire Libre qui accueille la résidence des Trans chaque hiver depuis vingt ans. Les artistes consacrent leur journée à la création du spectacle qu'ils présenteront aux publics lors du lancement du festival. Ces journées sont ponctuées de temps de répétition, de temps techniques, de filages, de temps de création... Le jour où nous sommes accueillis à L'Aire Libre par la chargée d'action culturelle, nous visitons le théâtre, puis nous rencontrons le régisseur général du lieu, qui se présente et présente son métier. Certains jeunes posent des questions, d'autres écoutent attentivement. L'étape suivante consiste à entrer dans la salle de concerts afin de regarder un moment du filage de Nakhane, qui clôture sa journée par une répétition du concert qu'il compte donner dans quelques jours. Nakhane est un artiste soul/pop d'Afrique du Sud, qui s'inspire de David Bowie, d'Ali Farka Touré, de

⁶⁶¹ C'est d'ailleurs le cas de la majorité des transports mise à part la navette reliant le Liberté au Parc Expo. Cependant le chemin existe tout de même avec la ligne 57 le reste de l'année.

Marvin Gaye⁶⁶². Nous restons près de quarante-cinq minutes dans la salle de concert. L'après-midi se clôture par une rencontre avec Nakhane, où les jeunes et l'artiste échangent sur la répétition qui vient d'avoir lieu et sur la musique en général. À la sortie du théâtre, plusieurs jeunes me serrent la main et me sourient, ce qui est nouveau dans la relation que nous entretenons. La prochaine étape du Parcours est la venue aux Trans. Sur les Trans, nous avons moins de temps privilégié comme à l'Aire Libre. Tout va plus vite, il y a plus de personnes accueillies en même temps ce qui ne permet pas de renouveler l'échange intime que nous avons pu avoir à l'Aire Libre. La journée est consacrée aux concerts à l'Étage, à la participation à une ouverture de balances et la déambulation dans les lieux du festival en centre-ville : l'Ubu et le Liberté pour ce groupe. Le soir, au Parc Expo, l'éducatrice me dira qu'ils passent un très bon moment, qu'ils dansent tous ensemble et que personne ne peut repartir du parc. Nous allons ensemble en backstage voir un morceau d'un concert. À plusieurs reprises durant la soirée, les jeunes se rendent à l'espace Parcours et nous disent en souriant à quel point ils passent un bon moment. Les Trans se terminent et comme pour tous les projets accompagnés, nous choisissons de faire un bilan. Comme pour notre première rencontre, les jeunes viennent aux bureaux des Trans. Ils apportent des gâteaux et des sodas pour que l'on goûte ensemble. C'est inattendu, puisque notre première rencontre fut beaucoup plus formelle et que les lieux professionnels peuvent parfois restreindre ce type d'initiatives. Nous discutons, de musique, de nourriture, d'expérience, de l'envie de retourner à des concerts. Chacun raconte son expérience, dit quelques mots, ou prend longtemps la parole. L'échange est plus simple : nous nous connaissons et ils parlent de plus en plus français. L'un d'entre eux dira : "pour la première fois depuis que je suis arrivé en France, à l'hôtel en rentrant des Trans, j'ai bien dormi". »⁶⁶³

Dans notre deuxième partie, nous avons mobilisé les travaux de Jacques Le Goff sur les notions de fêtes au Moyen-Âge. Il rapproche le principe de fêtes à d'autres pratiques comme la magie et la sorcellerie, qu'il nomme comme des médiateurs de l'oubli, des actions permettant d'oublier le quotidien.⁶⁶⁴ C'est ce qu'il se passe, dans le cadre de projets d'éducation artistique et culturelle, pour des personnes en situation difficile ou en détresse sociale.

Cette expérience de terrain illustre la manière dont les conséquences d'une action ou les résultats d'un dispositif d'éducation artistique et culturelles dépassent les objectifs fixés de départ et deviennent beaucoup plus importants. Aussi, la situation de confiance de l'entretien en groupe, non informel permet aussi une certaine liberté dans les retours énoncés. Le cadre scolaire par exemple peut être un frein à cela. La présence dans la salle de classe habituelle

⁶⁶² <https://explore.lestrans.com>.

⁶⁶³ Journal de terrain.

⁶⁶⁴ LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Histoire, Champs, 2008, page 314.

et la prise de position du professeur renvoient les élèves au fait qu'il s'agit d'un exercice et qu'il faut ainsi avoir la « bonne » réponse. La forme classique du bilan peut ne pas rassembler les conditions idéales de retours d'expériences, ou peut en tous cas contraindre le discours. Aussi, nous avons pu observer une différence entre le moment où le dispositif accueillait plus de 600 personnes et les deux dernières années où il n'en accueillait plus de 300. Tout d'abord, le temps du bilan n'est jamais sacrifié au profit d'autres actions. Les liens développés entre les Trans et les personnes accompagnées sont beaucoup plus forts et ce dû à la possibilité de faire des temps d'interconnaissance. La parole est donc facilitée, notamment avec certains publics qui peuvent être timides ou pour qui la prise de parole ne peut se faire uniquement dans un climat de confiance. Cette relation de confiance permet aussi de dépasser certaines limites. Une expérience de terrain avec un SESSAD (Service d'Éducation Spécialisée et de Soins à Domicile) valide l'hypothèse que l'éducation artistique et culturelle en festival est particulièrement intéressante car elle met en œuvre des rencontres et qu'elle ne donne pas une trop forte importance à la fréquentation des œuvres. Comme nous l'avons expliqué, le dispositif Parcours Trans propose différentes actions, dont des interviews avec des professionnels des musiques actuelles ou des artistes. Nous avons pu observer que les rencontres avec les artistes renforcent souvent l'expérience du concert. Aussi, dans l'élaboration du projet avec certains accompagnateurs et publics nous proposons la rencontre avec des artistes, que les personnes sont susceptibles de voir en concert. Les personnes accompagnées par le SESSAD avec qui nous avons travaillé en 2017 et 2018 avaient des problématiques⁶⁶⁵ qui reposaient sur le manque de confiance et la difficulté de la prise de parole. Les problématiques des personnes au sein du groupe n'étaient pas toutes les mêmes : certains étaient trop timides et avaient du mal à prendre la parole. D'autres avaient des problèmes d'élocution, mais osaient prendre la parole facilement. Ces derniers ont été demandeurs pour réaliser des interviews. Tous participeraient à la préparation, les plus timides filmeraient et les moins timides poseraient les questions. Deux interviews étaient programmées pendant la soirée que le groupe passait aux Trans. La première s'est déroulée comme énoncée précédemment. Lors de la deuxième, une des participantes a souhaité poser une question aux artistes. Elle n'avait pas prévu de le faire, mais voyant d'autres membres du groupe prendre du plaisir à l'exercice de l'interview, elle a aussi voulu essayer. Plusieurs essais furent nécessaires, mais la compréhension des artistes et le soutien

⁶⁶⁵ Terme employé par les éducateurs spécialisés.

du groupe ont permis de participer à quelque chose écrit comme une étape par la participante et les éducatrices spécialisées qui l'ont accompagnée. Durant cette action, j'ai pu participer à la rencontre et observer ce qu'il se passait. La présence sur le terrain permet d'observer l'impondérable, et invite à évaluer au fur et à mesure, à la manière dont John Dewey décrit des institutionnalisations discrètes. Nous pouvons parler d'observations discrètes. Ces observations de terrain sont autant des ressources pour la recherche sociologique que pour les acteurs culturels qui peuvent faire évoluer leurs actions au regard des résultats d'observations et d'enquête.

C - Comprendre pour changer

Comme l'explique Emmanuel Ethis, évaluer l'éducation artistique et culturelle,

« c'est vraiment se poser la question (...) de la manière, de voir comment justement les enseignements et les expériences d'éducation artistique et culturelle demandent de revoir, fondamentalement, la manière dont on conçoit ce que l'on appelle une acquisition de connaissances, au regard des autres connaissances en général. La manière dont elle s'évalue, des visions qui sont totalement différentes et qu'il faut penser comme différentes. »⁶⁶⁶

L'évaluation de l'éducation artistique est une des priorités aujourd'hui, posée par la charte en article 10. Aussi, être capable d'évaluer l'éducation artistique et culturelle est une manière de la rendre autonome et de faire en sorte qu'elle s'impose en politique publique, c'est-à-dire en étant accessible à l'ensemble des citoyens. Dans un ouvrage consacré à l'évaluation des politiques publiques, il est expliqué que le frein à l'évaluation de la politique culturelle vient du fait que la politique culturelle relève « *traditionnellement de trois politiques publiques* »⁶⁶⁷. En soutien à l'emploi, à la croissance ou au tourisme, la politique de la culture est une politique industrielle. Aussi, « *elle se décline dans les politiques de subvention ou d'accès au crédit* »⁶⁶⁸ et une déclinaison de politique éducative. Les objectifs les plus symboliques de la culture, et donc de la politique culturelle sont par ailleurs : la liberté, le

⁶⁶⁶ Retranscription de la table ronde sur l'éducation artistique et culturelle, le samedi 3 décembre 2016 à Rennes.

⁶⁶⁷ GERGAUD Olivier, NICOLAS Yann, (dir), *Evaluer les politiques publiques de la culture*, Questions de culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2016, page 235.

⁶⁶⁸ Ibid.

bonheur et la créativité. Ces objectifs sont éloignés d'une politique industrielle, d'une politique de subvention ou d'une politique éducative (bien que ce soit finalement celle qui se rapproche le plus des objectifs de la culture). « *On en revient donc à l'autonomisation de l'économie de la culture et de l'autonomisation de la culture, qui devrait, si autonome, être évaluée selon ses propres objectifs tels que le bien-être ou la liberté et non d'objectifs extérieurs tels que l'emploi ou la croissance* ». ⁶⁶⁹ Ici est énoncée l'une des principales nécessités du bilan et de l'évaluation des actions culturelle, afin de participer à l'autonomisation de ce que nous pourrions appeler l'institutionnalisation de l'éducation artistique et culturelle en politique publique. Aussi, et comme le souligne Jean-Louis Fabiani, dans son ouvrage sur l'éducation populaire et le théâtre :

« Si l'on a aujourd'hui les moyens de procéder à des analyses très convaincantes des mondes de production des œuvres, la question, bien plus complexe, de leurs appropriations successives par des publics hétérogènes a laissé de côté la question essentielle de la nature de l'expérience esthétique » ⁶⁷⁰.

L'éducation artistique doit se munir de données sur ses publics, d'outils et de techniques afin de produire une connaissance sur le périmètre de son action, souvent plus large que celui de ses objectifs de départ. Le début de notre recherche explique que celle-ci s'inscrit dans la démarche de la pensée par cas, défendue par Jean-Claude Grignon et Jacques Revel. Ils expliquent qu'un cas n'est pas seulement un fait exceptionnel. ⁶⁷¹ Lorsque Jean-Claude Passeron évoque le fait que le cas fasse problème, il ajoute aussi qu'il est avant tout une « *entité qui échappe aux classifications* ». ⁶⁷² Ces remarques légitiment notre démarche tout autant qu'elles la nourrissent. Les enquêtes quantitatives ou les études sociologiques sur les publics en général ne permettent pas d'analyser finement la relation entre les publics et les Trans Musicales. Étudier une relation implique de réfléchir au contexte particulier, aux ressentis qui relèvent de l'intime, des parcours individuels de festivaliers autant que des dynamiques collectives. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire que toutes ces

⁶⁶⁹ Ibid, page 236.

⁶⁷⁰ FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre, Le public d'Avignon en action*, Art, Culture, Publics, Presses Universitaires de Grenoble, 2008, page 13.

⁶⁷¹ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas, raisonner à partir de singularités*, Editions EHESS, 2005.

⁶⁷² Ibid.

dimensions soient conjointement reconnues comme étant des éléments de ou produits par l'éducation artistique et culturelle.

Des mots aux émotions, de l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle, nous avons décrit dans ce chapitre l'importance de la documentation et de la compréhension des actions dans leur entièreté et leur complexité. A travers des observations de terrains ou des extraits d'entretiens, nous avons tenté de montrer qu'évaluer l'éducation artistique et culturelle doit et nécessite conjointement de décaler le regard. Que ce soit le chercheur ou l'acteur culturel, il s'agit de penser l'éducation artistique et culturelle comme une politique publique en voie d'institutionnalisation. L'éducation artistique et culturelle porte ainsi en elle l'espoir de pouvoir modifier la trajectoire de ce qui peut être appelé plus traditionnellement les politiques publiques de la culture tout en devenant à elle seule une politique publique totale. Évaluer, c'est se mettre en capacité de comprendre les conséquences, même si elles sont non intentionnelles d'une action, et d'envisager leurs présences. Le troisième chapitre sera construit autour du caractère aléatoire de la réception de l'expérience esthétique tout autant que le vécu d'une action culturelle. Ils sont la traduction que la relation à l'art et la culture, dans une démarche d'éducation artistique et culturelle (c'est-à-dire comme dépassant le principe de fréquentation), peut être un espace de liberté tout autant d'une forme d'université nouvelle.

D- L'expérience, le temps et leurs conséquences.

Inscrire l'éducation artistique et culturelle dans le temps permet à l'expérience de prendre une place considérable et de se développer sur un périmètre qui n'était pas tracé au départ. Lors de notre terrain, nous avons pu coordonner un projet de résidence de territoire. Imaginé sur trois ans, les Trans en résidence sont un dispositif d'éducation artistique et culturelle des Trans. Plusieurs résidences précédentes menées sur une année nous ont permis de tirer l'enseignement qu'une année de résidence était trop courte et ne devait pas se limiter à une résidence d'artiste. Ainsi le projet *Les Trans en résidence*, pensé sur trois ans, a été imaginé. La première année permet aux personnes du territoire d'être spectateurs et aux acteurs culturels d'apprendre à connaître le territoire, les relations qu'il existe déjà sur le territoire. La deuxième année est celle de la résidence artistique, un groupe s'installe sur le territoire

de résidences, dans différents lieux. Les habitants peuvent découvrir un processus de création artistique, mais aussi, pour certains d'entre eux, d'y prendre part. Lors de la troisième année de résidence, la possibilité est donnée aux habitants de programmer et d'organiser un événement culturel sous la forme qu'ils souhaitent. L'acteur culturel permet alors ici de mettre en capacité les personnes pour le choix de leur vie culturelle. Cette mise en capacité est entendue ici au sens du philosophe Amartya Sen, c'est-à-dire une mise en liberté où l'individu a la possibilité de faire un choix parmi diverses combinaisons de fonctionnements⁶⁷³. Cette dernière année de résidence est une des finalités espérées de l'éducation artistique et culturelle comme des droits culturels puisqu'il y a une mise en autonomie des personnes dans leur choix de vie culturelle. Ce projet de résidence regroupe les trois piliers de l'EAC, la connaissance, la rencontre et la pratique⁶⁷⁴. En 2019, lors de la rédaction de ce travail, la deuxième année avait commencé et un groupe d'artistes (MoHican) était donc en résidence sur le territoire, notamment au collège de Combourg ainsi que dans un théâtre (Le Théâtre de Poche). Ce collège avait été choisi comme l'établissement pour la résidence, car les Trans avaient à plusieurs reprises travaillé avec lui dans le cadre du dispositif Parcours Trans. Certaines personnes de l'équipe pédagogique de l'établissement ayant accompagné Parcours Trans expliquaient lors de bilans qu'ils avaient envie d'aller plus loin dans les propositions qui pouvaient être faites par les Trans au niveau de l'établissement. C'est en partie une des raisons qui ont poussé les Trans à mener cette résidence sur ce territoire-là et avec cet établissement. L'expérience et le temps ont permis ici à un projet d'éducation artistique et culturelle de grande ampleur (trois ans de résidence) de voir le jour. Cela a été possible aussi, car les équipes pédagogiques et administratives de l'établissement ont appris à connaître les Trans, les personnes qui mettaient en œuvre le projet et les actions réalisables. Cette interconnaissance permet aussi de mettre en œuvre des manières de travailler qui n'auraient pu être mises en place sans un rapport de confiance et de connaissance. Les équipes administratives ont par exemple accepté que les élèves de la classe de 4^e avec qui les Trans avaient initié le projet (en 2018) puissent tous être dans la même classe. La direction administrative s'est donc engagée et a fait en sorte que la classe ne soit que très peu modifiée afin que les élèves puissent suivre le projet depuis le début

⁶⁷³MONNET Eric, « La théorie des « capacités » d'Amartya Sen face au problème du relativisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 12 | 2007.

⁶⁷⁴ ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, GUILLOU Lauriane, « The institutionalization of artistic and cultural education in France and its experimentation in the festivals' sphere », ENCACT, 2018.

jusqu'à son aboutissement. Aussi, les équipes pédagogiques et administratives se sont engagées à faire en sorte que l'emploi du temps des troisièmes (en 2019-2020) comprennent trois heures d'affilée que les musiciens en résidence pourraient exploiter pour faire les ateliers de création artistique avec les élèves⁶⁷⁵.

Enfin et pour terminer cette partie sur l'expérience, le temps et leurs conséquences, nous pouvons décrire ici une autre observation de terrain. La place de l'éducation artistique et culturelle dans l'école se mesure aussi à l'aune de ce qu'il se passe, mais qui n'était pas prévu. Pour ce projet de résidence artistique en milieu scolaire, nous travaillons avec l'ensemble des équipes pédagogiques des classes concernées, mais les professeurs de musique et de français sont les plus directement concernés puisque la professeure de français va travailler sur de l'écriture de texte (avec MoHican) et que les cours de musique vont permettre aussi de répéter et de faire en sorte que le travail de création se déroule dans les meilleures conditions. Les autres professeurs sont concernés puisque parfois les chargées d'action culturelle des Trans interviennent durant leur heure de classe ou alors ils sont mobilisés pour de l'accompagnement sur des sorties, mais le contenu de leur enseignement n'est pas retravaillé au regard de ce projet de résidence. Notre observation de terrain nous a permis de rencontrer différents professeurs de cette classe. Alors que le projet était déjà bien lancé, nous avons appris par exemple que le professeur de technologie faisait travailler ses élèves sur des plans en 3D de la salle de concerts des Trans : l'Ubu, afin que les élèves qui y passeront sur scène et ceux qui vont organiser puissent avoir une maquette à disposition. Aussi, une professeure d'anglais travaillait avec ses élèves sur la traduction des textes de chansons de MoHican qui sont en français. Ce que nous observons c'est qu'il se passe des choses qui n'étaient pas prévues au départ. Il s'agit des conséquences d'un projet d'éducation artistique et culturelle mesurables uniquement par le temps passé sur le terrain et qui n'étaient pas prévues lorsque le projet a été pensé. Cela traduit l'implication des professeurs dans un projet et le fait que tout un établissement est finalement embarqué dans un projet commun puisqu'au fur et à mesure des expériences et du temps, chaque partie prenante du projet se sent de plus en plus concernée et a de plus en plus envie d'y prendre part. C'est en cela aussi, qu'il faut envisager l'EAC comme une politique publique qui concerne chaque citoyen. Cela fera l'objet de notre chapitre suivant.

⁶⁷⁵ Cf Annexes, détail du projet de résidence de territoire, page 881.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Chapitre 3 : L'éducation artistique et culturelle, enjeu social et politique

« Sous un aspect, l'homme existe en effet, il occupe un espace-temps donné, il est présent parmi les choses, il croise des passants sur le pont, il recueille des impressions, des pensées lui traversent l'esprit. Pourtant rien de tout cela n'est tout à fait réel. Les êtres, les choses existent, mais ils manquent de réalité. Qu'est-ce que cela veut dire : "manquer" de réalité ? De quoi peut bien manquer une existence pour être plus réelle ? »⁶⁷⁶ David Lapoujade

Les chapitres précédents argumentent que l'éducation artistique et culturelle doit pour s'institutionnaliser et devenir une politique publique, s'autonomiser dans le champ de la sociologie et le champ politique. Il s'agit pour penser une nouvelle vision culturelle, de réfléchir de nouvelles manières de l'observer, de la transmettre, de l'évaluer. Participer à l'autonomisation du champ de la culture et des publics (car il n'a souvent été pensé qu'au prisme de l'art), c'est développer une pensée qui lui est propre, et ne pas calquer des modèles d'évaluation et de pensée existant déjà pour d'autres champs. Ce chapitre vient clore notre dernière partie de thèse. Il doit être conjointement une continuité des chapitres précédents tout en proposant une vision synthétique de la recherche et du propos. Dans une première partie, nous verrons en quoi les observations de terrain et les analyses peuvent participer à une éducation artistique et culturelle tout au long de la vie. Les chapitres précédents ont permis de parler des dispositifs d'éducation artistique et culturelle. Nous souhaitons axer notre première partie sur l'éducation artistique et culturelle comme pouvant être la dynamique globale de la relation aux publics. L'observation du projet d'éditorialisation des Trans sera le point de départ de cette partie. Aussi, nous montrerons l'enjeu de l'éducation artistique et culturelle d'être envisagée comme une collaboration à une démarche sociologique. Là aussi, nous partirons des Trans pour élargir et tenter de situer notre recherche dans les démarches sociologiques actuelles. Cette partie sera l'occasion de formuler en quoi l'éducation artistique et culturelle peut être un outil pour avoir une

⁶⁷⁶ LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017, page 11.

démarche sociologique différente. Nous verrons aussi, comment la sociologie peut être un apport considérable dans une démarche d'éducation artistique et culturelle. En somme, nous détaillerons la collaboration possible. Notre troisième partie portera sur les enjeux politiques et sociaux d'une politique publique de la culture pensée par l'éducation artistique et culturelle et par la sociologie.

I - Une vision anthropologique de l'éducation artistique et culturelle ?

A - Éducation artistique et culturelle comme enracinement de la culture personnelle

Comme nous l'avons vu, l'éducation artistique et culturelle est une forme héritée de l'éducation populaire et de l'éducation nouvelle, dont le but est d'amener à l'autonomie. Le projet des Trans est aussi, à son échelle, de travailler la question de l'autonomie. Comment la culture peut-elle être vectrice d'autonomie ? Dans le cas de l'éducation artistique et culturelle, nous l'avons vu précédemment, il est nécessaire d'envisager la pensée comme un moyen de pouvoir permettre la valorisation de la diversification du champ des biens culturels et des déplacements des goûts et des pratiques culturelles. Dans le cas des Trans, il est important de penser que l'institution culturelle peut participer à la valorisation des cultures et des arts. Tout d'abord, par la mise en avant du projet artistique, les Trans revendiquent une diversité et participent à la valorisation de formes artistiques rares ou peu connues en France. Aussi, dans le cadre de dispositifs d'éducation artistique et culturelle, les Trans souhaitent contribuer au fait que toutes les personnes soient en capacité (c'est en cela qu'elles revendiquent l'autonomie) d'exprimer ce qu'elles sont : en partant de ce qui peut plaire ou déplaire dans une programmation, l'idée est de montrer que l'intérêt est de pouvoir s'exprimer et échanger à propos d'un objet culturel. Ce positionnement invite à relativiser sur le lien entre culture et savoir. Comme l'explique Hervé Glevarac, « *un modèle adéquat des pratiques contemporaines ne doit-il pas faire place au goût aux amateurs, à*

*l'expressivité sinon à la singularité ? »*⁶⁷⁷. Cela reviendrait à se demander si les pratiques culturelles, envisagées dans une démarche d'éducation artistique et culturelle ne permettent pas de donner des armes pour défendre nos existences moindres.⁶⁷⁸

Selon Hervé Glévarec, il faut arrêter le lien entre la culture humaniste et le savoir scientifique : *« c'est ce que partagent les sociologues bourdieusiens (dans leur versant égalitaire) et leurs critiques, une même conception de la culture comme savoir et un même universalisme de la légitimité culturelle. »*⁶⁷⁹ D'ailleurs il part du fait que la distinction n'a rien à voir avec la défense de la singularité et qu'elle est un modèle qui n'est plus assez juste puisque *« les individus poursuivent des logiques d'existence bien plus décisives et visibles que des logiques de distinction »*⁶⁸⁰. Penser encore la distinction n'est pas penser une majorité des personnes qui ne se distinguent plus, mais se différencient et qui ne font pas de leur identité culturelle une domination sociale. Cela signifie aussi que la domination sociale par la légitimité culturelle n'existe plus et donc que les élites sociales et politiques n'ont plus d'intérêt à se distinguer par la culture. Certaines critiques pourraient défendre l'idée que la suite de ce postulat est de dire que comme la distinction n'est plus de fait (mais qu'il s'agit plus d'une différenciation), alors les élites ne s'intéressent plus à la culture. Cependant, ce qui nous intéresse ici est l'intérêt, dans une logique d'éducation artistique et culturelle, des logiques d'expression et de singularisation par la culture, et donc l'intérêt de croiser les droits culturels et l'éducation artistique et culturelle. Ainsi, l'éducation artistique et culturelle peut être considérée comme une promesse d'enracinement de la culture dans l'expérience personnelle. Ainsi pensé, le geste politique qui consiste à permettre *« l'accès de tous à l'expérience esthétique ne constitue pas seulement un progrès au sens où s'ajouterait à l'accès au patrimoine et à l'accès aux pratiques l'accès à une nouvelle dimension du partage du sensible, il s'agit bien plus d'un véritable approfondissement. L'accès à l'expérience esthétique donne à l'éducation artistique la chance d'un fondement, qui trop souvent lui manque : l'enracinement de la culture dans l'expérience personnelle, la restitution d'une forme de continuité entre l'expérience ordinaire et l'accès aux œuvres »*⁶⁸¹. Comme l'explique le sociologue Emmanuel Pedler, les pratiques culturelles et le rapport à la culture

⁶⁷⁷ GLEVAREC Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, essai, l'aube, 2013, page 96.

⁶⁷⁸ LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017, page 13.

⁶⁷⁹ GLEVAREC Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, essai, l'aube, 2013, page 95.

⁶⁸⁰ Ibid, page 97.

⁶⁸¹ Alain KERLAN, Table ronde sur l'éducation artistique et culturelle, 8 juillet 2016, Festival d'Avignon.

sont beaucoup plus observables dans la présentation de soi dans sa maison que dans le fait de comptabiliser le nombre de sorties au théâtre par an⁶⁸². Dans cette logique, l'éducation artistique et culturelle permet de devenir partie prenante, car elle cherche à rendre les publics actifs, à les faire prendre la parole. Pour cela elle va chercher l'expérience esthétique. Il y a éducation artistique et culturelle, dès l'instant qu'elle « *est capable de susciter des affects et des pensées originales chez tous ceux qu'elle touche* ». ⁶⁸³ Cela participe à la capacité d'ajustement et donc invite chaque personne à estimer ce qu'elle veut transmettre. Au-delà d'une idée de circulation dans l'espace social, la capacité de transmission d'une pratique ou d'un goût culturel permet une certaine valorisation personnelle aux yeux d'un collectif. Dans l'ouvrage de Jean-Louis Fabiani sur le théâtre populaire, celui-ci a comme terrain d'enquête les dialogues artistes-spectateurs ou les discussions entre spectateurs organisées par l'association d'éducation populaire et d'éducation nouvelle : les CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active). Cette association, et nous en avons parlé à plusieurs reprises dans notre raisonnement, défend aussi la valorisation et l'expression de soi, par la revendication des cultures. Dans le cadre du Festival d'Avignon, les CEMEA sont un relais dans la relation aux publics du festival. Cela signifie que durant le mois de juillet l'association met en place le dispositif Jeunes Reporters, qui forme un groupe de jeunes aux médias et de prendre le rôle de journalistes durant une semaine : les personnes vont voir des pièces, des rencontres, faire des interviews, apprendre à manier une caméra, à faire du montage. Aussi, les CEMEA organisent des séjours à Avignon durant le festival : soit pour des familles, des groupes de jeunes, des personnes salariées du champ social et du champ culturel. L'objectif est d'accompagner des personnes durant le festival d'Avignon. Une troisième action mise en place par les CEMEA nous intéresse ici : ils organisent les rencontres artistes-spectateurs ou des dialogues entre spectateurs suite à des spectacles la programmation. Ces rencontres ont lieu dans un espace public : depuis quelques années au site Louis Pasteur, qui est un espace qui appartient à l'Université d'Avignon et où se tiennent de nombreuses rencontres liées au Festival d'Avignon. Les CEMEA proposent des actions qui invitent à prendre la parole. Les militants⁶⁸⁴ défendent l'idée d'une parole libre, et créent

⁶⁸² PEDLER Emmanuel, *L'esprit des lieux, Réflexion sur une architecture ordinaire*, Paris, EHESS, coll « En temps et lieux », 2016.

⁶⁸³ ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017, page 47-56.

⁶⁸⁴ C'est le nom utilisé pour parler des membres des CEMEA.

un climat de confiance qui force l'écoute et le respect de la parole. Envisagée comme cela, la transmission à propos d'œuvres artistiques et culturelles est un moyen de prendre la parole dans un espace public, une manière donc d'envisager que s'exprimer en public à propos de culture c'est conjointement utiliser et valoriser son droit de citoyen. D'ailleurs, John Dewey défend l'idée, à propos des discussions et partages autour de la culture que c'est précisément ce qui est éducatif : « *La manipulation n'est pas tout, elle n'est pas éducative en elle-même (...). Des moments de langage l'entourent, plus précisément de débats collectifs où les idées s'approfondissent en s'affrontant.*⁶⁸⁵ » C'est aussi pour cette raison que nous défendons l'idée que l'éducation artistique et culturelle est « totale » lorsqu'elle se déplace. En se décentrant de l'artistique, les enjeux d'éducation artistique prennent une dimension plus importante : dans et hors des lieux de création, dans et hors les établissements scolaires, au sein des familles, des groupes de pairs de toute personne qui font l'expérience de projets artistiques et culturels. L'apport de John Dewey à propos de ce qui se joue hors des cadres nous intéresse, car selon lui, penser une éducation à l'aune d'un programme et de sa réception c'est penser seulement « *une seule réalité* »⁶⁸⁶. Il s'agit aussi de comprendre « *les faits et vérités qui entrent dans l'expérience présente de l'enfant* » et de penser les expériences comme étant une continuité chez les personnes et non quelque chose d'isolé. C'est pour cette raison que « *tout ce que le pédagogue peut faire, c'est de créer les conditions les plus favorables à cette liaison organique* »⁶⁸⁷. Le projet d'éducation artistique et culturelle des Trans défend l'idée de créer les conditions de la rencontre. Dans une relation aux publics, les conditions de la rencontre doivent être travaillées de manière à ce qu'elles permettent à la fois de valoriser une individualité, mais aussi de penser la dimension collective. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents de cette partie, un des dispositifs d'éducation artistique et culturelle des Trans a réduit de moitié le nombre de personnes accueillies, afin travailler beaucoup plus à partir des personnes et de la mésogénèse : prendre en compte le milieu et envisager l'expérience comme s'inscrivant dans des trajectoires personnelles toutes différentes. Cependant, cette réduction du nombre de personnes accueillies ne peut être envisagée de manière viable dans une logique de relation aux publics. C'est pour cela qu'il s'agit de trouver une sorte d'équilibre. C'est ce qu'explique Marc Weisser, spécialiste de John Dewey, à propos de sa vision de l'éducation : « *Le*

⁶⁸⁵ DEWEY John, *Logique, La théorie de l'enquête*, PUF, Paris, 1938, page 63.

⁶⁸⁶ DEWEY John, *L'école et l'enfant*, Fabert, Paris, 1913, page 65.

⁶⁸⁷ Ibid, page 84.

territoire doit se limiter au maximum si on veut préserver une certaine qualité logique à la mésogénèse. À l'inverse, il doit s'ouvrir au maximum si on veut respecter le principe de continuité de l'expérience, parce qu'il donne sens aux apprentissages, parce qu'il tient compte d'acquis culturels »⁶⁸⁸. La culture doit être envisagée comme participant à l'enracinement personnel de la culture et de l'affirmation de soi. Ce qui invite aussi, dans une démarche d'éducation artistique et culturelle de partir des publics et non des structures. Cela va permettre d'enlever certaines prénotions et de partir des personnes, dans un but de créer du collectif à partir des individualités.

B - L'éducation artistique et culturelle comme nouvelle vision du collectif

*« L'invention en matière culturelle doit se penser à l'aune de ses publics et non de ses structures, elle doit s'élaborer sans préjuger de ce que ses publics supposés en feront et, elle doit en dernier lieu, porter la promesse d'une appropriation plurielle et autonome assumée pour ceux qui en sont les bénéficiaires. »*⁶⁸⁹ Emmanuel Ethis

Cette citation d'Emmanuel Ethis invite effectivement à envisager l'éducation artistique et culturelle au regard des droits culturels, plus précisément, au regard d'une vision anthropologique de la culture. Une fois cette idée défendue, il s'agit de pouvoir penser une forme d'éducation artistique et culturelle qui participe à la valorisation des individualités autant qu'à une idée du collectif. Or il existe un fil reliant les différentes conceptions de la culture : qu'elle soit libérale, classique, éclectique, critique et contestataire : *« le fait de privilégier une stratégie ludique vis-à-vis de la culture endossée comme un jeu autant que comme un rôle, une culture dont l'évocation tient à la jouissance de quelques expériences vécues, hors de la volonté d'atteindre une démocratisation (enfin) réussie.*⁶⁹⁰ » Envisager cette question de rôles, c'est aussi penser que les pratiques culturelles sont des rôles qu'on endosse et donc que l'on peut changer. Nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre. Dans *La construction sociale de la réalité*, Peter Berger et Thomas Luckmann envisagent la socialisation secondaire comme une succession de rôles à prendre (que ce soit

⁶⁸⁸ WEISSER Marc, « Mésogénèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), *Dewey penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 82.

⁶⁸⁹ <http://ethis-e.blogspot.com/2017/05/reinventer-les-conditions-de-linvention.html>

⁶⁹⁰ Ibid.

dans le milieu professionnel, culturel et social). D'ailleurs, le rôle est au théâtre ou au cinéma quelque chose de relativement éphémère. L'acteur a un rôle sur un temps donné, même si ce dernier peut être marquant et peut être le rôle de sa vie. Les rôles successifs de l'acteur construisent sa carrière. Pour les publics, la carrière de spectateur doit s'envisager de la même manière. C'est pour cette raison aussi qu'il y a une idée de collectifs bien que les rôles endossés et choisis soient différents. Si l'on continue la métaphore du rôle et de l'acteur : la multiplicité des rôles pousse à l'échange et fait œuvre. D'ailleurs les rôles n'existent que par leur mise en scène et ou leurs dialogues avec des situations ou d'autres personnages, d'autres rôles. Valoriser la diversité c'est envisager cette question des rôles et des circulations entre ces derniers. La valorisation de ces différentes postures, de ces différents rôles, participent, dans une logique de développement durable, à la transmission et la reconnaissance d'une diversité. Le projet d'éditorialisation des Trans est pensé dans cette logique. L'idée est de pouvoir transmettre le projet artistique et culturel du festival. Il s'agit de l'évolution du projet *Mémoires de Trans*. Aussi, ce travail d'éditorialisation se fait dans une volonté de reconnaître la diversification des publics à travers la mise en avant de leurs expressions. C'est le projet *Histoires de publics*, dont nous avons parlé dans notre deuxième partie. Envisager les publics dans leurs individualités autant que dans le caractère collectif du public, c'est jouer entre la valorisation des différenciations tout en considérant qu'ils forment un tout. Il s'agit d'une forme d'« universalité nouvelle » à la manière dont Philippe Descola l'entend. Nous verrons cela dans la suite de notre raisonnement. Aussi, et comme nous l'avons vu, reconnaître les discours de chaque public, c'est envisager que les publics, mais donc chaque public, sont parties prenantes du festival. Enfin, cette volonté, de partir des individualités et de comprendre les différents « rôles », relève d'une part d'un enjeu d'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie. Il s'agit d'apprendre des rôles tout au long de la socialisation secondaire qui est en constante évolution et d'autre part, c'est aussi comprendre ces différentes postures de publics. Donc c'est faire de la sociologie, en prenant en compte la mésogénèse et le caractère évolutif de la socialisation.

C - Travailler ensemble et à l'écoute des personnes

Afin de travailler la relation aux publics dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, il s'agit de pouvoir appliquer des méthodes d'action culturelle à l'ensemble des publics. Tout d'abord, ce positionnement permet d'envisager les publics comme ayant tous

besoin d'un accompagnement et de ne pas considérer que certains sont plus dans le besoin que d'autres. Bien que la connaissance du festival, comme nous l'avons vu dans la première partie, soit corrélée au nombre d'éditions participées des publics, il n'en reste pas moins que le projet se renouvelle chaque année grâce à sa programmation artistique et à la programmation des conférences de Rencontres et Débats, et au fil des éditions, de manière plus incrémentale, avec des changements liés par exemple à l'architecture du festival. Pour pouvoir adapter le besoin d'accompagnement, il s'agit de connaître ses publics, à travers l'apport de la sociologie par exemple, mais aussi, de partir des publics pour construire la relation. Partir des besoins des publics ne signifie pas pour autant dénaturer la proposition artistique et culturelle qui est faite. Cela ne veut pas dire accepter des propositions artistiques qui seraient faites par les publics afin que celles-ci intègrent la programmation. Le respect des droits culturels ne doit pas être envisagé que dans une relation aux publics, mais bien dans un mouvement plus général de respect mutuel des identités et des propositions artistiques et culturelles. Le projet artistique fort est d'ailleurs un gage de respect des droits culturels, notamment dans le cadre des Trans qui proposent une programmation éclectique artistiquement et géographiquement. La demande des besoins des festivaliers est plus le travail de la relation et des conditions de la relation. Les étapes d'une démarche d'éducation artistique et culturelle, telles qu'elles sont appliquées aux Trans ou par d'autres institutions culturelles, semblent être une forme d'adresse aux publics qui peut s'appliquer dans une relation aux publics. L'idée est de partir des observations de terrain. Ce temps de l'observation n'est pas pris par les acteurs culturels. La spécificité du milieu culturel et l'intensité festivalière font que le temps de l'observation ne fait pas partie des pratiques. C'est d'ailleurs une des raisons qui a poussé la directrice des Trans à travailler avec un laboratoire de sciences humaines et sociales, qui revendique une présence sur le terrain et une observation participante. Une enquête sociologique des publics ne doit pas être envisagée dans une démarche marketing. Il s'agit ici d'utiliser des techniques d'observation sociologique afin de connaître son public et de se confronter à une autre vision des publics que celle, qui en tant qu'acteur culturel, est projetée sur l'entité publics. Ensuite la deuxième étape, dans une démarche d'action culturelle, est de pouvoir demander aux personnes qui elles sont. Sans poser la question de manière aussi frontale, l'idée est de pouvoir instaurer un dialogue qui facilite la connaissance mutuelle. Demander aux personnes ce qu'elles écoutent comme musique est par exemple une des questions que l'on peut poser sur le terrain

et qui marque le début de discussions et d'échanges. Aussi, et dans une démarche de partir des publics, nous demandons les informations que les personnes ont déjà. En fonction des réponses, nous ajustons les réponses et faisons- « en fonction de ». Enfin, et c'est la partie la plus indispensable et qui permet justement de se libérer de l'intentionnalité d'une action : le bilan. Il s'agit effectivement de partir du principe que les personnes ont des choses à dire sur la manière dont une pratique, une action, un festival les a touchées. Ce temps de bilan renseigne sur la diversité des manières d'être publics. C'est se confronter à la multiplicité des postures et des réceptions. Il permet de mesurer l'immesurable en ayant accès à de qui n'était pas forcément prévu. Il est ainsi nécessaire de ne pas arriver avec des cases à remplir, mais partir du principe que les publics ont à raconter la manière dont ils ont été touchés.

Penser les individualités de cette manière n'a pour but ni de nier ni d'enlever une force collective. C'est avoir une démarche ouverte, passionnante, compréhensive. C'est se détacher des classifications, des préconçus, ou de modèles qu'on essaierait d'appliquer sur des systèmes qui ne correspondent pas. Comment faire de la sociologie sans arriver avec des préconçus ? C'est à cet endroit que la collaboration entre la sociologie et l'éducation artistique et culturelle est intéressante. Dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, la première étape est de partir des personnes. Il s'agit d'accepter une part d'ignorance du chercheur, d'accepter qu'il soit impossible de tout savoir, mais que la collaboration, le vivre ensemble, peut tout de même exister. C'est la deuxième étape : comment, en prenant en considération les parties prenantes, va-t-on concevoir une action commune ? La troisième étape, quant à elle, repose sur le fait d'observer la manière dont l'action a eu lieu et comment la personne s'en est-elle emparée ?

Prenons un exemple :

- Tout d'abord une action où viendrait un groupe de personnes accompagnées par un centre départemental d'action sociale. S'il s'agit de la fréquentation et que l'on évalue l'action de manière traditionnelle, il s'agit de répondre à la question : combien de personnes touchées ? Combien d'actions ? Combien d'heures d'actions ? Combien de lieux différents visités ?
- Si nous concevons une action dans une démarche d'éducation artistique et culturelle : la première étape permet de savoir qu'il s'agit d'un groupe de jeunes déscolarisés, qui habitent en zone blanche, et qui ne sont, pour la plupart, jamais venus à Rennes. Le « parcours » par exemple, va pouvoir avoir comme thématique l'histoire et la découverte de

la ville de Rennes à travers la venue aux Trans Musicales. La phase du retour d'expériences, en suivant un guide d'entretien libre⁶⁹¹, va donner accès au fait que certaines personnes gardent en souvenir de l'expérience le fait qu'elles aient pris le métro sans accompagnateur. Ou alors qu'une des personnes accompagnées est retournée voir trois fois un artiste découvert aux Trans. Envisager l'éducation artistique et culturelle comme une politique publique consiste à reconnaître d'une part qu'elle concerne l'ensemble des citoyens, d'autre part, qu'elle est un moyen de pouvoir comprendre les publics et les citoyens. C'est d'ailleurs ce qu'explique le politologue Philippe Henry :

« La spécificité des pratiques artistiques et plus largement du rôle de l'art dans nos sociétés doit continuer à être fortement soulignée. Elle est pourtant à refonder au sein d'une problématique de la culture qui l'englobe. (...) Nous optons pour une approche où l'art et ses démarches associées constituent une dynamique essentielle d'apport à la culture — dans ses diverses déclinaisons historiques, territoriales, communautaires — de formes symboliques, de contenus et de projets qui insistent tout particulièrement sur les points de faille les plus sensibles et les moins formulables de l'humain »⁶⁹².

Ce qui revient à insister sur les chemins de la réception. Cette considération permet une plus grande connaissance des personnes et un accès à ce qui fait les identités de chacun et donc à la compréhension mutuelle. C'est aussi pour cette raison que la relation aux publics et l'éducation artistique et culturelle doivent continuer à faire l'objet de travaux de recherche afin d'avoir la place et la légitimité de l'innovation. Elles doivent pouvoir répondre à la problématique des disparités, que chaque personne soit assez instruite pour ne pas se soumettre à d'autres raisons qui ne seraient pas la sienne. Cette liberté et cette autonomie sont les conséquences d'une instruction publique au sens où Nicolas de Condorcet l'entend : une obligation de la société à l'égard de ses citoyens. Une obligation qui ne doit « *laisser subsister aucune inégalité qui entraîne de dépendance* »⁶⁹³ si elle veut parvenir à constituer un patrimoine et des valeurs communs à toutes et tous. Ce qui n'est pas sans rappeler les propos d'Alain Kerlan, lors de la présentation de la charte de l'éducation artistique et culturelle, en juillet 2016 à Avignon. Le geste politique de cette vision de l'éducation artistique et culturelle, qui consiste à permettre l'accès à tous à l'expérience esthétique,

⁶⁹¹ Cf Annexes page 914.

⁶⁹² HENRY Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ? pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, La culture en question, éditions de l'attribut, 2014.

⁶⁹³ DE CONDORCET Nicolas, *Rapport sur l'instruction publique*, 1792, page 170.

constitue un progrès : en plus de l'accès à l'œuvre et au patrimoine, c'est un accès à une nouvelle dimension du partage du sensible qui est possible.

Pour réduire les prénotions, il s'agit d'accepter une part d'ignorance dans la relation aux publics. Les étapes de l'interconnaissance, de la compréhension, de l'imagination de la relation et enfin de l'observation de la manière dont des personnes se sont emparées de pratiques, semblent être des voies idéales pour cela. Elles permettent d'envisager une universalité nouvelle qui reconnaît la diversité pour penser une force commune et pour construire une éducation artistique et culturelle tout au long de la vie. D'ailleurs, dans une démarche comme celle des Trans, l'enjeu est désormais que le projet d'éducation artistique et culturelle se confonde avec le projet de relations aux publics. Le projet d'éditorialisation ou du travail du projet de communication au regard de l'éducation artistique et culturelle sont des exemples du début de cette démarche. L'intensité de la *forme festival* invite aussi à penser l'avant et l'après expérience et donc à envisager plus rapidement que dans d'autres contextes les chemins de l'expérience. Ce besoin de connaissances des publics dans une démarche de relations aux publics est une manière de conjointement utiliser la sociologie et la renouveler. D'ailleurs, et comme nous l'avons vu, les étapes de l'éducation artistique et culturelle peuvent avoir de nombreux points communs avec des techniques d'enquête sociologique. Partir des expériences et des identités des publics revient à partir des individualités. En ce sens, l'éducation artistique et culturelle, parce qu'elle peut renouveler autant que s'inspirer de démarche sociologique et parce qu'elle est en voie d'institutionnalisation pour devenir une politique publique, se trouve au croisement d'enjeux sociologiques et politiques. Nous expliquerons ces deux points dans les deux parties suivantes. Nous ne défendons pas l'idée que la culture doit être au cœur de tout projet politique. Bruno Latour fait d'ailleurs une critique que nous rejoignons aussi : la culture n'est pas une « colle » pour le lien social.⁶⁹⁴ Cependant, l'étude de la réception de la culture est un moyen d'interpréter le monde de plusieurs façons et une entrée, parmi d'autres, d'envisager la multiplicité des positionnements. D'ailleurs, le sociologue explique « *pour des raisons scientifiques, politiques et même morales, il est fondamental que les enquêtes ne définissent pas à l'avance et à la place des acteurs ce que sont les composantes du monde social* »⁶⁹⁵. C'est une phrase que nous appliquons aussi aux acteurs culturels, qui ne doivent pas définir,

⁶⁹⁴ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Poche, 2007, page 62.

⁶⁹⁵Ibid.

en amont et à la place des publics, ce que doit être l'expérience artistique et culturelle. Il s'agit de penser une manière d'interpréter sans transformer par imposition. À ce propos Bruno Latour cite « la célèbre formule de Marx ⁶⁹⁶ » : « Jusqu'ici les sociologues ont transformé le monde de plusieurs façons ; le temps est venu de l'interpréter ». Comment le rapport à la culture a-t-il changé ou est-il en train de changer ? Les démarches sociologiques doivent aussi se renouveler et se réinventer au regard de l'éducation artistique et culturelle, afin que sociologie et éducation artistique et culturelle soient dans une même dynamique, au service de la politique : interpréter pour mieux comprendre et mieux agir.

⁶⁹⁶Ibid.

II - Une collaboration entre sociologie et éducation artistique et culturelle

Changer de société refaire de la sociologie tel est le titre de l'ouvrage de Bruno Latour que nous mobilisons à plusieurs reprises pour notre recherche. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, l'éducation artistique et culturelle, dans les changements qu'elle propose, nécessite de l'observer et de la renseigner différemment. Partir des expériences et des personnes est une des volontés de l'éducation artistique et culturelle. Afin d'avoir cette approche sensible, les techniques d'observation et d'enquête sociologiques peuvent être à toutes fins utiles. Inversement, la sociologie, pour s'adapter aux changements proposés par l'éducation artistique et culturelle quant au rapport à la culture, doit évoluer et pouvoir interpréter ce que l'éducation artistique et culturelle propose afin de comprendre les pratiques culturelles et les rapports à la culture.

A - Vers une solidarité organique ?

Le sociologue Émile Durkheim défend la pédagogie pour l'intégration sociale du plus grand nombre de citoyens. Dans sa logique, la sociologie serait la science des faits sociaux, entendus par le chercheur comme tout ce qui aurait une contrainte sur l'individu. Ce sont des règles explicites ou implicites, visibles ou invisibles qui guident les actions et les pratiques des individus. Selon le sociologue, *« il faut donc que la conscience collective laisse découverte une partie de la conscience individuelle, pour que s'y établissent ces fonctions spéciales qu'elle ne peut pas réglementer, et plus cette région est étendue, plus est forte la cohésion qui résulte de cette solidarité⁶⁹⁷ »*. Cette solidarité repose sur le respect des individualités tout en ayant une force collective autour du travail, qu'Émile Durkheim appelle un opérateur de cohésion. Dans son ouvrage, *De la division du travail social*, le sociologue, mettait en garde sur le fait que cet opérateur de cohésion pouvait disparaître. Bien que nous ne puissions constater sa disparition, nous pouvons postuler l'idée que les opérateurs de cohésion sont multiples et que la culture en est un. Penser la culture comme

⁶⁹⁷ DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, 1893.

fonction de la conscience commune revient à accepter la multiplicité des modes de pensée et des visions du monde, comme formant un tout supérieur à ces données. Il s'agit d'une forme de solidarité d'imaginer que la culture, dans toute sa solidarité, permet la compréhension mutuelle et qu'elle est la promesse d'une part d'un patrimoine divers, conservé et en constante évolution et d'autre part, un besoin de compréhension qui s'adapte à cette évolution. L'image d'un festival peut être un zoom sur cette idée de solidarité autour de la culture. Dans le cas des Trans, durant les cinq jours de festivals, 62 000 festivaliers se croisent et sont face à une centaine de propositions artistiques. L'étude des messages sur les réseaux sociaux et la multitude des points de vue, à propos, par exemple d'un même artiste, illustrent en ce point cette diversité des réceptions. À cela, s'ajoutent les différentes manières de vivre le festival. Comme nous l'avons vu en première partie, les habitués, les primo-festivaliers, les habitants de Rennes, de Bretagne, d'autres régions, ceux qui viennent un jour et ceux qui viennent cinq constituent une partie des différents profils qui existent et dont les manières de vivre le festival sont toutes aussi diversifiées. Cependant, même face à cette diversité, l'unité du festival ne peut être remise en question. Lorsqu'Émile Durkheim émet un doute sur le fait que le travail reste un opérateur de cohésion, il explique que pour pallier à ce manque, le renforcement des institutions est indispensable. Pour comprendre cette forme de solidarité basée sur des individualités et des diversités, la description de la ville de Chicago selon Robert E. Park est particulièrement intéressante :

*«La ville (... à est quelque chose de plus qu'une agglomération d'individus et d'équipements collectifs : rues, immeubles, éclairages électriques, tramways, téléphones, etc. ; c'est également quelque chose de plus qu'une simple constellation d'institutions et d'appareils administratifs (...). La ville est plutôt un état d'esprit, un ensemble de coutumes et de traditions, d'attitudes et de sentiments organisés, inhérents à ces coutumes et transmis avec ces traditions. Autrement dit, la ville n'est pas simplement un mécanisme matériel et une construction artificielle. Elle est impliquée dans les processus vitaux des gens qui la composent : c'est un produit de la nature et, particulièrement, de la nature humaine ».*⁶⁹⁸

Sociologiquement, que ce soit pour la ville, le festival ou les pratiques culturelles, il s'agit conjointement de partir des individualités tout en ne niant pas l'idée d'une structure qui tiendrait ce tout en quelque chose de non ordonné, mais qui serait l'essence même du

⁶⁹⁸PARK E. Robert, E.BURGESS E, MCKENZIE R, The City, 1925, in L'école de Chicago- Naissance de l'écologie urbaine, présentation d'Y. Grafmeyer et d'I. Joseph, Paris, Aubier, Champ urbain, 2è ed, 1984, pp. 83-84.

collectif. Il est intéressant de défendre sociologiquement que, malgré le fait que l'idée principale défendue est qu'il faille partir des individus, il s'agit de continuer de faire évoluer le structuralisme bourdieusien. Jean-Louis Fabiani, dans son ouvrage consacré à Pierre Bourdieu, *Un structuralisme héroïque*, explique que l'entreprise générale de Pierre-Bourdieu a échoué à certains égards. Vouloir tout comprendre par la sociologie ne fonctionne pas. Le monde ne s'explique pas sociologiquement dans sa globalité, idée que Pierre Bourdieu défendait d'ailleurs. Il s'agit plus d'une critique qui peut être faite à des successeurs des idées bourdieusiennes :

« selon Bourdieu, le sociologue doit éviter la tentation du prophétisme. Se muer en prophète sociologue, c'est prétendre trouver les solutions. Des problèmes sociaux, imposés de l'extérieur, tels que la délinquance, l'alcoolisme, l'échec scolaire, les conflits organisationnels, etc. Mais ces problèmes ne sont pas des objets sociologiques. (...) Dès lors, le risque est ici encore de se voir imposer des problématiques, voire des cadres conceptuels qui révèlent une soumission à la demande sociale son point de vue. ⁶⁹⁹ »

Cette position de prophète sociologique a été questionnée à deux reprises dans le cadre de nos recherches. D'une part, nous avons été confrontés à la position du sociologue professionnel, qui répond à une demande d'un commanditaire pour une étude sociologique. Bien que nous ayons montré dans le chapitre introductif la cohérence idéologique et le travail effectué sur le positionnement des chercheurs, nous avons pu observer, au sein des acteurs culturels, ce « besoin » de sociologie. D'autre part, et d'un point de vue théorique, l'image du prophète sociologue qui chercherait à tout expliquer vient en opposition à ce qui est défendu dans notre recherche. Cette idée — de ne pas tout comprendre et d'accepter de ne pas projeter, mais de faire avec ce qui nous arrive en tant que chercheurs — n'est pas sans rappeler le concept que développe Claude Lévi-Strauss qui est celui du bricolage. Son postulat de base est de ne pas opposer magie et science. Il faudrait mieux les mettre en parallèle comme deux modes de connaissances inégales quant aux résultats pratiques et théoriques, mais non par le genre d'opérations mentales qu'elles supposent toutes les deux.⁷⁰⁰ Claude Lévi-Strauss va ainsi opposer deux figures : celle de l'ingénieur qui impose un projet à celle du bricoleur, qui n'a pas de projet précis. Pour ce dernier, « *la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque*

⁶⁹⁹ BONNEWITZ Patrice, *Pierre Bourdieu, vie œuvres, concepts*, Les grands théoriciens sciences humaines, ellipses, 2009, page 18.

⁷⁰⁰ LEVI STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage* (1962), Paris, Plon, Pocket, coll. Agora, 1962, page 569.

instant d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures »⁷⁰¹. Nous défendons l'idée qu'il s'agit, dans une démarche sociologique comme dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, d'accepter cette posture de bricoleur qui va, face à une situation donnée, tenter de trouver les outils nécessaires pour interpréter, pour l'une, et agir pour l'autre, dans les conditions les plus adaptées, pour ne pas imposer un projet, mais bien accepter que celui-ci est régi par les interprétations qu'en font toutes personnes en contact avec ce dernier. « Pour l'anthropologue, la notion de bricolage resterait donc d'actualité. Elle l'autorise à sauvegarder la rigueur de la démarche structurale sans annuler le dynamisme génétique. » Nous défendons l'idée que pour le sociologue, la notion de bricolage doit être envisagée pour permettre de comprendre l'évolution constante autant que la structure, c'est-à-dire de pouvoir envisager une sociologie qui pourrait apprécier l'apport conjoint du structuralisme bourdieusien d'une part et la socialisation continue de Peter Berger et Thomas Luckmann d'autre part. Ainsi, nous défendons l'idée d'une recherche sociologique qui doit garder une place pour l'imprévu. Pour revenir à cela, le sociologue ne doit pas tout comprendre ni tout saisir. Il s'agit de valoriser les entretiens et les enquêtes pour se libérer des intentionnalités et se doter d'outils, ceux de l'éducation artistique et culturelle, pour comprendre et partir des individualités. À ce propos et parce que cela fait référence au modèle orchestral de la communication dont nous avons parlé précédemment, Yves Winkin explique à propos d'Edward Hall, qu'il « évoque cet espace interpersonnel comme une « dimension cachée » de la communication. Edward Hall nous fournit également un autre concept : l'espace personnel, découlant des normes sociales qui gouvernent nos interactions. Parallèlement, Erving Goffman évoque un « territoire du moi » que tout individu cherche à organiser et à préserver.⁷⁰²

⁷⁰¹ MELICE Anne. « Un concept lévi-straussien déconstruit : le « bricolage » », *Les Temps Modernes*, vol. 656, no. 5, 2009, pp. 83-98, page 84.

⁷⁰² https://crcom.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Yves_Winkin.pdf

B - Des démarches sociologiques et anthropologiques libérées des intentionnalités

Étudier ces « territoires du moi » signifie de partir des personnes, mais surtout des milieux culturels dont elles sont issues. Plus précisément, de comprendre les relations aux différents milieux culturels qu'une personne peut avoir. L'anthropologue Philippe Descola est particulièrement éclairant sur ce sujet puisqu'il défend l'idée que pour comprendre un milieu culturel il s'agit de comprendre toutes les relations à celui-ci. En somme, c'est l'interprétation et l'utilisation des choses qui les font exister. D'ailleurs, nous avons défendu précédemment dans notre recherche l'idée que le festival existe et se transmet par les relations que les personnes ont à cet événement culturel et ce qu'elles choisissent d'en transmettre. Lors d'une conférence au Festival d'Avignon, en juillet 2019, Philippe Descola expliquait à propos de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, que les occupants ont réalisé une identification profonde sur les habitants et les espèces protégées qui étaient là avant le projet de ZAD. L'identification de tout cela a permis de créer un collectif, qui soit mixte et dont la distinction nature/culturel n'existe pas. Selon l'anthropologue, il s'agit d'un progrès social et politique considérable, puisque cela suppose que le milieu de vie est le sujet politique et qu'il faut l'étudier au prisme des différentes relations qui le régissent. Ce postulat de recherches déplace le regard nécessaire, car ce ne sont pas les humains ou les animaux qui sont sujets politiques (dans le cas d'exemple de la ZAD), mais le milieu de vie, qui demande une capacité à agir. Penser que l'étude des relations qu'un individu entretient aux différents milieux avec lesquels il est en relation permet conjointement de partir des individualités tout en les envisageant comme en constante évolution en fonction des milieux culturels. Cela évite donc une classification rigide qui participerait au fait de penser que la réception est mouvante et importante : ce qu'il s'agit de valoriser et de protéger n'est pas une espèce ou un objet culturel, mais la relation que des personnes vont entretenir à ces choses. Ce qui n'est pas délié de la vision du festival que nous défendons et qui est aussi un point considérable du projet des Trans qui postulent tous les deux que le festival est un écosystème composé d'une multitude de relations à un objet culturel. C'est pour cette raison que certains milieux de vie acquièrent une autonomie politique. En Nouvelle-Zélande par exemple, les populations Mahoris ont demandé une autonomie politique d'une rivière dont ils étaient les habitants des berges. Un milieu de vie est formé d'habitants, qui dépendent, par leur existence du collectif qu'ils forment. Il s'agit d'une nouvelle manière d'envisager le rapport

au monde et dans notre cas à la culture. Tout d'abord cela invite à penser des autonomies plurielles pour des formes de cultures, des objets, des arts, etc. Ensuite, cela permet d'envisager le caractère évolutif de ces milieux et de ces formes. Prenons le cas d'un festival : il existe par les relations que les publics, et même, les différentes parties prenantes ont à celui-ci. À chaque nouvelle partie prenante, ou s'il s'agit de regarder à l'échelle individuelle, à chaque nouveau festivalier, le festival change puisqu'une nouvelle relation à lui le constitue. Ce changement n'est pas notable à l'échelle d'une seule personne, mais il est visible sur plusieurs éditions. Envisager cela c'est valider le fait qu'une politique culturelle fonctionne quand elle est appropriée et donc quand l'institution culturelle est en capacité de proposer différentes formes d'appropriation. D'ailleurs, l'enjeu est de valoriser les différentes relations aux objets culturels, aux pratiques, aux modes de vie et par là aux différentes existences. L'ouvrage de David Lapoujade, cité à plusieurs reprises en exergue, est un manifeste pour que les différentes existences « existent davantage » et que toutes soient légitimes⁷⁰³. Si l'on revient à la question de la culture et que celle-ci est envisagée au prisme d'une politique publique de la culture alors, il s'agit de penser un modèle politique où toutes les existences en rapport à la culture puissent exister. Une politique publique fonctionne quand elle est appropriée et donc quand, lorsqu'on l'observe, le regard va à des endroits inattendus et non prédits. Cela ne signifie pas qu'il ne faut pas bien connaître. Au contraire, c'est lorsque l'on connaît bien les personnes à qui l'on s'adresse et lorsque la relation est installée qu'elles peuvent s'approprier des propositions qui leur sont faites : que ce soit une politique d'éducation artistique ou un festival. Si nous envisageons la culture comme une multitude de formes culturelles permettant, dans sa diversité, d'être un opérateur de cohésion, il s'agit de pouvoir proposer ce qui fait l'objet de l'ouvrage de Peter Berger et de Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité : proposer une articulation entre l'individu et la société*⁷⁰⁴.

La vie sociale est constamment une réalité partagée perçue. L'essentiel de l'effort analytique des auteurs est de montrer comment elle est continuellement possible. Cette réalité partagée perçue revient à dire que la légitimation et l'institutionnalisation se font par les publics :

« l'extériorisation de la vie sociale passe ainsi par une nécessaire typification d'habitudes et de routines donnant lieu progressivement à une institutionnalisation des conduites et à la formation d'un

⁷⁰³ LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017, page 13.

⁷⁰⁴ BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Bibliothèque des classiques Armand Colin, 1966, page 15.

ensemble de rôles. Ici aussi, on voit à l'œuvre le primat de la conception compréhensive des auteurs : « l'institutionnalisation se manifeste chaque fois que des types d'acteurs effectuent une typification réciproque d'actions habituelles »⁷⁰⁵.

Les auteurs invitent à penser les perceptions du monde comme des produits culturels. C'est pour cette raison que perceptions et réceptions, même à propos des produits culturels eux-mêmes, sont ce qui les constituent. « *La perception du monde social est un produit culturel, dont la raison ultime est à trouver dans les processus conscients. La vie quotidienne se présente elle-même comme une réalité interprétée par les hommes et possédant pour ces derniers un sens de manière subjective en tant que monde cohérent. Un univers symbolique qui prend sa source dans la constitution même de l'homme* »⁷⁰⁶. Ces multitudes possibilités d'interprétations amènent les auteurs à penser la structure sociale comme « *la base de la somme totale de ces typifications et des modèles récurrents d'interaction établis au moyen de celles-ci* »⁷⁰⁷. Les auteurs expliquent aussi « *Quand l'autrui généralisé a été cristallisé dans la conscience, une relation symétrique est établie entre la réalité objective et subjective. Ce qui est réel "dehors" correspond à ce qui est réel "à l'intérieur"* »⁷⁰⁸. C'est-à-dire que si un modèle politique est trouvé pour que l'altruisme soit reconnu, alors nous pouvons imaginer des rapports de respect mutuel, de reconnaissance, voire d'égalité. Et voir reconnaître comme « réel » à l'extérieur, ce qui se trouve à l'intérieur (sous-entendu chez chaque individu) n'est autre que la promesse d'une éducation artistique et culturelle qui serait effective : parler de soi pour construire l'altruisme. Selon les auteurs, la socialisation secondaire repose sur le fait d'élargir ce monde intérieur en fonction des besoins des individus. Tout domaine est régi à la fois par des « *règles générales et par des règles internes* » ; ce qui invite les auteurs à défendre l'idée que la socialisation secondaire et donc de fait beaucoup plus large, car elle sous-entend l'acquisition d'un vocabulaire pour différents rôles. Plus la capacité à prendre différents rôles dans la société est grande, plus la compréhension altruiste l'est aussi. Et plus la capacité de l'individu à avoir conscience de la diversité est grande, plus la force collective de ces individualités existe. Cette importance donnée à la socialisation secondaire se retrouve bien avant chez Émile Durkheim, qui va

⁷⁰⁵ Ibid, page 20.

⁷⁰⁶ BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Bibliothèque des classiques Armand Colin, 1966, page 13.

⁷⁰⁷ Ibid, page 83.

⁷⁰⁸ Ibid.

préférer l'école, ou autres institutions éducatives, à la différence de la famille qui selon lui a toujours une ambiguïté : est-ce que l'enfant obéit pour « plaire » à ses parents ou pour répondre à la règle générale ? Selon lui, l'individualisme « à la condition que celui-ci prenne en compte non les différences individuelles, mais ce qui est commun à tous : en définitive, l'individualisme ainsi entendu, c'est la glorification, non du moi, mais de l'individu en général »⁷⁰⁹. Peter Berger et Thomas Luckmann ne nient pas pour autant l'existence d'une réalité première. En revanche, ils expliquent que le plus important est la compréhension des schémas, des règles par lesquels la société est vécue, institutionnalisée, transmise et transformée. C'est pour cette raison qu'il s'agit de se libérer des intentionnalités aussi pour penser une socialisation tout au long de la vie.

C - Penser une socialisation tout au long de la vie

*« Un être n'est pas voué à un seul mode d'existence, il peut exister selon plusieurs modes, et pas seulement en tant qu'entité physique ou psychique ; il peut exister en tant qu'entité spirituelle, en tant que valeur, en tant que représentation, etc. »*⁷¹⁰ David Lapoujade

Concernant l'éducation tout au long de la vie l'ouvrage *Former* de Thibaut Duchêne et Oliver Faron⁷¹¹ est un apport considérable. Partant du constat de l'échec de l'enseignement supérieur actuellement à permettre l'égalité républicaine et l'équité des possibles. Ils y décrivent les investissements à faire afin de construire un avenir commun et une universalité nouvelle dans le respect des personnes. Selon eux, le déterminisme ne peut tout expliquer et une part d'individualité joue sur les destins des personnes. Cependant, ces individualités sont, dans le système français, confortées à un modèle de formation unique qui ne correspond pas à toute une partie des individualités, voir qui n'est adaptée qu'à une minorité. Ce formatage réduit selon eux les possibilités que des compétences et appétences des personnes ne s'expriment. Ils proposent ainsi des formations multiples permettant de reconnaître ses potentialités. La formation tout au long de la vie peut notamment être une des manières d'envisager de multiples orientations au cours d'une carrière professionnelle et donc d'une vie. Le digital et le numérique peuvent être, selon eux, les outils pour construire à partir des

⁷⁰⁹ DE SINGLY François, in BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Bibliothèque des classiques, Armand Colin, Paris, 1966, page 323.

⁷¹⁰ LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017, page 13.

⁷¹¹ FARON Olivier, DUCHÊNE Thibaut, *Former*, Paroles d'acteurs, Éditions de l'aube, 2019.

potentialités et s'adapter de manière rapide et multiple. Olivier Faron et Thibaut Duchêne font le constat que ce n'est pas tellement l'accès à la connaissance mais plutôt la bonne répartition géographique de lieux de formation du supérieur. Ils prônent ainsi, en plus d'une proximité des formations, une pédagogie par projet avec de l'alternance pour former de manière différente. Cette formation adaptée, sans condition et distinction et imaginée tout au long de la vie doit être pensée par l'ensemble des acteurs de l'éducation.

Cet ouvrage peut s'appliquer aussi à ce qui est imaginé et défendu par des acteurs politiques, scolaires et culturels en matière d'éducation artistique et culturelle dans la mesure où celle-ci a aussi pour vocation de se faire « tout au long de la vie »⁷¹². Aussi, les acteurs de terrain de l'éducation artistique et culturelle, comme les Trans, défendent des projets tout au long de la vie. C'est aussi pour cette raison que depuis l'inscription des droits culturels dans le projet des Trans, les dispositifs d'EAC sont pour des publics de tout âge (propositions dès la crèche jusqu'en EHPAD) et de tout horizon. Elle n'est pas pensée uniquement dans le milieu scolaire. Enfin, l'idée d'imaginer une formation qui soit adaptée aux individualités et qui puissent permettre la réussite de différents profils de personnes correspond à la liberté de choix culturels défendue dans l'éducation artistique et culturelle. L'objectif étant que chaque personne puisse trouver sa place dans une société et se sentir représentée et respectée culturellement. L'idée de formation tout au long de la vie permet aussi de décloisonner les choix culturels, de les penser mouvants et changeants en fonction des rencontres et étapes d'un parcours. C'est pourquoi l'idée d'une socialisation tout au long de la vie est défendue ici.

Le chercheur en sociologie et en sciences de l'éducation, Marc Weisser a beaucoup travaillé sur l'ouvrage *La théorie de l'enquête de John Dewey*, la thèse forte de son article est de dire qu'« *en appliquant à notre analyse le principe de continuité de l'expérience maintes fois évoqué par l'auteur lui-même, un certain nombre d'homologies apparaîtront, riches d'enseignements relatifs à ce qui se passe en classe quand les apprentissages sont*

⁷¹² <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Le-developpement-culturel-en-France/Culture-Monde-rural/Les-acteurs-et-les-outils-au-service-du-maillage-culturel-du-territoire/Les-outils/L-education-artistique-et-culturelle-EAC>, dernière consultation le 27 avril 2020.

effectifs »⁷¹³. Cette continuité dans l'expérience est fondatrice dans notre recherche autant que dans la vision de l'éducation artistique et culturelle que nous défendons et qui peut assurément être une lecture de la charte de l'éducation artistique et culturelle. Aussi, cette continuité de l'expérience dans l'éducation revient à se rapprocher de la thèse de Peter Berger et Thomas Luckmann à propos de la socialisation tout au long de la vie. Ils envisagent une socialisation secondaire qui est plus importante que la socialisation primaire, puisque la socialisation primaire ne s'illustre que par la manière de la convoquer dans la socialisation secondaire. Margaret Mead dans son ouvrage « Le fossé des générations », qu'elle écrit en 1979, montre que la transmission parents-enfants n'est plus aussi forte qu'au début du vingtième siècle. Aussi, l'anthropologue indique que la transmission entre pairs est plus grande et donc plus horizontale et donc forcément beaucoup plus dispersée tout au long de la vie. D'ailleurs John Dewey, dans l'éducation et son étude, conçoit et défend une éducation sur un temps long et donc une possibilité d'évolution et de changement de rapport à différents objets. Nous l'évoquions précédemment, mais les nouvelles relations à différentes formes artistiques et culturelles (puisque c'est notre objet d'étude) sont constitutives d'une éducation constante. La conception de John Dewey de l'éducation, comme de la recherche, l'amène à les définir comme en perpétuelle évolution. C'est d'ailleurs la vision qu'il souhaite défendre de la société. John Dewey explique que l'enquête, lorsqu'elle est la vérification à des énoncés affirmatifs est « *le processus qui mène à l'unification de la situation n'est pas l'objet du hasard* ». Alors que « *si l'enquête commence dans le doute, elle s'achève par l'institution de conditions qui suppriment le besoin du doute.* »⁷¹⁴ En cela il préfère le terme assertion « *l'origine de la connaissance réside dans l'enquête, (et que le résultat) et reste toujours perfective dans le recours à un nouvelle enquête* »⁷¹⁵. John Dewey fait de nombreux parallèles entre l'éducation et la recherche. « *Le projet (d'une classe) suppose la vision d'un but. Il implique la prévision des conséquences qui résulteraient de l'action qu'on greffe sur l'impulsion de départ* »⁷¹⁶ Alors que c'est la mise en pratique qui va permettre de voir ce que les élèves en question ont appris ou se sont emparés de ce qui leur a été transmis, en somme,

⁷¹³ WEISSER Marc, « Mésogénèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), *Dewey penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 67.

⁷¹⁴ DEWEY John, *La théorie de l'enquête*, PUF, Paris, 1938, page 63.

⁷¹⁵ GO Henri-Louis Dewey, *Penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 69.

⁷¹⁶ DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Colin, Paris, 1947, page 118.

l'expérience. Il en va de même pour l'enquête sociologique, qui doit nécessairement ne pas projeter des résultats et avoir une capacité de vérification importante. C'est pour cette raison que la multiplicité des outils de recherche est gage d'une recherche consciente de l'imprévu et du hasard et qui serait donc en capacité de se libérer des intentionnalités. Pour que l'éducation soit reconnue comme processus, John Dewey propose des « institutionnalisations discrètes » au fil de l'apprentissage plutôt qu'à la fin. Dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, et nous avons réalisé cela durant une année sur le terrain, nous défendons l'idée d'enquêtes à plusieurs étapes et donc de résultats multipliés à différents moments de l'enquête. Dans une démarche sociologique à plus grande échelle, dans le cadre de l'enquête des publics des Trans par exemple, nous avons aussi tenté une démarche d'enquête par étape et avec une multiplicité d'outils. La notion d'institutionnalisation discrète permet d'envisager qu'une pratique, ou plus largement qu'une socialisation, n'a pas de fin ou de moment précis où elle peut être étudiée, mais qu'elle se fait tout au long de la vie. Les individus sont en constante évolution culturelle de par leurs pratiques. Cela nécessite de ne pas penser que certaines pratiques sont plus importantes que d'autres, mais bien que l'éducation repose aussi sur la volonté de susciter des relations à des objets que l'on ne connaît pas. Cette posture invite à repenser la dialectique de l'existence d'une culture savante et d'une culture populaire. Dans leur ouvrage, *Le savant et le populaire*, les sociologues Jean-Claude Passeron et Claude Grignon⁷¹⁷ expliquent les écueils de l'étude de la culture populaire, entre une vision populiste basée sur du relativisme culturel et une vision légitimiste qui ne permet pas de comprendre certaines formes de cultures populaires et qui n'envisagent pas que la culture populaire ne se sente pas forcément dominée. Le concept de trivialité développé par Yves Jeanneret peut sûrement être considéré comme étant déjà une réponse à cette dialectique⁷¹⁸. Aussi, sans parler de la circulation des cultures entre elles, et donc par ce mouvement, de la porosité des frontières entre des cultures savantes et des cultures populaires, nous souhaiterions envisager l'apport d'une sociologie et d'une éducation artistique et culturelle comme en capacité de dépasser cette dualité. Considérer une différenciation ne résout pas le problème de sa potentielle existence et ne propose aucune solution. Comme un des objectifs principaux est

⁷¹⁷ PASSERON Jean-Claude, GRIGNON Claude, *Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Essais, Seuil, 1989.

⁷¹⁸ JEANNERET Yves, *Penser la trivialité, la vie triviale des êtres culturels*, volume 1, coll. Communication, Médiation et construits sociaux, Lavoisier, Hermès, 2008.

de partir des publics et non des formes d'art ou des structures, alors, dans une démarche d'éducation artistique et culturelle, il s'agit pour l'acteur culturel de ne pas projeter sur la culture de publics qu'il ne connaît pas encore. Il en va de même pour les recherches sociologiques sur les pratiques artistiques et culturelles. Comme nous l'avons vu précédemment, l'expérience esthétique a un caractère qui relève de l'imprévisible. Aussi, les participations à des projets culturels ont parfois des conséquences qui n'étaient pas prévues ou objectivées ni par les publics, ni par les acteurs culturels. C'est pour cette raison que la recherche sociologique doit dépasser la dualité par l'enquête sociologique et se doter des moyens et des outils pour se libérer d'une certaine forme d'intentionnalité et pouvoir étudier au mieux ce qu'il y a d'hasardeux et d'imprévu dans le rapport à la culture. Jon Elster, qui est un économiste qui a travaillé sur la question de la rationalité et du hasard en économie, cite dans son ouvrage l'écrivain Samuel Johnson : « *La vie est brève et nous perdons trop de temps en délibérations oiseuses sur la manière dont nous entendons la passer ; délibérations qui, commencées par la prudence et continuées par la subtilité, se concluent, après de longues réflexions forcément par le hasard* »⁷¹⁹. Cette citation poétique traduit ce que nous voulons transmettre aussi quand nous parlons de l'idée de se libérer des intentionnalités.

Aussi la multiplicité des relations à des formes culturelles et leur caractère évolutif et mouvant ne permet pas de construire des systèmes de pensée rigides qui expliqueraient les différents rapports à la culture. De plus, et nous finirons là-dessus, car une nouvelle lecture de l'œuvre de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron pourrait faire l'objet d'une recherche à elle seule, penser la dualité entre culture savante et culture populaire ne permet pas d'envisager la culture comme un écosystème où l'existence de toutes les formes culturelles et le respect des différentes relations entre ces dernières et les publics cohabitent. Imaginer un collectif composé d'une multitude de rapports aux cultures ne peut se faire si la distinction entre une culture savante et une culture populaire continue d'exister et d'être mise en avant.

Dans les enquêtes sur l'éducation, John Dewey⁷²⁰ va d'ailleurs mettre l'accent sur l'étude des outils utilisés (que ce soit des outils matériels ou des outils perceptuels) : tout ce qui fait la médiation. Selon lui, l'homme est rarement en contact direct avec les situations, les objets,

⁷¹⁹ JOHNSON Samuel, Lettre à Boswell, 21 août 1766, cité in ELSTER Jon, EKELAND Ivar, *Théorie économique et rationalité*, Vuibert, Paris, 2011, page 45.

⁷²⁰ DEWEY John, *Expérience et Education*, Armand Colin, Paris, 1947, page 123

mais c'est la médiation qui est à l'œuvre et qui doit ainsi être étudiée. D'ailleurs, le rapprochement entre l'enquête et l'expérience fait sens, puisque comme Marc Weisser l'explique, « *elles croissent toutes les deux en situation* »⁷²¹. Penser la socialisation tout au long de la vie et envisager les identités plurielles et mouvantes sont défendues dans la conception de l'éducation artistique et culturelle et dans une sociologie libérée d'un structuralisme trop imposant. Nous allons voir dans notre troisième partie ce que cela signifie politiquement.

⁷²¹ WEISSER Marc, « Mésogénèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), *Dewey penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013, page 68.

III - Des démarches sociologiques et éducatives au service du et de la politique

« La politique, c'est l'activité historique par laquelle les hommes organisent leur cité. Elle s'apparente donc à l'art, à l'économie, à la religion. Cette activité qu'est la politique est variable, adaptée aux circonstances. Elle s'exerce cependant sur un fond de lois constantes qui constituent ce qu'on appelle le politique. Ces lois existent du seul fait que l'être humain vit en société. La politique est donc l'ensemble de l'activité politique concrète et historique. »

Julien Freund⁷²²

Nous avons montré, dans les deux premiers chapitres, que l'éducation artistique et culturelle et la sociologie pouvaient être mises en collaboration afin de participer, d'une part au fait que l'éducation artistique et culturelle s'adresse au plus grand nombre de personnes, d'autre part, que la sociologie peut autant permettre cela que participer à son propre renouvellement en ayant une approche sur et par le sensible. Cependant ces changements sont aussi politiques. Comme dans la définition de Julien Freund, nous parlons ici à la fois de la politique, puisque nous envisageons l'éducation artistique et culturelle comme une politique publique en voie d'institutionnalisation, mais aussi du politique, car il s'agit d'envisager un changement dans les manières de penser. Cette dernière partie replace notre recherche dans un contexte plus large que ce qui a été fait depuis le début.

A - S'inspirer des droits culturels

Dans les chapitres précédents, nous avons parlé à plusieurs reprises de la question des droits culturels. Bien que les acteurs culturels de notre terrain de recherche considèrent les droits culturels comme un changement de paradigme culturel, en étant une troisième voie entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle, nous souhaitons proposer des limites scientifiques à cela. L'une des principales limites de la vision des droits culturels est qu'elle se pose comme une nouveauté dans l'approche des pratiques culturelles alors qu'elle est une mise en avant d'une vision anthropologique de la culture. L'approche des anthropologues, citée au cours de notre recherche, propose aussi une universalité nouvelle basée sur une

⁷²² FREUND Julien, "La mésocratie", Revue *Critère*, 1978.

somme d'individualités et de culture différentes. De plus, les droits culturels, tels qu'ils sont portés actuellement par certains réseaux, comme Réseau Culture 21, sont parfois interprétés en la faveur d'un certain relativisme culturel. Ce qui n'est pas sans rappeler les mises en garde de Jean-Claude Passeron et Claude Grignon concernant une approche de la culture populaire par un relativisme. Les droits culturels ne peuvent être une limite à la création et à l'innovation artistiques. Cela va de même pour le fait d'envisager l'expérience esthétique à la manière de John Dewey et dont nous avons parlé en première partie de cette recherche. Accepter les multitudes de pratiques culturelles et le fait que l'expérience esthétique ne soit pas uniquement à concevoir dans un rapport à l'art ne signifie pas pour autant qu'il ne faille pas valoriser la création artistique et la découverte de la richesse artistique et culturelle. Envisager une vision anthropologique de la culture comme promesse de réinvention de la démocratisation culturelle afin d'inclure le plus grand nombre de pratiques culturelles et de représentations de différentes cultures va participer à la volonté de faire de l'éducation artistique et culturelle une politique publique qui concernerait (comme une politique est censée être pensée) l'ensemble des citoyens. La principale raison de penser l'éducation artistique et culturelle de manière transversale réside dans le fait de ne pas reproduire ce qui s'est constitué de manière incrémentale en limites de la démocratisation culturelle : que l'éducation par l'art était forcément induite par l'éducation à l'art. À ce titre, l'Éducation artistique et culturelle s'appuierait sur un modèle d'action qui la précède dont elle s'inspire en même temps qu'elle s'en émancipe grâce aux enseignements qu'ont portés ses limites. C'est pour cette raison que l'approche anthropologique de la culture permet une certaine transversalité, elle reconnaît le plus grand nombre de pratiques culturelles, par une approche descriptive et compréhensive et qui suscite la curiosité et la découverte. Le rôle de l'éducation artistique et culturelle, d'autant quand elle est envisagée en politique publique, est d'assurer le respect des personnes et des patrimoines à travers la valorisation des cultures et des arts.

B - Incrémentalisme et transversalité : une politique publique à l'écoute des personnes et du territoire

L'éducation artistique et culturelle, car elle est un projet porté par deux ministères (celui de l'éducation nationale et de la jeunesse et celui de la culture et de la communication), doit pouvoir répondre aux besoins d'éducation, de culture et d'art. L'éducation artistique et culturelle, envisagée en politique publique, se doit d'appliquer cette idée de somme d'individualités pour faire exister une force collective, afin que l'ensemble des citoyens se sente concerné. En éducation, cela signifie que l'éducation artistique et culturelle doit mettre en œuvre les conditions de la découverte et la valorisation du plus grand nombre de pratiques culturelles et de formes artistiques. En culture et en art, cela signifie qu'elle doit, en son sein, comprendre le plus grand nombre de pratiques culturelles, en respect des droits humains et doit sans cesse être étudiée et renouvelée afin de ne jamais devenir excluante. En art, elle doit être la raison d'une innovation et d'une création artistique constante et exigeante afin de permettre le renouvellement artistique, la valorisation de nombreux artistes, la possibilité de découvertes multiples. *« L'expérience esthétique pour tous doit être envisagée comme un droit opposable à une autorité chargée de la mettre en œuvre (ex : l'École). »*⁷²³ Aussi, l'éducation artistique et culturelle doit œuvrer à la mise en place des conditions idéales pour l'expérience esthétique. Enfin, et pour réunir ces trois objectifs, la mise en œuvre de la politique publique de l'éducation artistique et culturelle doit, en se libérant de certaines formes d'intentionnalités, partir des publics, et non de l'art ou des structures. Ce changement est une des différences majeures avec une politique de démocratisation culturelle. D'ailleurs, ne serait-il pas le moment d'envisager que les publics soient représentés au sein du ministère de la Culture et de la Communication au même titre que le sont les artistes ? La création et l'innovation artistiques sont valorisées et financées. Il pourrait être envisageable que l'innovation et la recherche dans la relation aux publics le soient d'autant plus et de manières plus indépendantes et autonomes qu'elles ne le sont aujourd'hui.

*« Réinventer les conditions de l'invention réside dans la définition d'un objectif clair aspirant à développer une politique d'EAC qui soit une politique ludique propre à fabriquer une culture commune qui n'oppose pas les libéraux et les éclectiques, le classique et les contestataires, mais permettre à chacun de vivre une expérience esthétique que chacun puisse se raconter avec quelqu'un qui ne connaîtrait pas la France et qui s'interrogerait sur le projet éducatif et culturel qui nous caractérise. »*⁷²⁴

⁷²³ ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017, pp. 47-56.

⁷²⁴ ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017, pp. 47-56.

Partir des publics pour faire réinventer une politique publique est un changement qui se fera sur plusieurs années, de manière incrémentale et qui ne peut se faire dans la recherche scientifique en soutien à cette innovation. Aussi, et comme l'explique Emmanuel Ethis dans la citation suivante, il s'agit d'unifier et de faciliter les accès à l'éducation artistique et culturelle : « *Ainsi c'est bien l'actualisation utile de tous les dispositifs d'accès et de diffusion des arts et de la culture de facto repensés de manière unifiée, ergonomique et communicante qui pourra être alors projetée au service de la seule entreprise collective qui fasse culture au sens le plus anthropologique qui soit : la transmission* ». ⁷²⁵ Sans des démarches de communication et de transmission qui s'adressent à tous les citoyens, alors il est impossible de songer qu'une politique publique soit effective. Cependant, et pour reprendre notre objet d'études, la Ville de Rennes semble être adaptée pour commencer à mettre en œuvre, d'abord de manière locale, cette nouvelle politique publique de la culture. Nous avons pu l'observer sur le terrain depuis près de trois ans et dans l'engagement des acteurs politiques, culturels, artistiques du territoire. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, la Ville de Rennes est engagée politiquement en matière de culture et d'innovations dans la manière de penser la culture. Cet extrait des textes produits suite aux rencontres entre acteurs culturels et politiques de la Ville de Rennes en 2011 qui avaient pour but de réfléchir à plusieurs parties prenantes les orientations culturelles de la ville, en témoigne :

*« Ainsi pour la Ville de Rennes, travailler à la mise en partage de la culture, c'est avant tout impulser une démarche qui permette à chacun de construire sa propre singularité culturelle et d'être véritablement acteur de son rapport à l'art et à la culture. (...) La réussite de cette démarche qui vise à considérer les personnes, les groupes, les habitants, les hôtes de passage, non pas comme des cibles d'intervention, mais bien plutôt comme des producteurs de culture, riches de leurs expériences, de leurs savoirs, de leurs échanges, repose tout particulièrement sur la qualité du dialogue noué avec l'ensemble des acteurs culturels. »*⁷²⁶

Sans cette exigence et cette prise en compte des individualités et des différentes positions en rapport aux pratiques culturelles, alors le collectif créé risque d'être fragile. Comme l'explique Claude Levi-Strauss : « *c'est sous l'angle des propriétés communes que nous*

⁷²⁵ Ibid.

⁷²⁶ HENRY Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ? pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, La culture en question, éditions de l'attribut, 2014, page 197.

accédons plus facilement aux formes de pensée qui nous semble très étrangères ». ⁷²⁷ Si une politique publique de la culture est en capacité d'inclure la plus grande diversité culturelle possible, qu'elle peut se donner les moyens de faire évoluer autant que nécessaire ce patrimoine commun, alors cette diversité devient propriété commune et il s'agit de penser la politique d'éducation artistique et culturelle comme permettant la connaissance et la découverte de ce patrimoine tout autant que l'envie de sa protection et de sa transmission.

C - Partie prenante et développement durable

L'éducation artistique et culturelle envisagée comme la transmission de ce qui fait culture et ce qui fait une force collective permet aussi d'être appréhendée comme une forme de développement durable au sens où elle est un moyen de reconnaissance et de transmission de patrimoines culturels. Ce qui est en accord avec le projet des Trans, qui sont engagées dans le développement durable, autant dans leurs projets avec les artistes que dans celui auprès des publics. Les résultats des enquêtes sociologiques des publics, autant que les démarches en éducation artistique et culturelle, peuvent permettre d'alimenter les connaissances sur les publics en tant que partie prenante. Idée que l'on retrouve, entre autres, dans la mise en application du développement durable aux Trans. Les enquêtes donnent des informations sur les différents profils de publics qui existent aux Trans et d'affiner la partie prenante publics. La démarche d'éducation artistique et culturelle, pensée à partir des publics, et qui doit être envisagée pour l'ensemble des festivaliers, permet d'appréhender la partie prenante publics dans une posture dynamique, prenant en compte les différentes positions et rôles occupés par les publics au cours d'une carrière de spectateur et au cours même d'un festival. Appréhender, dans une posture dynamique, les publics en tant que partie prenante, permet non pas de classer, mais plutôt de valoriser au plus juste l'écosystème qu'est le festival, à travers ses publics. Ce qui invite, et pour reprendre la formule de Claude Lévi-Strauss, à être bricoleur pour ajuster sans cesse ce « rangement ». Puisque, et comme l'anthropologue l'explique, chaque chose sacrée doit être à sa place : *« on pourrait même dire que c'est ce qui la rend sacrée, puisqu'en la supprimant, l'ordre entier de l'univers se trouverait détruit. Elle contribue donc à le maintenir en occupant la place qui lui*

⁷²⁷ LEVI STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Œuvres complètes, Chapitre premier, La science du concert, 2008, pp. 555-596, page 569.

*revient*⁷²⁸ ». Bien sûr, nous envisageons, dans le cadre de notre recherche le caractère mouvant de l'écosystème et de la place de chaque chose. Plus que la place occupée, ce qui nous intéresse dans la citation de Lévi-Strauss est l'intérêt pour que même les plus petits détails soient considérés comme indispensables à la composition globale. L'idée que le plus petit, l'interstice, l'immense constitue le maintien d'un ordre beaucoup plus global invite à être exigeant autant que lucide sur le rôle d'un événement culturel. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de penser qu'à l'échelle d'une structure, d'un acteur culturel, le changement est possible. Il est nécessaire d'avoir conscience du changement par petits pas auquel la vision française de la culture est en train d'être confrontée.

Le festival peut être pensé comme un espace social. Il permet, de par son espace-temps particulier, des prises de risques et des innovations. Il est alors important de l'envisager comme un espace où l'on peut réfléchir et impulser le changement. Nous ne parlons pas ici seulement des cinq jours, mais plus de l'institution culturelle qui peut porter un projet politique et culturel fort, tout en ayant conscience aussi que le changement ne peut être envisageable que si d'autres institutions culturelles, politiques et sociales participent aussi. L'idée est de valoriser le plus grand nombre de pratiques culturelles afin que chaque citoyen soit conjointement en capacité de se sentir représenté et d'avoir envie de découvrir d'autres pratiques. Afin de penser une universalité nouvelle, le projet politique de la culture ne peut alors se passer du terrain et de sa compréhension. Cela signifie aussi que chacun est acteur, à son échelle, d'un changement fondamental dans la manière d'envisager les cultures : les Trans sont autant actrices de ce changement que les publics eux-mêmes ou que le fait que l'éducation artistique et culturelle en tant que politique publique soit mise à l'agenda politique. L'éducation artistique et culturelle ne doit pas être envisagée comme permettant de « faire du lien social » pour autant. Bruno Latour explique à propos du caractère social de la culture que lorsque l'on parle de dimension sociale d'un événement ou d'une action, cela ne signifie rien de plus qu'un « *ensemble de traits, qui, pour ainsi dire, marchent au pas, même si les éléments de cet ensemble proviennent d'un peu partout.* » Il met en garde sur le fait de ne pas considérer que le social est un matériau particulier ou que le social est ce qui

⁷²⁸ LEVI STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Œuvres complètes, Chapitre premier, La science du concert, 2008, pp. 555-596, page 569.

tient ensemble.⁷²⁹ C'est pour cette raison, que la culture ne doit pas être envisagée pour « sauver », mais doit être considérée comme relevant de la responsabilité individuelle et collective pour être préservée. L'idée n'est ainsi pas d'être « sauvé » par la culture, mais d'être acteur, à toutes les échelles, de l'individuelle à la collective, pour sauver et construire ce qui fait la culture, sa diversité, et donc, ce qui fait la force collective. Pour revenir au projet des Trans, d'un point de vue artistique, il est nécessaire de valoriser la création pour que perdurent les lieux des expériences esthétiques. Ensuite, il est nécessaire, comme les Trans le font, de défendre un projet politique fort pour ses publics, car cela revient à participer à la transversalité de l'idée et de l'action politique que chacun est acteur de sa vie culturelle et que la somme des trajectoires, des individualités, est supérieure à la somme de ses parties et que c'est ce qui fait et ce qui est culture.

⁷²⁹ LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Poche, 2007, page 63.

CHAPITRE CONCLUSIF

La thèse CIFRE, une nouvelle forme de recherche ? Le cas de la relation de compagnonnage entre un laboratoire de sciences humaines et sociales et une structure culturelle

« Derrière les différentes organisations de la vie culturelle humaine — autrement dit, les langues, les systèmes de parenté, les corpus mythiques, les institutions politiques, les habitudes alimentaires, il y aurait une seule et même exigence : donner du sens à la vie. »⁷³⁰

Introduction

Avant de conclure notre travail, nous souhaitons revenir sur notre chapitre introductif, qui expliquait le contexte de la recherche. Les trois ans de recherche menés sous le dispositif CIFRE ont été précédés de deux années de stage, puis de CDD aux Trans. En février 2020, cela faisait cinq ans que nous étions arrivées dans l'équipe des Trans Musicales. Le poste, que nous avons principalement occupé pendant cette période, était celui de chargée d'action culturelle et de production de ressources sur les publics. Cela nous a permis de prendre une place importante dans ce travail de recherches, mais aussi de participer à son renouvellement autant qu'à ses changements. Cette implication sur le terrain nous a aussi permis de comprendre plus largement la relation entre la structure culturelle et le laboratoire. Cette relation de compagnonnage entre la science et la technique sera donc l'objet de ce chapitre conclusif. L'apport de Bruno Latour sur cette question a été structurant pour la rédaction de cette partie, notamment sur le rapport entre la science et ses objets.

Dans un premier temps, la question que nous voudrions soulever ici est d'ordre épistémologique, car nous sommes face à une relation de travail étroite entre les Trans et les sciences sociales. De plus, la position de chercheur en entreprise impose de se questionner d'autant plus sur les faits scientifiques et leur construction. Cela nous amènera dans une deuxième partie à comprendre comment cette relation peut être qualifiée de compagnonnage

⁷³⁰ JAKOBSON Roman, LEVI-STRAUSS Claude, *Correspondances 1942-1982*, La librairie du XXIème siècle, Seuil, 2018, page 33.

de recherche et ce que cela induit. Par exemple, la lecture de ce manuscrit de thèse peut laisser apparaître une grande porosité terminologique entre ce que nous décrivons et les outils de la description. Nous avons, à plusieurs reprises, étudié le dispositif d'éducation artistique et culturelle des Trans qui se nomme « Parcours Trans ». Les théories sociologiques des carrières ou parcours de spectateurs permettent de comprendre ce qui se joue dans les vies culturelles des personnes. Ainsi, ce que nous décrivons et notre outil de description comportent des significations communes (l'idée de plusieurs étapes dans un parcours tout comme dans une vie culturelle). Il s'agit donc d'un outil de l'éducation artistique et culturelle et d'un outil de description sociologique qui se rejoignent sous un terme commun. Cet exemple montre les intersections qui peuvent exister entre la science (ici, le laboratoire de recherches en sciences humaines et sociales) et la technique (ici, l'acteur culturel). Nous parlons des termes sciences et techniques pour illustrer notre propos et distinguer quand nous parlons des chercheurs ou des acteurs culturels. Dans le cas de notre terrain de recherche, les frontières sont poreuses entre science et technique : l'acteur culturel en question ayant beaucoup de connaissance en sciences humaines et sociales et l'acteur scientifique ayant une certaine connaissance de la technique et du fonctionnement des festivals qu'il étudie. Cela fera l'objet de notre troisième partie.

Ce chapitre conclusif est conjointement une manière de terminer notre travail qu'un enjeu pour sa continuité. Nous voyons, dans la relation de compagnonnage, une nouvelle manière d'envisager la recherche et surtout, une nouvelle manière d'y prendre part et de la transmettre. Le travail en équipe, autant sur le terrain que dans les temps de réflexion, est un enjeu de recherches et une perspective de rapprochement entre le monde culturel et le monde sociologique.

I. À propos d'épistémologie

Dans l'introduction de son cours sur les sciences et les techniques, Bruno Latour explique à ses étudiants⁷³¹, qu'au-delà d'étudier les sciences et leurs techniques, il s'intéresse à comprendre le rapport des sciences à la « *vie quotidienne, culture, valeurs humanités* »⁷³². Face à l'argument de l'autonomie des sciences, Bruno Latour va se poser la question et tenter de comprendre le rapport de la science à ses objets et donc plus largement, la relation de la science à la vie quotidienne.

*« C'est comme si nous possédions dans notre dos tout un ensemble de ressources toutes faites qui nous servent à juger, mais souvent à juger trop rapidement, trop automatiquement par réflexe conditionné. Pour commencer à penser un peu sérieusement, il faut nous efforcer de nous retourner et de saisir ces ressources qui étaient jusque-là derrière nous pour les poser devant nous, les dépiauter et voir en quoi elles consistent. Ainsi en est-il de l'autonomie des sciences. »*⁷³³

Cet extrait et la position de Bruno Latour ne sont pas sans rappeler l'apport de Jean-Claude Passeron, en matière d'épistémologie dans son ouvrage *Le raisonnement sociologique* cité au début de ce travail de recherche⁷³⁴. L'ouvrage présente, à travers un état des lieux des recherches que le sociologue a menées, un résumé de ses thèses sur l'épistémologie. Il y souligne la vulnérabilité empirique dans les sciences sociales. L'objectif de l'auteur est de mettre fin au débat entre la science expérimentale et l'herméneutique qui est selon lui réducteur pour la sociologie. Cette science ne peut être réduite à une seule méthode. D'ailleurs, tout est question de méthodologie, puisqu'il s'agit d'en définir une qui permettent d'allier empirisme et herméneutique. Cette mixité-là n'est pas réductible et est ce qui permet, un raisonnement sociologie. La compréhension affinée de l'objet, par les textes ainsi que l'observation de sa réception sur le terrain doivent donc être complémentaires.

La manière de travailler entre les Trans et les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication se fait sur le long terme. Tout d'abord, et comme nous l'avons vu dans notre première partie, les Trans se sont toujours intéressées à la question des publics. À ce titre-là, les organisateurs ont d'ailleurs mené des enquêtes dès les années 90. Bien qu'elles aient été

⁷³¹ LATOUR Bruno, *Cogitamus Six lettres sur les humanités scientifiques*, La découverte, 2014, page 12.

⁷³² Ibid, page 13.

⁷³³ Ibid, page 17.

⁷³⁴ PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.

traitées en interne, il faudra attendre le milieu des années 2010 pour que les personnes de l'équipe s'en emparent et qu'elles servent directement le projet. Ce moment est corrélé au début de la relation avec les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication. D'ailleurs, une fois la relation instaurée, il y a la volonté, de la part des deux parties prenantes de cette recherche, de prendre le temps de « dépiauter » les ressources, de passer du temps en équipe sur le terrain avant de rendre une analyse précise. Ce temps long est un moyen de s'imprégner de l'histoire des relations déjà existantes et ainsi de comprendre en finesse le projet et le terrain. Comme l'explique Damien Malinas dans son travail — en cours — d'Habilitation à Diriger des recherches,

« En effet, le temps long des enquêtes dans lesquelles je me suis inscrit produit, de fait, un effet fictif. Un programme de recherche devient une histoire qui nous préexiste et que l'on doit s'approprier collectivement. »⁷³⁵

Ce temps de la fictionnalisation permet d'éviter les jugements hâtifs et invite aussi à de plus grandes projections et innovations. La thèse CIFRE, bien qu'elle ne soit pas une fin en soi, est un engagement particulier entre les deux parties prenantes et est arrivée tardivement comme un des moyens de continuer et d'approfondir les recherches. L'interconnaissance entre les deux groupes de personnes a permis d'établir un terrain de recherche solide et durable et des conditions idéales pour la recherche. La thèse CIFRE ajoute une proximité de collaboration et de travail entre les structures culturelles et de recherches, mais n'est en aucun cas une forme de médiation. Elle doit au contraire être le résultat d'un travail de connaissance mutuelle.

Comme l'explique Bruno Latour, dans l'ouvrage précédemment cité, *« Les intérêts (de la recherche) ne sont jamais donnés d'emblée, mais dépendant au contraire de la composition »*⁷³⁶. Le travail de recherche lui-même a été conçu de cette manière et c'est son aspect « composé » et travaillé depuis plusieurs années qui a permis aussi son évolution. Par exemple, l'éducation artistique et culturelle n'était pas mentionnée dans le projet de thèse écrit à trois mains (laboratoire, structure culturelle, doctorante). Pourtant, elle était déjà une thématique de recherches pour le laboratoire et la structure culturelle disposait d'actions et

⁷³⁵ MALINAS Damien, *Les première fois sont aussi les dernières*, Volume 2, HDR (en cours) dirigée par Philippe BONFILS, page 26.

⁷³⁶ LATOUR Bruno, *Cogitamus Six lettres sur les humanités scientifiques*, La découverte, 2014, page 31.

de projets d'éducation artistique et culturelle. Elle est arrivée comme une intersection dans la relation au fil des enquêtes, des discussions et des recherches. À ce propos, Bruno Latour montre à quel point une invention scientifique est le fruit d'une action collective et culturelle, faite de nombreux détours, et qu'il est impossible de penser chaque domaine de manière autonome (chaque science/chaque acteur/chaque époque).

« Nous sommes tous, vous aussi je suppose, idéalistes en matière de techniques. Alors que nous en dépendons totalement, il semble que nous flottions sur elles. Et cela justement parce qu'elles sont tellement efficaces que les détours par lesquels elles parviennent à s'insinuer dans nos cours d'action disparaissent très vite dès que nous y sommes habitués. Pour que les détours et les compositions de l'action redeviennent visibles aux yeux des élèves, il y faut une épreuve particulière »⁷³⁷.

Dans le cas de notre recherche, l'épreuve particulière est composée de plusieurs éléments. Tout d'abord, nous avons occupé pendant trois ans un poste de chargée d'action culturelle, dont les missions principales étaient de mettre en œuvre deux dispositifs d'éducation artistique et culturelle (Parcours Trans et Les Trans en résidence). Au début de la recherche, nous avons séparé, même dans le projet de thèse, ces missions de celles de recherches consacrées à produire une étude sociologique des publics du festival. En tout cas, nous n'avons pas lié les deux sujets et missions dès le début du contrat doctoral. Le poste de chargée d'action culturelle était envisagé comme une position favorisée pour étudier les publics. Certes, il s'agissait des publics « jeunes » ou bénéficiaires de dispositifs d'EAC, mais ils vivaient aussi des expériences de publics. De plus, cette présence sur ce terrain-là était complétée par les enquêtes quantitatives menées auprès des publics. Cependant, et parce que l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle est devenue un enjeu de politique publique et un enjeu pour la sociologie de la culture (particulièrement au sein du Laboratoire Culture et Communication), la présence sur ce terrain-là permettait donc de l'envisager comme un lieu de l'expérimentation de celle-ci. C'est d'ailleurs ce que défend Jean Marc Lauret⁷³⁸ :

« la recherche doit contribuer à aider les autorités politiques et administratives à repenser les politiques publiques d'éducation

⁷³⁷ Ibid, page 44.

⁷³⁸ Inspecteur honoraire de la Création, des Enseignements artistiques de l'Action culturelle au ministère de la Culture et de la communication.

artistique et culturelle, en tant compte de l'évolution du contexte dans lequel ces politiques s'inscrivent et, en particulier ici, l'évolution des pratiques culturelles des enfants et des adolescents.»⁷³⁹

Au sein de la structure culturelle, l'éducation artistique et culturelle a été de plus en plus défendue comme une posture de relations aux publics et non comme une compétence seulement de l'action culturelle pour des publics définis. L'apport des recherches sur les publics, en sociologie et en sciences de l'information et de la communication venait donc renforcer cette posture.

Cette expérience de terrain nous montre que la recherche et la science ne sont pas autonomes, tout comme les politiques publiques ne le sont pas non plus. La thèse CIFRE, de par sa particularité dans les dispositions de recherches qu'elle propose et impose, implique de se questionner sur les faits scientifiques et leur construction. La présence sur le terrain autant que dans un laboratoire de recherches permet d'observer nettement ce qui est à l'œuvre dans une recherche scientifique. Cependant, l'erreur serait de penser que cela est propre à la CIFRE. Au contraire, elle donne la possibilité d'observer autant le terrain que ceux qui l'ont érigé en tant que tel et comprendre ainsi ce qu'il s'y joue. Par exemple, pour nous, il a été fondamental de comprendre la manière dont le développement durable, les droits culturels, l'éducation artistique et culturelle ont influencé les relations entre le laboratoire et la structure culturelle. En comprenant l'origine des discussions à propos de ces thématiques, nous avons eu accès à cet aspect constructif d'une pensée et de faits sociaux comme scientifiques.

II. De la rencontre à la relation de compagnonnage

A. Se rencontrer en festival

En juillet 2007, les chercheurs Raphaël Roth et Damien Malinas rencontrent Béatrice Macé, co-fondatrice et co-directrice de l'Association Trans Musicales, sur le terrain festivalier, aux

⁷³⁹ LAURET Jean-Marc, « L'évaluation des politiques d'éducation artistique et culturelle, approche critique et prospective », *Quaderni* N°92-Hiver 2016-2017, page 91.

Vieilles Charrues à Carhaix. La rencontre est imprévue puisque tous les trois sont venues pour des raisons professionnelles (en tant qu'acteur culturel ou que sociologues). Tous les trois retiennent, de ce moment, qu'ils ont très rapidement parlé de linguistique et de Roman Jakobson. Au-delà d'une rencontre entre des personnes, ce sont deux milieux, celui de la culture et des sciences humaines et sociales qui trouvent des terrains de partages et d'entente, raison pour laquelle ils décident alors de faire équipe. Béatrice Macé voit, à travers les sciences humaines et sociales, une manière de sortir de ses questionnements d'acteurs culturels et le laboratoire voit l'idée d'un nouveau terrain de recherche, et un potentiel de travail avec une personne (Béatrice Macé) qui est portée par des questions similaires aux leurs. Plus largement, l'envie de collaborer guide les deux groupes à travailler ensemble à l'élaboration d'une nouvelle manière de penser et au fait d'allier leurs forces pour changer les choses. Car ils remarqueront, au fur et à mesure, qu'ils ont plusieurs terrains d'entente communs. L'éducation artistique et culturelle, les enquêtes, l'importance de la culture, la réflexion même autour de ce qu'est la culture. C'est ce que nous pourrions appeler le compagnonnage.

B. Le compagnonnage

« On ne doit plus prendre la science et la politique comme deux ensembles disjoints qui se regarderaient face à face et dont il faudrait ensuite chercher l'intersection commune. On a plutôt deux types d'activités qui vont en gros dans la même direction et dont les parcours vont se mêler et se démêler au cours du temps. En fait l'action est toujours composée et la somme de cette composition est toujours ambiguë. »⁷⁴⁰

Nous voyons dans cette citation de Bruno Latour, qui a guidé notre posture épistémologique dans ce travail de recherche, une certaine définition de la notion de compagnonnage que nous voulons développer ici. L'idée de regarder dans la même direction et d'avoir des parcours qui se mêlent ou se démêlent par rapport à cette direction commune est, d'une part, un constat de terrain que nous avons pu faire et, d'autre part, des éléments descriptifs du compagnonnage que donne Damien Malinas qui mène actuellement un travail d'habilitation à diriger des recherches sur la question. Il s'agit d'une recherche en cours, dans laquelle la

⁷⁴⁰ LATOUR Bruno, *Cogitamus Six lettres sur les humanités scientifiques*, La découverte, 2014, pp. 30-31.

relation entre les chercheurs et les acteurs culturels des Trans est un des terrains d'observation. Selon lui, le compagnonnage est une méthode collaborative⁷⁴¹ pour penser ensemble. « *Cette approche est celle d'une association d'artisans d'un même corps de métier basée sur un principe de solidarité. (...) Le compagnonnage entre en écho avec cette performance et cette transmission d'un métier, de savoirs et de pratiques.* »⁷⁴² Dans le cas du compagnonnage de recherches entre des personnes issues du milieu culturel et d'autres issues du milieu de la recherche, nous ne sommes pas tout à fait dans une situation du même corps de métier. Cependant, dans les mots de Damien Malinas, nous trouvons, à bien des égards, des similarités avec la situation en présence de la relation entre les Trans et le Laboratoire Culture et Communication, incarnées par quelques personnes.

*« À partir de ce point de vue, le compagnonnage — celui qui partage le pain avec un autre — comporte une dimension humaine que l'on retrouve dans la notion de copain. Ce plan humain évoque un compagnonnage de vie, un groupement de personnes dont le but est l'entraide, la protection, l'éducation, la transmission de connaissances entre tous ses membres. C'est ce qui devrait définir une communauté universitaire et scientifique. Je dois dire ici que ce n'est pas ce que je vois tous les jours. Cependant, l'éducation artistique et culturelle qui est au cœur des préoccupations d'Emmanuel Ethis permet méthodologiquement non pas de rassembler, mais de constater le trajet que nous avons à faire pour nous rassembler. »*⁷⁴³

Tout d'abord, les situations de compagnonnage préexistent bien évidemment au cas de la relation avec les Trans Musicales. Comme nous pouvons le lire précédemment, les chercheurs du laboratoire en question forment depuis les années 1990, une communauté universitaire et scientifique. Les présences longues sur les différents terrains de recherche participent à cela. Le terrain Trans a permis de créer, depuis 2014, une relation de compagnonnage entre des chercheurs confirmés et des étudiants en master 1 et master 2 de l'Université. Le voyage en train d'Avignon à Rennes, la présence durant cinq jours, en festival, renforcent les liens d'une équipe et participent au fait d'avoir des espaces de liberté, qui s'inscrivent dans un projet commun. Guidés par un cahier des charges ou des missions

⁷⁴¹ MALINAS Damien, *Les première fois sont aussi les dernières*, Volume 2, HDR (en cours) dirigée par Philippe BONFILS, page 11.

⁷⁴² Ibid, page 44.

⁷⁴³ MALINAS Damien, *Les première fois sont aussi les dernières*, Volume 2, HDR (en cours) dirigée par Philippe BONFILS, page 53.

de recherches, les chercheurs, confirmés ou apprentis, savent dans quelle direction ils regardent, mais peuvent aussi, de par la *forme festival*, prendre des parcours sensiblement différents, qui vont alimenter le débat et les recherches. Lors de l'édition 2019, l'équipe de chercheurs était composée entre autres de Benjamin Derhy Kurtz, qui est enseignant chercheur à l'Université d'Avignon. Il venait au festival dans le même but que les autres, afin de participer à l'enquête des publics. Cependant, il n'a pas pris part au dispositif classique d'enquête, mais a tenté de trouver ce qui le liait au terrain en présence. Il a mené de nombreux travaux de recherches sur la télévision et le transmédia. Ainsi, quelques semaines avant le festival, il a préparé son terrain en prenant contact avec la directrice des relations presse et plusieurs médias présents sur le festival. Arrivé sur le festival, il a fait de nombreux entretiens et de nombreuses observations en lien avec cette thématique. Cela lui a permis d'alimenter les données sur le traitement médiatique du festival. Plus globalement il a pu avoir une approche sur les discours des publics, comme des médias du festival et sur l'image de l'événement qu'ils véhiculent. Cet exemple détaillé montre l'intérêt d'avoir une équipe diverse et multiple, qui vient sur le terrain dans une direction commune, mais parfois pour des raisons différentes. Cela permet d'avoir une multiplicité de regards sur l'objet de recherches.

« En soi, un compagnonnage peut être décrit comme une forme culturelle dans la mesure où il est un lieu de confrontations et de relations. (...) Dans toutes ses acceptions, un compagnonnage est un "cadre d'expérience" ⁷⁴⁴ en tant que processus d'organisation de celle-ci et dont les acteurs se conforment aux règles tacites, alors qu'ils n'y sont pas obligés. Ce cadre de l'expérience n'est pas un outil d'organisation du métier, mais ce qui nous permet de le comprendre et de la raconter. » ⁷⁴⁵

Ce cadre de l'expérience et les règles qui en découlent est plus fréquent dans une relation de compagnonnage entre pairs (à l'Université par exemple). Le fait que des étudiants et des chercheurs soient formés dans la même institution, parfois par les mêmes personnes, est un élément non négligeable et facilitateur pour créer des conditions de compagnonnage. Le compagnonnage entre chercheurs sur les terrains festivaliers a permis l'émergence d'une

⁷⁴⁴ GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Collection Le sens commun, Paris, 1991.

⁷⁴⁵ MALINAS Damien, *Les première fois sont aussi les dernières*, Volume 2, HDR (en cours) dirigée par Philippe BONFILS, page 81.

autre relation de compagnonnage avec une structure culturelle, alors plus considérée comme un objet de recherche, mais comme un compagnon.

C. La relation

D'ailleurs, la tradition du compagnonnage est présente aussi du côté des Trans. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'histoire des Trans est née d'une entente entre copains et a perduré dans le temps grâce à une vision commune et une envie de transmettre le projet de départ : la rencontre entre artistes et publics. Lorsque Damien Malinas et Béatrice Macé se rencontrent, cette tradition de compagnonnage existe du côté du laboratoire comme du côté de la structure culturelle. Dans les deux cas, il y a une volonté de s'inscrire dans le temps. D'ailleurs, il s'agit d'une des conditions à la relation de compagnonnage, lorsqu'il y a une volonté de temps et de transmission. La posture pédagogique du laboratoire rend visible cette posture de transmission. Côté Trans, il s'agit d'un des seuls festivals dirigés par les mêmes personnes depuis quarante ans. Cependant, une grande partie du projet est désormais consacrée à sa propre transmission, en témoigne le maillage dans lequel s'inscrit les Trans : les démarches sur le développement durable, les droits culturels, l'éducation artistique et culturelle.

Dans la rencontre qui s'opère entre Damien Malinas, Raphaël Roth et Béatrice Macé, tous racontent qu'ils avaient le sentiment que même aux prémices de cette relation, ils savaient qu'ils allaient travailler longtemps ensemble. Il est important de noter dans cette relation, qu'il ne s'agit pas seulement d'un rapport à un terrain de recherches, en témoigne le nombre de fois où Béatrice Macé s'est rendue à Avignon pour prendre part notamment à d'autres terrains de recherches que celui des Trans (celui du Festival d'Avignon par exemple). Durant trois ans, c'est environ soixante-dix jours, une trentaine de repas, une quasi-centaine d'heures de réunions, qui ont été passés ensemble. Ces temps de travail et de compagnonnage, qu'ils soient à Avignon ou à Rennes, se déroulent pour la majorité pendant des festivals ou des temps forts (soutenances de projets ou événements particuliers dans l'une des deux structures). Ce sont des temps où le quotidien est modifié, comme pour un festival par exemple. Ces temps partagés sont particuliers puisqu'ils sont longs : aux réunions plus

classiques de travail, s'ajoutent des expériences communes de spectacle vivant (pendant le Festival d'Avignon par exemple), des dîners au restaurant, des temps de festivals.

Cette relation peut aussi être qualifiée de compagnonnage depuis le milieu des années 2010 et l'instauration de l'actuel projet d'éducation professionnelle et scientifique qui accompagne des étudiants de master 1 et 2 de leur découverte du festival jusqu'à son étude. Dans ce cadre-là, des cours sur l'étude des publics et des interventions sur les Trans sont intégrés au parcours étudiant. En 2014, quand ces projets ont commencé, le cahier des charges était moins dense et aucune intervention n'était prévue en amont de la venue des étudiants sur le festival. Depuis 2017, Béatrice Macé intervient dans la promotion des master 2 durant deux jours en octobre. Depuis 2019, une intervention en master 1 s'est ajoutée au mois de février, ainsi que la venue de deux ou trois étudiants de niveau master 1 sur le terrain des Trans Musicales. Ces deux actions permettent d'anticiper la découverte et la rencontre et de créer une dynamique de transmission entre les étudiants. Comme l'explique Damien Malinas dans ses recherches, le compagnonnage est aussi un groupe de personnes qui se constitue dans un but d'entraide, mais aussi d'éducation et de transmission. Dans le chapitre introductif de ce travail, nous avons expliqué les dynamiques de collaboration de chacun (un nouveau terrain de recherches pour le laboratoire et un moyen d'instituer des certitudes en savoirs pour la structure culturelle). De surcroît, il y a la volonté de travailler ensemble et de transmettre des méthodes, des dynamiques et une culture communes dans la manière de travailler. Aussi, l'inscription du projet (PEPS / Projet d'expérimentation Professionnelle et Scientifique) autour des Trans Musicales dans la maquette du master participe à son institutionnalisation et à sa pérennisation même après le départ de ceux qui en sont les instigateurs. Du côté des Trans, la création d'un poste spécialisé dans la recherche sur les publics, en lien avec le milieu universitaire, va aussi dans cette même dynamique.

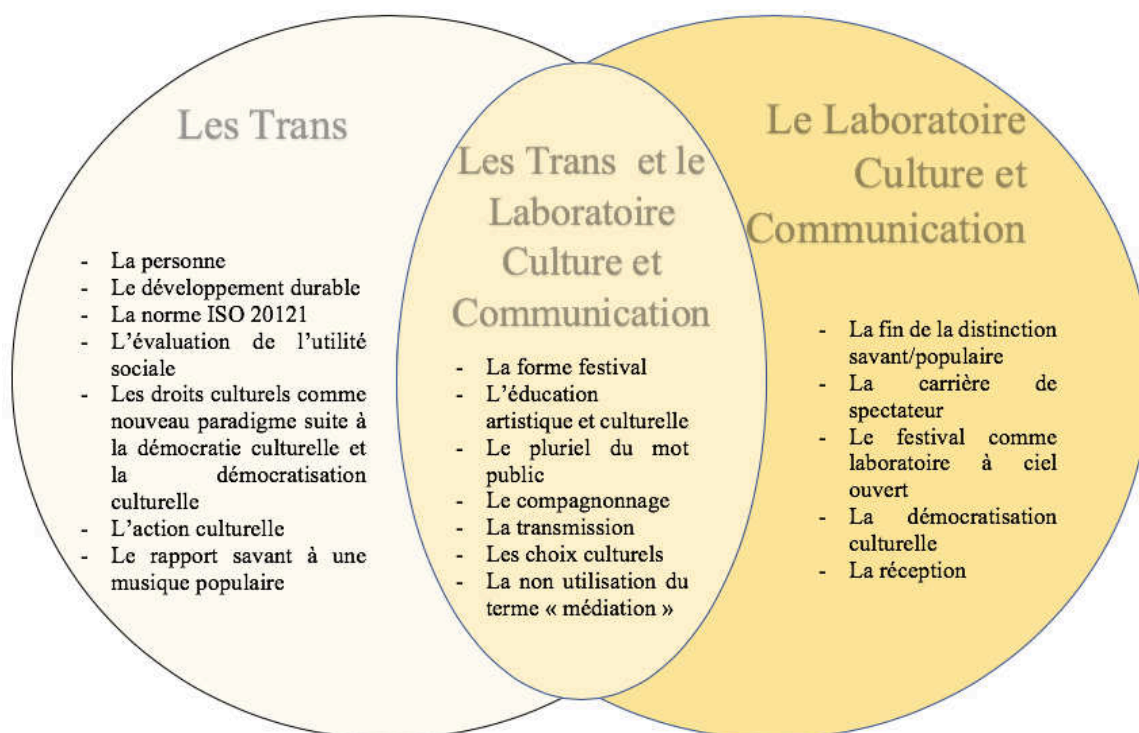
Enfin, la thèse CIFRE est peut-être le symbole même que le compagnonnage permet une éducation. Elle est le symbole de l'union entre deux domaines et leur inséparabilité. La thèse CIFRE performe la relation et ouvre d'autres dynamiques. La position de la personne en CIFRE est aussi un partage entre deux équipes, à la différence des salariés de la structure culturelle qui sont sous la direction directe de la structure et des doctorants ou chercheurs d'un laboratoire qui sont sous la direction d'autres chercheurs du laboratoire. Cela

n'empêche en aucun cas les collaborations entre les deux milieux, et de nombreux chercheurs travaillent étroitement avec des structures culturelles en étant présents sur le terrain. Cependant, en position de salarié CIFRE, le doctorant est sous une double direction et donc guidé de manière assez égale, en tout cas dans notre cas, par des personnes issues des deux structures. Cette situation est autant demandeuse de vigilances (de la part des trois parties prenantes, laboratoire, structure, doctorante), qu'elle est accélératrice de la relation. Une des avancées de ces trois dernières années de collaboration a été la mise en commun d'observations, de convictions, de croyances autour de thématiques communes et l'élaboration d'un plan de recherches pour chacune d'entre elles. Cela participe à la constitution d'un langage commun, ou tout du moins d'une grande porosité terminologique.

III. La porosité terminologique

La relation de compagnonnage décrite précédemment, ainsi que l'essence même de la thèse CIFRE, participent à une grande porosité terminologique entre ce qui est décrit et les outils de la description. Comme nous l'avons montré dans notre chapitre introductif, le projet de thèse, tout comme le dossier crédit impôts recherche, qui ont tous deux structuré la recherche, ont été écrits à trois mains. Le temps passé dans la structure en amont de ces projets (stage et CDD) a permis de nombreuses discussions et de partage d'opinions. Béatrice Macé, qui rédige entièrement le projet des Trans a une grande appétence et connaissance de la sociologie et de la linguistique. Le rapport « sachant » aux formes culturelles, comme la défense de la liberté de choix, lui a permis de trouver dans les recherches du Laboratoire de nombreux points d'ancrage et de nombreux points communs. Formées sur le terrain de l'éducation artistique et culturelle, les observations et enquêtes de terrain nous ont confortés dans ces différents positionnements. La direction commune entre le Laboratoire et la structure culturelle est de défendre les choix culturels comme des tenants de la liberté des personnes et comme des éléments de définition des identités. Cela est encouragé par une posture d'éducation artistique et culturelle qui permet d'accompagner artistes et publics à la rencontre, de découvrir des pratiques, des projets artistiques et qui contribue, de par les connaissances qu'elle apporte, à la liberté de choix. Cette direction commune est l'essence même du compagnonnage et explique pourquoi cette thèse a une porosité terminologique forte avec le projet étudié. Cependant, la direction commune n'empêche pas la prise de chemins différents. Pour comprendre cela, nous avons fait l'exercice de la mise en graphique des différentes thématiques abordées dans notre recherche.

Graphique 9 : Diagramme de Venn représentant les relations entre le Laboratoire Culture et Communication et le projet des Trans dans le cas des recherches sur l'étude des publics du festival



A. Réflexion autour des mots

Cela ouvre une question théorique de la sémiologie, du signifiant et du signifié et une question d'ordre épistémologique. Cette ambivalence et cette utilisation des mots qui produisent un discours, une sorte de terrain d'entente, où chacun pense parler de la même chose, tout en sachant aussi que ce n'est pas tout à fait le cas. Cela crée un certain décalage autant qu'un terrain d'entente et donc une ambiguïté satisfaisante. Les Trans comme les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication utilisent de nombreux signifiants communs et notre position de doctorante CIFRE nous invite à en jouer et à comprendre ces utilisations. Sous un même signifiant, il y a des signifiés différents, parfois en accord, parfois non. Certains mots, certaines idées peuvent être des zones de débats par rapport à des différences de signifiés. Les nombreuses séances de travail auxquelles nous avons pu assister

montrent par ailleurs que ces dissonances sur les signifiés créent une dynamique de travail et de réflexion. C'est le cas pour les discussions que nous avons eues autour des droits culturels par exemple, et qui ne sont pas forcément un débat « résolu ». Les discussions sur les droits culturels ou sur l'éducation artistique et culturelle rassemblent autant qu'elles divisent les compagnons de cette recherche. Ces dissonances font partie du compagnonnage décrit précédemment. Elles doivent exister, mais ne pas prendre trop de place et ne pas empêcher d'avancer dans la même direction, ce qui sous-entend une connaissance mutuelle. Les temps en public offrent une possibilité de synchronisation en miroir des temps de travail qui permettent de constater les écarts et les points de vue différents.

Le schéma indique les mots qui sont utilisés par les deux structures, dans le cas précis de notre recherche. Cette liste n'est pas exhaustive, mais permet de lire le contenu de l'intersection. D'ailleurs, nous pourrions qualifier la thèse CIFRE de mise en existence contractuelle de cette intersection. Le diagramme illustre les axes principaux de la thèse ainsi que le croisement entre les sciences humaines et sociales et la structure culturelle, entre les sciences et la technique des festivals. Il explicite, comme notre raisonnement durant ce travail de recherche, que la science n'est pas autonome. Un fait scientifique se construit à partir de la science elle-même, mais aussi grâce aux observations de terrain. Ce qui crée une première dépendance entre la science et la recherche. Dans cette relation et cette intersection, réside aussi la capacité d'innovation de la structure, comme du laboratoire (comme nous l'avons montré dans notre deuxième partie) ainsi que les niveaux de précision par lesquels ils vont observer le monde.

Ainsi, le cercle de l'intersection illustre ce qu'est le compagnonnage. Les thématiques dans les cercles les plus opposés (qui appartiennent soit aux Trans, soit au Laboratoire) sont soit des compétences propres à la structure, soit des zones de conflit et de débat. Elles sont aussi à observer puisqu'elles vont influencer les positions de chaque partie prenante de cette recherche. Par exemple, au paradigme des droits culturels défendus par les Trans correspond celui de la démocratisation culturelle défendue par les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication. Sans que ce soit un désaccord de fond, nous avons remarqué, à plusieurs reprises, une différence de positionnement concernant ces notions. Là où les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication envisagent les droits culturels comme une tentative

politique pas assez solide pour émerger en tant que nouveau paradigme, les Trans, et Béatrice Macé, inscrivaient la notion dans leur projet culturel. Cette différence de positionnement a pu être une zone de conflit. Cependant, et pour citer de nouveau Georg Simmel, le conflit en particulier dans une relation de compagnonnage est, une fois éclaté, plutôt une source d'inventivité et de créativité⁷⁴⁶ qu'une zone de rupture. Comme l'explique le sociologue, le conflit est avant tout un lien social qui permet un certain équilibre. D'ailleurs, les divergences sur ces sujets ont amené à un terrain d'entente qui prend forme dans la vision commune de l'éducation artistique et culturelle. En étant une politique en construction, l'éducation artistique et culturelle est en besoin de définition. Ainsi, elle se modèle autour d'acteurs importants, que sont les acteurs culturels et scientifiques. Elle permet d'envisager des trajectoires individuelles et collectives autour de la culture. Envisagée sur trois piliers, elle dépasse la question de la fréquentation parfois trop pesante et présente dans la vision de la démocratie culturelle. Par ailleurs, elle est construite en étroit lien, même si elle s'envisage tout au long de la vie, avec l'éducation nationale et est ainsi la promesse de faire société autour de l'idée d'être public. Pour continuer l'étude de cette porosité terminologique, nous pouvons faire un focus sur un des mots ambigus qui est commun aux deux structures, mais dont le sens donné par l'une ou l'autre est parfois différent.

B. Focus sur le mot « parcours »

Le terme « parcours » désigne un dispositif d'éducation artistique et culturelle aux Trans, que nous avons décrit dans notre thèse. Nous avons aussi utilisé dans nos recherches la notion de « carrière » qui est un terme scientifique faisant référence à la carrière de spectateur et permettant d'étudier les pratiques culturelles d'une personne. Autrement dit, c'est le parcours qui est étudié. Ainsi, le mot « parcours » peut être rattaché à l'univers des sciences sociales. Il l'est aussi puisque le dispositif d'EAC étudié « parcours » nous permet d'observer le parcours des personnes. Dans cette thèse, les parcours des habitants dans les lieux culturels de leur ville et les parcours culturels des publics sont décrits. Nous montrons que plusieurs dynamiques doivent être prises en compte dans l'étude de ces parcours (lieux de vies, connaissances, socialisations, etc.). La notion de « parcours » ou « carrières » en sciences

⁷⁴⁶ SIMMEL Georg, *Le Conflit*, Coll. Poche, Ed. Circé, 1908, page 77.

humaines et sociales est un outil qui décrit les vies de ces personnes. Les « parcours » sont conjointement un cadre théorique pour notre recherche et aussi ce que nous observons.

Les deux mots, les deux signifiés du même signifiant « parcours », témoignent d'une direction commune, mais ne veulent pas dire exactement les mêmes choses. Pour les Trans, il s'agit de décrire les différentes actions des Trans auxquelles participent les publics qui font partie de ce dispositif. L'objectif d'un parcours est l'autonomie des personnes. Tout d'abord, il a pour but de répondre au premier pilier de l'éducation artistique et culturelle : la connaissance, qui doit être comprise de deux manières. Il y a l'enjeu de proposer des contenus pour accompagner la découverte artistique (un concert qui illustrerait une conférence, la production de contenus artistiques et historiques sur les artistes, etc.). L'enjeu de patrimonialisation a pour objectif d'assurer une transmission du projet, mais aussi une mise en connaissance qui peut accompagner l'expérience artistique et culturelle. L'autre manière d'envisager ce pilier de l'éducation artistique et culturelle est de penser qu'un de ces objectifs est de mettre les personnes « en connaissance ». Savoir qu'un lieu, qu'un festival existe, c'est pouvoir ensuite faire ses choix en connaissance de cause. Ainsi, le parcours du côté des Trans doit être envisagé comme un outil pour que les personnes construisent leurs propres parcours et doit être analysé comme éventuellement un élément déclencheur de certaines pratiques artistiques et culturelles.

Les recherches en sociologie qui ont intégré le projet des Trans depuis le milieu des années 2010 ne sont pas sans conséquence sur des actions ou dispositifs précis comme les Parcours Trans. En 2017, les Trans ont modifié le dispositif en réduisant de moitié le nombre de personnes accueillies et en faisant vivre l'expérience au-delà des limites spatio-temporelles du festival. Sans pouvoir définir précisément si c'est la technique ou la science qui a permis ce changement, nous pouvons cependant montrer comment les deux types de connaissance se sont mutuellement nourris. Les études sociologiques ont prouvé que l'expérience festivalière se découpait en trois temps, avant, pendant et après, comme nous l'avons décrit au cours de notre raisonnement. Par ailleurs, avant 2017, le dispositif Parcours Trans ne reconnaissait qu'un seul temps « le pendant », par faute de moyen humain, mais aussi par manque de connaissance sur l'importance des autres temps. De la rencontre jusqu'au récit d'expérience, le dispositif Parcours Trans ressemble désormais de plus en plus

à ce que décrit la notion de « parcours » en sciences humaines et sociales. Ces changements sur le dispositif ont parallèlement ouvert de nouveaux terrains de recherches pour les chercheurs - l'avant et l'après. Les temps de la rencontre et du retour d'expériences ont permis de comprendre sociologiquement des démarches d'éducation artistique et culturelle et de les faire avancer. Les recherches sociologiques cherchent, peu importe leurs objets d'études, à comprendre les relations entre les individus et la société. L'observation des réceptions d'un dispositif Parcours Trans permet de comprendre plus largement les relations entre un objet culturel et des publics.

Le « Parcours » est une manière de formaliser les parcours des publics, composés aussi des étapes d'avant et d'après événement, qui sont constitutives de l'expérience. Les sciences et techniques peuvent s'entraider et c'est là le principe du compagnonnage d'observer ensemble et de donner les possibilités aux « techniciens » de modifier leurs actions grâce à des données scientifiques constituées d'observations de terrains, de retours des publics eux-mêmes, de recherches scientifiques.

Cette intersection entre les mondes de la technique et de la recherche a rendu particulièrement enrichissante notre position au poste de chargée d'action culturelle. Être au centre d'un projet d'éducation artistique et culturelle signifie avant toute autre chose, être face à une relation entre un festival et des publics. Bien que nous ayons travaillé avec des publics accompagnés, et majoritairement des jeunes publics, il n'en reste pas moins que c'est leur position de publics plus que leurs conditions de personnes qui est observée. Étudier le Parcours Trans, tout comme d'autres dispositifs d'éducation artistique et culturelle, impose de par sa forme et son inscription sur un temps long, de regarder ce qu'il se passe à côté des temps forts ou du temps festivalier. La manière dont ils sont reçus et dont ils s'intègrent dans la vie des personnes permet de comprendre la raison d'être d'un dispositif d'éducation artistique et culturelle et de donner du sens à la relation aux publics. Envisager l'éducation artistique et culturelle comme un laboratoire de recherches, est un moyen d'observer des relations entre des publics et un objet culturel et des conditions innovantes⁷⁴⁷ de cette rencontre. Les acteurs culturels doivent alors s'emparer de la science pour comprendre plus finalement les relations aux publics et agir dans la compréhension mutuelle. Cela permet

⁷⁴⁷ Comme nous l'avons vu au cours de notre troisième partie, les dispositifs d'éducation artistique et culturelle sont innovants dans la relation aux publics qu'ils proposent. Cela s'explique en partie car l'évaluation est une partie constitutive de ces dispositifs et permet donc d'avoir accès de manière directe aux retours des publics.

d'envisager que chaque acteur culturel ou scientifique en relation de compagnonnage peut participer à l'évaluation d'une politique publique, comme l'éducation artistique et culturelle, à l'écoute de ses publics.

Conclusion : le compagnonnage, une nouvelle forme de recherche ?

Travailler en collaboration étroite pour une structure culturelle et une structure universitaire, à la manière dont nous l'avons décrite précédemment, est une nouvelle forme de recherche, où le processus de collaboration est aussi important que les résultats. La relation entre les deux structures évolue, et cette dynamique-là permet d'observer des résultats au cours de la recherche. Cela signifie que la notion de compagnonnage est mouvante, car les signifiés (décrits précédemment) bougent au contact des discussions, débats et temps de travail. La notion d'éducation artistique et culturelle, par exemple, a évolué au contact des sciences humaines et sociales comme au contact des Trans. Avoir des espaces spatio-temporels pour discuter de cela permet de travailler à une définition commune, ou encore une fois, d'aller dans la même direction et surtout, d'être innovant. Le signifié « parcours » a aussi évolué au contact des sciences humaines et sociales, notamment dans sa manière d'être évalué par les Trans. Ces changements-là, et plus globalement l'inscription dans le projet de la structure, de la relation à un laboratoire de sciences humaines et sociales, donnent aux Trans une capacité de théorisation et de recherches sur son action, ce qui est une des résultats prégnants du compagnonnage.

Le compagnonnage est intéressant à questionner au regard des travaux de Bruno Latour. Selon lui, pour que la science soit saisie et appréhendée, il faut qu'elle montre que les faits scientifiques sont des constructions. L'avantage du compagnonnage est d'intégrer des débats et de faire apparaître ces zones d'instabilité, d'erreur, de reconstitution, de construction. L'enjeu est de faire participer, à ce processus social de l'émergence des faits scientifiques, un grand nombre de personnes et donc de leur permettre de se saisir des faits scientifiques. C'est ainsi que Max Weber, dans son ouvrage *Le savant et le politique*⁷⁴⁸ défend la position

⁷⁴⁸ WEBER Max, *Le savant et le politique*, Bibliothèques 10-18, Ed. 10/18, 2002.

du scientifique autant qu'il souligne le manque de dialogue entre la science et ses objets, donc le reste de la société. Selon lui, la rationalisation de nos sociétés a participé à son désenchantement, puisque nos sociétés et leurs fonctionnements sont rendus explicables par la science. Cependant, l'objectif de la science ne doit pas permettre de valider ou d'invalider des actions, ni de participer à un nouvel enchantement.

*« Il arrive qu'un jour l'atmosphère change. La signification des points de vue utilisés de manière irréfléchie devient incertaine, le chemin se perd dans le crépuscule. La lumière de grands problèmes culturels s'est déplacée plus loin. Alors la science se prépare à modifier son paysage habituel et son appareil de concepts, pour regarder du haut de la pensée le cours du devenir ».*⁷⁴⁹

L'apport de la science, et particulièrement dans une relation de compagnonnage telle que décrite précédemment, est de comprendre et de « rendre compte du sens ultime de ses propres actes »⁷⁵⁰. Il y a donc un enjeu méthodologique qui doit encadrer et guider ce compagnonnage. La méthodologie va influencer la manière de regarder ce qu'on observe et de le décoder. Les enquêtes menées dans cette recherche s'intéressent à des points particuliers et le but est de rendre objectivables nos observations et de les rendre appréhendables hors de notre subjectivité. Puisque l'enjeu d'une alliance entre le culturel et le savant est aussi de pouvoir politiquement avoir un impact. Affiner notre compréhension de notre société est conjointement une finalité pour les sociologues, mais aussi, dans notre cas, pour les acteurs culturels, un moyen de contribuer, à leur échelle, à son amélioration.

⁷⁴⁹ WEBER Max, *Économie et Société*, Pocket, Agora, 2003, page 213.

⁷⁵⁰ WEBER Max, *Le savant et le politique*, Bibliothèques 10-18, Ed. 10/18, 2002.

CONCLUSION : Inscrire durablement la relation

Depuis quarante ans, le festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes n'a cessé de se réinventer, autant dans sa forme, dans ses lieux, dans sa programmation que dans son projet culturel et sa relation aux publics. En témoigne même la période de confinement et la fermeture des lieux de concerts, imposées par la crise sanitaire en raison du Covid 19 au printemps 2020, qui ont été une période de réflexion pour les Trans pour imaginer de nouvelles formes de transmissions. Le projet du festival repose sur la rencontre artistes-publics autour des musiques actuelles, reconnues comme un art et une expérience culturelle à part entière. Ces deux entités sont considérées comme étant indissociables dans la rencontre. Ainsi, dans le projet des Trans, les publics sont l'égal des artistes et font l'objet d'un accompagnement spécifique. Depuis le début des années 2000, la relation du projet aux publics s'est formalisée progressivement, via la mise en place d'un service de relations aux publics et le développement d'un axe d'action culturelle. Dès 2003, des dispositifs d'enquête sur les publics des Trans ont été mis en place. Pour faire une analyse complète et scientifique, et pour changer des convictions en connaissance, le festival a décidé de faire appel à des compétences de sciences humaines et sociales. Les années 2010 ont ainsi vu le lancement de travaux menés chaque année par les chercheurs et étudiants du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon. L'année 2020 marquera dix ans d'enquêtes sur les publics des Trans et la présence de chercheurs à ce sujet. Plusieurs thématiques de recherches menées avec ce laboratoire, tout comme celles étudiées dans ce travail partent de l'idée de liberté, une dimension importante du projet artistique. Il s'agit aussi de considérer la relation entretenue au festival par le festivalier, comme une échelle de liberté : plus le festivalier entre en relation avec le festival, plus il dessine son propre rapport au festival. Ce raisonnement fonctionne aussi plus généralement dans le cadre des pratiques culturelles. Cette relation aux publics est guidée et modifiée par des chantiers relatifs aux droits culturels et à l'éducation artistique et culturelle, qui ont fait bouger les lignes, conjointement dans la manière de penser les publics que dans la manière dont ces derniers prennent part au projet culturel. Ce travail illustre en partie cette relation aux publics.

La première partie de notre thèse portait sur l'expérience esthétique d'un point de vue générale. L'apport socio-historique a posé les fondements de cette recherche et a introduit le

travail d'enquête et ses résultats. Les publics rennais entretiennent un lien fort et durable avec l'événement. Cependant, l'expérience esthétique est d'autant plus cristallisante dans la relation des publics aux Trans. Les expériences esthétiques, entendues au sens où John Dewey les décrit, sont des éléments d'identités culturelles qui construisent les personnes. Comprendre les postures de publics au regard de leurs expériences esthétiques permet de concevoir une multitude de rapports différents à la culture et donc de reconnaître la diversité des identités culturelles. Aussi, l'imprévu est un critère descriptif de l'expérience esthétique. Le projet des Trans Musicales défend l'idée que l'inconnu vaut toujours la peine d'être vécu et met en œuvre, pour cette découverte, une organisation des lieux du festival basée sur la déambulation.

Ainsi, le fait d'envisager le festival dans sa « forme » et comme un dispositif d'éducation artistique, au sens où il est un terrain de l'émotion, permet d'étudier l'expérience esthétique. Effectivement, le festival met en œuvre l'émergence de différentes formes d'expériences esthétiques. La *forme festival* doit être aussi entendue, par les chercheurs en sciences humaines et sociales comme par les acteurs culturels et politiques, comme un lieu de réflexion et d'innovation de la relation aux publics. Les Trans Musicales ont été un lieu d'expérimentation des droits culturels et de projets d'éducation artistique pour tous les publics. La *forme festival* a permis de penser de nouvelles manières d'évaluer l'impact du festival. La norme ISO 20121 et l'utilité sociale sont deux démarches qui illustrent cela. La norme ISO 20121 et le raisonnement en parties prenantes qu'elle propose nous sont comparables au concept de modèle orchestral de la communication. Bien qu'il peine un peu à définir le système qui se joue lors d'un festival, il a néanmoins l'avantage de faire intervenir simultanément l'ensemble des participants dans la construction du message. Plutôt que d'appréhender la norme ISO 20121 sur sa technicité, nous l'avons étudiée comme une façon d'envisager le monde, une manière de considérer le festival. Elle repositionne le projet à l'intérieur de différentes sphères. Dans l'approche par la norme ISO 20121, le projet n'est pas forcément la partie déterminante, en tout cas il est replacé dans un maillage relationnel. Ainsi, notre deuxième partie montre que le festival doit être considéré comme construit par différentes parties prenantes influant directement ou indirectement sur le festival. Les publics sont définis en tant qu'une des parties prenantes.

L'éducation artistique et culturelle, en tant que vision du monde aussi, permet d'envisager la manière des publics de devenir partie prenante. Finalement l'éducation artistique et

culturelle donne la possibilité de devenir partie prenante de ses propres pratiques culturelles, car elle cherche à rendre les publics actifs, à les faire prendre la parole. Pour cela elle va chercher l'expérience esthétique. L'observation des dispositifs d'EAC aux Trans Musicales permet de comprendre la posture plus générale que le festival souhaite entretenir avec ses publics. Proposer la découverte de projets artistiques pas ou peu connus, venant d'univers musicaux multiples, est au cœur de la démarche des Trans Musicales. Nous avons défendu l'idée de l'imprévu comme étant une des caractéristiques de l'expérience esthétique. Le terrain sur l'éducation artistique et culturelle mené aux Trans Musicales a approuvé l'idée que les expériences étaient plus fortes lorsqu'elles créaient un déplacement par la découverte. D'ailleurs, l'éducation artistique et culturelle tout comme la *forme festival* sont des espaces, physiques ou mentaux, où les prises de risques et d'innovation permettent de réfléchir et de proposer des changements. L'éducation artistique et culturelle et son évaluation adaptée à cette question de l'imprévu (c'est-à-dire parvenir à se détacher des objectifs de départ en s'attardant sur la réception de ces démarches auprès des publics) envisagent et valorisent le plus grand nombre de pratiques culturelles et de les reconnaître comme étant constitutives de l'identité des personnes. Cette question de l'imprévu ne signifie pas pour autant qu'il est impossible de comprendre ou d'évaluer les expériences esthétiques et plus largement les pratiques culturelles. Paul Ricœur a développé des recherches autour de la surprise et a indiqué que des dispositions sont nécessaires à la surprise. Il existe des terrains plus propices que d'autres à l'émergence de l'imprévu dans l'expérience esthétique. L'éducation artistique et culturelle n'est-elle pas un moyen de créer ces dispositions et terrains nécessaires à l'émergence de la surprise, de l'imprévu ou encore du déplacement ? Paul Ricœur montre aussi que le fait que la surprise advienne pour une personne illustre une grande présence et disponibilité de sa part. Il ne l'envisage d'ailleurs pas comme contradictoire de l'habitude. Les cadres des dispositifs d'EAC, comme ceux d'un festival, doivent mettre en œuvre les conditions pour que les personnes se laissent surprendre dans le jeu de la découverte.

« Monsieur Ricœur développe l'une de ses idées maîtresses, qu'il appelle la réciprocité du volontaire et de l'involontaire : seul est intelligible pour lui le rapport du volontaire et de l'involontaire ; nous partons du premier, mais nous ne pouvons le comprendre que par les motifs et les assises du second. Celui-ci est incompréhensible en soi et ne se laisse attendre phénoménologiquement que par la signification

*dont le vouloir le pénètre. Cette valorisation de l'involontaire se garde cependant de "mépriser l'objectivité ou de s'affranchir de la raison" ».*⁷⁵¹

L'enjeu de l'évaluation et plus largement des recherches en sciences de l'information et de la communication sur les publics de la culture participent à concevoir des projets adaptés à la découverte, à l'imprévu et à la multitude de postures de publics possible. Évaluer régulièrement, c'est se donner la possibilité de comprendre autant que de prendre part la multiplicité des pratiques culturelles et leur valorisation.

*« Ce qui m'a d'emblée intéressé dans la sociologie, c'est la capacité d'expliquer les relations, les conflits et les actions des individus et des groupes par le fonctionnement "objectif" des rapports sociaux, et, inversement, d'expliquer l'objectivité de la vie sociale et de l'histoire par les pratiques et les choix des individus. »*⁷⁵²

Mener une thèse en convention industrielle de formation par la recherche demande et permet conjointement une grande présence sur le terrain et une grande compréhension de l'objet d'étude. Expliquer les relations à la culture, qui plus est dans un festival porteur d'une longue histoire, est une tâche aussi stimulante qu'infinie. Le partenariat entre le laboratoire de recherches Culture et Communication de l'Université d'Avignon et les Trans a été renouvelé en 2019. Il offre la perspective de la continuité des travaux de recherches concernant les publics du festival. Notre volonté de poursuivre notre travail d'action culturelle et de production de ressources sur les publics est motivée par différents objectifs : inscrire les recherches en sciences sociales dans les démarches et projets des structures culturelles, donner une deuxième vie à ce travail de recherche et enfin parvenir à améliorer la compréhension des relations entre les publics et le festival. Cette motivation vient du fait que le terrain et le contenu de la recherche concernent les mêmes sujets. Le projet de thèse initial était beaucoup plus axé sur l'étude de la norme ISO 20121 et ses répercussions, ainsi que sur l'évaluation de l'utilité sociale. Notre travail en action culturelle a pris une grande partie de notre terrain et du contenu de notre recherche et des axes que nous avons choisi

⁷⁵¹ NEDONCELLE Maurice. « Paul Ricœur, Philosophie de la Volonté. Le Volontaire et l'Involontaire, (Collection Philosophie de l'Esprit.) » 1949. In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 25, fascicule 3, 1951. pp. 331-332.

⁷⁵² DUBET François, *L'expérience sociologique*, La Découverte, coll. « Repères sociologie », 2007, p. 89.

d'aborder. Bien que les trois sujets soient intimement liés à l'étude des publics, le travail de terrain a imposé d'axer notre recherche principalement sur l'éducation artistique et culturelle. Que ce soit pour l'évaluation de l'utilité sociale ou de la recherche sur les publics en tant que partie prenante, plusieurs éléments de réponse sont présents dans notre travail et cela fait partie des recherches que nous pourrions poursuivre après notre thèse.

Les projets d'études des publics justifient certaines réflexions sur les publics « de demain ». Avant de défendre cela, il nous semble primordial de penser les publics d'aujourd'hui. Cette posture permet de ne pas tomber dans l'idée que le projet est au service des publics ou inversement et ainsi de travailler l'un comme l'autre, comme deux entités à part entière qui se mettent en relation. Cela invite donc à ne pas projeter d'idées préconçues sur les publics ou leurs manières de réceptionner. Pour des publics comme pour des structures culturelles, reconnaître l'imprévu amène à être réflexif et à remettre en cohérence son projet et son parcours. Les recherches en sciences humaines et sociales sur les publics de la culture sont un moyen de se confronter à des réalités de terrain parfois ignorées. Surtout, elles permettent de comprendre les expériences artistiques et culturelles dans leur entièreté et ainsi de participer, même indirectement, à la conception d'une politique culturelle reconnaissant la diversité et les formes de culture. L'interrogation est souvent portée sur le lien des publics à la culture. Il est intéressant aussi de penser le lien de la culture à ses publics. Dans l'introduction d'un ouvrage sur les loisirs et pratiques culturelles des enfants, les auteurs Sylvie Octobre, Christine Detrez, Pierre Mercklé et Nathalie Berthomier décrivent les mutations des pratiques culturelles, notamment liées à la culture d'écran et soulignent l'importance d'observer les pratiques des loisirs des enfants pour comprendre les constructions sociales et culturelles à l'œuvre.

« Mutations corrélatives des modes de transmission, enfin : dans ce brouillage des frontières traditionnelles, ce sont les enfants et les adolescents qui innovent inventent, utilisent, expérimentent et ce faisant, bouleversent les transmissions générationnelles descendantes »⁷⁵³.

⁷⁵³ OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie, « Introduction. Les loisirs des enfants : un petit objet sociologique ? », in OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie, *L'enfance des loisirs* (2010), pp. 13-22.

Ils défendent l'idée de faire de la sociologie à part entière en ce qui concerne les enfants et adolescents. Notre présence sur le terrain, que ce soit dans le cadre de la résidence en milieu scolaire (collège) ou dans le cadre de dispositif Parcours Trans, nous a fait prendre la mesure de la complexité de ces âges de construction des goûts culturels, mais aussi de ces moments où la définition par la culture est fondamentale.

« Dans le terme apparemment simple de “goûts”, s’emmêle en réalité un écheveau complexe d’influences et d’intérêts, où il faut à la fois être soi, notamment en se démarquant “des plus petits”, et partant, de soi, mais également être une fille ou un garçon de son âge, tout en restant qu’on le veuille ou non, l’enfant de ses parents... Les loisirs, et notamment les consommations médiatiques, jouent un rôle dans les transitions biographiques, en particulier l’adolescence. Les enfants et adolescents se servent de ces supports pour “dire” leur âge, mais sont également confrontés régulièrement à des désajustements entre leurs loisirs et leur âge revendiqué... “c’est pour les petits”, “c’est pour les grands” : ces verdicts disent la persistance de frontières parfois invisibles, mais étanches entre les cultures d’âge et leurs conventions propres. »⁷⁵⁴

Ces expériences nous ont permis, au cours des trois années d'adapter, le type d'évaluation pour comprendre les publics jeunes notamment. Comme nous l'avons déjà mentionné au court de notre raisonnement, nous avons un outil pour apprendre à connaître les publics, mais aussi pour leur permettre de s'exprimer sur le parcours proposé. Cet outil était utilisé à l'écrit, de manière individuelle et personnelle et à l'oral en groupe. En lien avec ce qu'expliquent les auteurs de *L'enfance des loisirs*, nous remarquons l'importance des goûts culturels et l'aspect revendicatif qu'ils peuvent porter. Le projet des Trans Musicales considère que les propositions artistiques sont pénétrables par toutes et tous, sans distinction d'âge notamment. Il s'agit aussi de considérer que par toutes et tous, il est possible de réfléchir et de comprendre la relation au festival. L'entrée spécifique auprès des publics jeunes autorise une compréhension affinée qu'entretiennent ces publics avec le festival. Cette entrée particulière s'inscrit dans une démarche de compréhension plus générale des rapports entre les Trans Musicales et leurs festivaliers. Le travail sur les publics jeunes fonctionne ici à la manière d'un microscope pour étudier la naissance d'une relation avec une pratique culturelle qui pourrait se poursuivre tout au long de la vie : les publics jeunes

⁷⁵⁴ Ibid.

sont autant les publics d'aujourd'hui que de demain. Surtout, les publics jeunes ont, comme le décrivent les auteurs, différentes postures de publics, parfois de manière quasi-simultanée. Les auteurs de l'ouvrage précédemment cité valorisent une approche basée sur plusieurs principes pour éviter la catégorisation par âge :

« Le premier est celui d'une approche en termes de processus, pour ne pas réduire les consommations et comportements culturels à une "culture jeune" monolithique ou à des cultures jeunes catégorielles : la question des frontières des âges se pose en termes de comportements, de calendriers individuels, et de synchronisation ou décalage des comportements plutôt qu'en termes de classes d'âge. »⁷⁵⁵

La posture artistique du projet des Trans est de ne pas ajuster ses propositions artistiques aux jeunes publics, par exemple, mais plutôt de défendre que les propositions artistiques sont pour tous les publics, et que ce sont uniquement les conditions d'accompagnement et d'accueil qui doivent être adaptées. Cette parenthèse sur les publics jeunes et l'intérêt porté pour l'ouvrage *L'école des loisirs*, est une manière de montrer que les catégorisations des publics ne sont parfois pas les plus adaptées et qu'il s'agit de penser nos dispositifs et nos outils adaptés aux publics. Tout comme les jeunes ne sont pas continuellement dans une posture de jeunes, mais parfois dans une posture de fille, de garçon, de personne qui écoute du rock, d'une personne qui découvre, il s'agit d'envisager les publics de la même manière : comme en capacité d'avoir des postures multiples. À ce propos et comme nous l'avons vu au cours de notre raisonnement, les cultural studies sont les premières enquêtes sur les cultures des jeunes, populaires ou alternatives, à la différence de la sociologie des arts et de la culture. Leur apport principal est de sortir de certaines dualités, comme celle de l'âge ou encore celle du *savant* et du *populaire* et de proposer une lecture des postures de publics dépendantes de la circulation entre différentes sphères. Si l'on envisage les publics comme partie prenante (comme segments de la société avec lesquels l'organisation est en relation), alors les notions d'échange, de discussions et d'horizontalité sont à prendre en compte. Les publics deviennent eux-mêmes transmetteurs. Étudier la transmission sur le terrain des Trans Musicales permet de comprendre différents pans du projet. Les dispositifs d'action culturelle sont des formes de transmissions construites et directes. La question du développement

⁷⁵⁵ OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie, « Introduction. Les loisirs des enfants : un petit objet sociologique ? », in OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie, *L'enfance des loisirs* (2010), pp. 13-22.

durable est une transmission pour le futur. La position du programmateur et co-directeur Jean-Louis Brossard est au cœur du projet et est, ni plus ni moins, une transmission de ses expériences esthétiques. Le projet patrimonial des Trans est une transmission de l'histoire du festival, autant de celle portée par les artistes que par celle portée par les publics.

Puisque les mots transmission et publics ont été deux mots importants dans notre travail de recherche, autant dans nos lectures que sur le terrain, nous aimerions terminer sur ce souvenir raconté dans le cadre du projet « Histoires de publics », un espace de recueil de témoignages des publics des Trans que nous avons mis en place durant notre terrain de recherche. Ce travail, élaboré avec le chargé des projets patrimoniaux, symbolise la reconnaissance des publics dans la constitution de la mémoire collective d'un événement comme celui des Rencontres Trans Musicales de Rennes. Ce projet repose sur le fait que ce soit la multiplicité des discours qui compte. Ce qui rejoint des postures sociologiques ou anthropologiques citées à plusieurs reprises au cours de notre raisonnement. *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne* de Claude Lévi-Strauss parle des dangers de l'enfermement de la pensée dans une seule vision du monde ou encore Mona Ozouf dans *Composition française*, raconte son parcours de vie, qui fait d'elle un être multiple et partagé, parfois violemment, entre toutes ses particularités. Donner la parole aux publics est une manière d'envisager le festival comme un tout supérieur à ses données : une multitude de particularités, d'histoires, de récits. Comme à travers un si petit objet d'étude qu'est un festival, l'enjeu est aussi de comprendre, à notre échelle, une partie de la société, autant l'observer avec un regard, de chercheur ou d'acteur culturel, qui ne constate pas seulement, mais qui comprend et agit.

Ainsi, et pour continuer à comprendre plus justement et plus précisément les relations des publics à la culture, et dans notre cas au festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes, plusieurs perspectives de recherches sont envisagées. Elles découlent du travail de recherche en thèse CIFRE et sont ainsi autant des thématiques de recherches en sciences de l'information et de la communication et en sociologie, que des chantiers de réflexion à mener pour l'acteur culturel.

Le poste de chargée d'action culturelle et de production de ressources sur les publics occupé depuis 2016 permet d'envisager une continuité dans l'alliance entre recherches et

dynamiques d'acteur culturel. Les dispositifs mis en place, comme la thèse CIFRE, puis le crédit impôts recherches, ainsi que les particularités du poste occupé et travaillé depuis quatre ans par ces deux entrées, permettent à l'institution de poursuivre l'innovation culturelle au sein de la structure. L'association mène plusieurs démarches de recherches et développement et la continuité de la thèse en sera une nouvelle sur la question des publics. Pour les sujets comme la relation aux publics, ou plus précisément comme l'éducation artistique et culturelle, il est politiquement et culturellement intéressant que des démarches de recherches et développement, en lien avec des laboratoires de sciences humaines et sociales puissent se multiplier et se démocratiser, d'une part car la position de terrain doit toujours être valorisée et d'autre part car la culture est au cœur de notre société.

La relation aux publics est enrichie par les recherches sociologiques et communicationnelles qui sont menées. Comme nous l'avons montré au cours de ce raisonnement, la recherche permet d'accéder, par une méthode et des techniques d'analyse à une plus grande connaissance des publics. Le travail des personnes à ces postes dans les structures culturelles doit être pensé au regard d'une démarche de connaissance renouvelée sur les publics. Cela afin de travailler davantage dans un respect des droits culturels des personnes. Il en va de même pour l'éducation artistique et culturelle, qui place la question de l'évaluation comme un de ses dix enjeux fondamentaux. Comprendre une pratique culturelle ou un fait social participe à la connaissance que l'on a d'une société. Les enquêtes sur les publics de la culture, comme celles-ci sont, à leur échelle, une porte de compréhension des comportements culturels, artistiques et sociaux. L'apport des recherches anthropologiques et sociologiques sur la culture est particulièrement intéressant, notamment parce qu'elles considèrent que la transmission qui accompagne les cultures et les pratiques est fondamentale. Comprendre les pratiques culturelles et les personnes contribue à valoriser différentes cultures et de multiples rapports au monde. Envisager cette pluralité d'existence c'est imaginer « *une nouvelle dimension du partage du sensible, (...) en participant à la quête du sens des expériences artistiques et culturelles*⁷⁵⁶ ». C'est aussi construire ensemble une politique culturelle qui permette de prendre en compte des pratiques artistiques et culturelles dans le respect des droits culturels et dans la promesse de la quête d'une universalité nouvelle, au sens où

⁷⁵⁶ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, Notice sur l'Éducation artistique et culturelle, Publictionnaire, juin 2019.

l'anthropologue Philippe Descola⁷⁵⁷ l'entend. C'est-à-dire une société où l'on inventerait ensemble des manières de faire exister la pluralité culturelle. Dans cette optique, les recherches sur les pratiques seraient la promesse de cette compréhension et de cette transmission des manières de vivre sa vie culturelle. Alors, la recherche alliée à l'action des acteurs culturels peut contribuer à construire une société plus juste, où chaque personne puisse trouver sa place. L'objectif est, comme le défend le projet des Trans, de « *valider les publics dans leur dimension de personne et travailler sur la durée à assurer une proximité de l'art* ». ⁷⁵⁸

La relation présentée ici nécessite un travail de collaboration entre deux milieux (celui de la recherche et celui de la culture) qui travaillent différemment. Tout d'abord, les laboratoires de recherche ont la compétence de traitement et d'analyse de ces enquêtes. Ensuite, le laboratoire de recherches, dans la conception de l'enquête, et dans sa manière de travailler va proposer un regard différent de celui de l'acteur culturel, qui va difficilement distinguer son projet du regard qu'il porte dessus. Donner la lecture de son projet à des personnes qui en ont la compétence (des chercheurs) permet aussi d'agrandir la compréhension de ce dernier, de voir ce que l'on ne voulait pas observer et d'envisager ce que l'on n'avait pas projeté. C'est pour cette raison-là que plusieurs thématiques seront conjointement menées par les Trans et le Laboratoire Culture et Communication même après l'achèvement de cette thèse. Les pratiques des médias ou les spécificités des publics venant au festival le jeudi soir sont deux exemples concrets qui vont permettre au laboratoire de préciser ses analyses et à l'acteur culturel de transformer ses hypothèses et projections en connaissances, qu'il pourra ensuite traduire dans l'écriture de son projet. Sur la question des pratiques des médias, une thèse vient d'être terminée sur la question des dynamiques communicationnelles des festivaliers. Cette recherche sur les pratiques numériques et informatives des publics couplée à celles sur l'éducation artistique et culturelle ou sur les pratiques culturelles des publics des Trans va contribuer à comprendre davantage ces relations. Aussi l'objectif de l'acteur culturel, dont cette thèse pourra être un support, est de penser une dynamique d'éducation artistique et culturelle pour l'ensemble du projet. Cela nécessite aussi de faire vivre cette recherche au sein de toute l'équipe afin qu'elle puisse s'en emparer. Enfin, et parce que les

⁷⁵⁷ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Essais, Folio, 2015.

⁷⁵⁸ Projet artistique et culturel des Trans, 2019-2022

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

Trans sont constituées de deux éléments principaux : le festival et la salle de concert de l'Ubu, il s'agira de continuer les recherches sur les publics de cette SMAC.

L'objectif n'est pas ni de tout évaluer ni d'être dans de l'auto-évaluation. La position de chercheur et d'acteur de terrain permet d'envisager plus aisément le dialogue entre deux structures et plus largement entre deux milieux. Le projet de L'INSEAC⁷⁵⁹ de Guingamp, qui ouvrira ses portes en septembre 2021 participe de cette volonté de coupler davantage la recherche avec des structures culturelles. L'INSEAC pourrait être la généralisation de la relation de compagnonnage décrite précédemment dans notre chapitre conclusif. Cette perspective permet d'envisager que chaque acteur culturel, scolaire et scientifique, dans des relations de partenariat, puisse être au cœur de la mise en œuvre d'une politique publique et aussi responsable de ses changements et de ses évolutions.

⁷⁵⁹ Institut National Supérieur de l'Éducation Artistique et Culturelle.

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

BIBLIOGRAPHIE

Articles et rapports

- ARNAUD Lionel, GUILLON Vincent, MARTIN Céline, Rapport d'étude « Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères », *Observatoire des politiques culturelles*, 2015
- ATTIAS-DONFUT Claudine, DAVEAU Philippe, « Autour du mot génération », *Recherche et formation*, n° 45, 2014
- AUDOUIN Alexandra, « Les pratiques culturelles émergentes en milieu rural », Émergences culturelles et jeunesse populaire, dir. BOUCHER Manuel et VULBEAU Alain, *Émergences culturelles et jeunesse populaire*, Coll. Débats jeunesses, L'Harmattan, 2003.
- BARTH Fredrik cité par RONSTRÖM Owe, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014
- BONFILS Philippe, « Dispositifs numériques et environnements immersifs : nouvelles formes de médiations, problématiques, usages, et pratiques ». In Peltier C. (dir) *La médiatisation de la formation et de l'apprentissage : quel est le rôle des médias pour quels effets de médiations ?* pp. 129-137, 2014 De Boeck, Bruxelles.
- BONFILS Philippe, « Immersion et environnements numériques : une approche méthodologique par l'expérience vécue », in *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2015, pp.261 - 278.
- BONNERY Stéphane et FENARD Manon, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie*, 185 | 2013
- BORDEAUX, Marie-Christine. « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni*, vol. 92, no. 1, 2017, pp. 27-35.
- BOULLIER Dominique, « Les sciences sociales face aux traces du Big Data ? Société, opinion ou vibrations ? », in *Revue française de sciences politique*, n° 65, 2015 pp. 805-828.
- BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 43, juin 1982. Rites et fétiches. pp. 58-63.
- BURGEL Thomas, « 32 ans de Trans Musicales, interview fleuve de Jean-Louis Brossard », *Les Inrocks*, 9/12/2010.
- BRANDL Emmanuel, « La fabrication de l'émotion musicale », in PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014
- CHADOIN Olivier, « La notion d'ambiance, Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle postmoderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Mélanges*, 2010.
- CHARTIER Roger, OZOUF Mona : « La fête révolutionnaire 1789-1799, » In: Dix-huitième Siècle, n° 9, 1977, *Le sain et le malsain*, pp. 416-417

- COLLARD Fabienne, GOETHALS Christophe, XUNDERLE Marcus, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP* 2014/1 (N° 83), p. 9-115
- COSTEY Paul et FOSSIER Arnaud, « Entretien avec Jean-Claude Passeron », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 4 | 2003, mis en ligne le 03 février 2009.
- COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. vol. 44, no. 1, 2003.
- CROCCITI Olivier, 2016, « 1984, Foucault, Contre-hétérotopie », *Strathèse*, 3/2016. Relire Michel Foucault, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- DAHAN Chantal et al., « Introduction. Pensés et impensés des médiations culturelles pour les adolescents », *Agora débats/jeunesses* 2014/1 (N° 66), p. 40-46
- DALISSON Rémi, *De la Saint Louis au cent cinquantième de la révolution : fêtes et cérémonies publiques en Seine-et-Marne (1815-1939)*, sous la direction d'Alain Corbin, Paris, 1997
- DAMIEN GAILLARD Béatrice et al. « Appréhender le pluralisme de l'information sur le web français : le projet de recherche Ipri », Franck Rebillard éd., *Pluralisme de l'information et media diversity. Un état des lieux international*. De Boeck Supérieur, 2013, pp. 189-209.
- De CONDORCET Nicolas, *Rapport sur l'instruction publique*, 1792, p. 170
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la Culture et de la Communication/ La Découverte, 2009
- ELIAS Norbert, « The Retreat of Sociologists into the Present », in *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Newbury Park, Beverly Hills at New Delhi, vol. 4, 1987, pp. 223-247).
- ETHIS Emmanuel, SALINAS Damien, GULLY Lauriane, « The institutionalization of artistic and cultural education in France and its experimentation in the festivals' sphere », *ACT*, 2018.
- ÉTIENNE Bruno. « Situations artistiques et situations de réception : la musique dans tous ses états. » in *Les non-publics de la culture. Les arts en réceptions.* » Tome II. Ancel Pascale & Pessin Alain. sous la direction de. l'Harmattan, 2004
- ETHIS Emmanuel. Les spectateurs du festival d'Avignon : enquête. In: *Communication et langages*. N° 120, 2e trimestre 1999. pp. 107-117.
- ETHIS Emmanuel, « Réinventer les conditions de l'invention d'une politique culturelle : un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun... », *Nectart*, vol. 4, no. 1, janvier 2017.
- FABIANI Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France » in *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, Centre Georges Chevrier — Savoirs : normes et sensibilités, CNRS — uB, sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, janvier 2012
- FALLACY Alessandro, « Festival : Definition and morphology », in : *Time out of time: Essays on the Festival*. Albuquerque, University of New Mexico, 1987
- FALLACY Alessandro, dir., 1987, *Time out of time : essays on the festival*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1998, « Festival », in Thomas A. Green ed. : *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Santa Barbara, California : ABC-CLIO

FLEURY Laurent « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », in *Rites et rythmes de l'œuvre II* (ouvrage collectif), Logiques sociales, l'Harmattan, 2006, pp 117-139.

FLEURY Béatrice, WALTER Jacques, « L'information médiatique : un domaine foisonnant de recherche », In *Revue Française des sciences de l'information et de la communication*, 4/2014.
FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » Dits et écrits, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

FOURQUET-COURBET Marie-Pierre, COURBET Didier, « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes », *Communication & Langages* n° 161, page 10

FREUND Julien, « La mésocratie », *Revue Critère*, 1978.

GADREY Jean « L'utilité sociale des organisations de « l'économie sociale et solidaire. Une mise en perspective sur la base de travaux récents, rapport de synthèse pour la DIES et la MIRE, Programme de recherche « L'économie sociale et solidaire en région », février 2004.

GARCIA Alain, « Utiliser les théories de Bourdieu sur l'Ecole, » *Éducation et socialisation*, 37, 2015.

GERGAUD Olivier, NICOLAS Yann, (dir), *Evaluer les politiques publiques de la culture, Questions de culture, Département des études, de la prospective et des statistiques*, 2016

GLEVAREC Hervé, « Les, cultural studies : source et ressource productives », in GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric, *Cultural Studies, Anthologie*, Ina, Armand Colin

GRAVARI-BARBAS Maria, VESCHAMBRE Vincent. S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême. In: *Annales de Géographie*. 2005, t. 114, n° 643. Le renouveau des fêtes et des festivals. Sous la direction de Guy Di Méo. pp. 285-306.

GUILLAMAUD, Patrice, « La médiation chez Aristote », In : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 85, n° 68, 1987. pp. 457-474

GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël, ROYON Camille, *Notice sur l'Éducation artistique et culturelle*, Publicationnaire, juin 2019

HAERINGER Joseph, LAVILLE, Jean-Louis, SAINSAULIEU Renaud, Chapitre d'introduction : « Penser l'association : du projet au fonctionnement, in LAVILLE Jean-Louis, SAINSAULIEU Renaud., *Sociologie de l'Association, Sociologie économiques*, Desclée de Brouwer, 1997

HANNECART Claire, « Rapport des jeunes à la musique à l'ère numérique », *Le Pôle*, avril 2015

HUGON Stéphane, « Communauté », *Communications*, le Seuil, 2011/1, pp. 37-43

IHL Olivier, « Socialisation et événements politiques ». In: *Revue française de science politique*, 52^e année, n° 2-3, 2002. pp. 125- 144

JACOBI Daniel et MARCHIS-MOUREN Laure, « Renouvellement des publics de la culture », *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 19 janvier 2017

JEANNERET Yves, *Penser la trivialité, la vie triviale des êtres culturels*, volume 1, coll. *Communication, Médiation et construits sociaux*, Lavoisier, Hermes, 2008.

JOAS Hans, « Durkheim et l'extase collective », Trivium [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 28 février 2013.

JOUVENET Morgan, « La multiplication des pôles de la production et la créativité musicale électronique », in PERRENOUD Marc, Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014, p. 246-247.

KERLAN Alain. « L'éducation artistique et culturelle, entre utopie et hétérotopie. Éléments de généalogie », *Quaderni*, vol. 92, no. 1, 2017, pp. 13-26.

KERLAN Alain, « À la source éducative de l'art », *Staps*, vol. 102, no. 4, 2013, pp. 17-30.

KERLAN Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Éducation et sociétés*, vol. 19, no. 1, 2007, pp. 83-97.

LAURET Jean-Marc, « L'évaluation des politiques d'éducation artistique et culturelle, approche critique et prospective », *Quaderni* N°92-Hiver 2016-2017

LEDOUX Sébastien, « Le "devoir de mémoire" comme formule-tierce. » *Intermédialités*, numéro 21, printemps 2013.

LEMIEUX Cyril, « Pour les sciences sociales », collections En temps et lieux, éditions EHESS, 2017

LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël : « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée », in *Culture & Musées*, n° 24, 2015.

LEVERRATO Jean-Marc, « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : », *Le Portique* [En ligne], 1-15 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007

MALINAS Damien et ROTH Raphaël, Festival - Festivalier. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 19 janvier 2017.

MALINAS Damien et ROTH Raphaël, « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémio-anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7 | 2015.

MALINAS Damien, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, PAMART Émilie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon, Mythes et « fonction-auteur », *Communication & langages*, 2012/3, pp. 129 à 138

MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival-Festivalier », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017

MALINAS Damien, ROTH Raphaël. Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie : Rebattre les cartes sociales. In: *Culture & Musées*, n° 19, 2012. pp. 187-190

MARCONOT Jean-Marie, Le Graff, le Rap et le Slam, in MOUCHTOURIS Antigone, *Culture et pratiques culturelles*, Collection Études, Presses universitaires de Perpignan, 2010,

MATTHEWS Jacob T., PERTICOZ Julien : *L'industrie musicale à l'aube du XXIe siècle*, coll. : Questions contemporaines, Série, Les industries de la culture et de la communication, édition : Paris : L'Harmattan, 2012

MELICE Anne. « Un concept lévi-straussien déconstruit : le "bricolage" », *Les Temps Modernes*, vol. 656, no. 5, 2009, pp. 83-98

MOIRAND Sophie, *Les discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*, Paris, Presses universitaires de France, 2008

- MOLINO Jean, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale » in NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Actes Sud/Cité de la musique*, Arles, 2007
- NEDONCELLE Maurice. « Paul Ricœur, Philosophie de la Volonté. Le Volontaire et l'Involontaire, (Collection Philosophie de l'Esprit.) » 1949. In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 25, fascicule 3, 1951. pp. 331-332.
- NOWICKI Joanna, « Gérer l'interculturel alibi ? Mode ou illusion ? », *Communication et organisation [En ligne]*, 22 | 2002, mis en ligne le 27 mars 2012
- PARK E. Robert, E.BURGESS E, MCKENZIE R, *The City*, 1925, in *L'école de Chicago-Naissance de l'écologie urbaine*, présentation d'Y. Grafmeyer et d'I. Joseph, Paris, Aubier, Champ urbain, 2e ed, 1984, p. 83-84.
- PASSERON Jean-Claude, « La notion de pacte (conférence au congrès de l'AFL) » Les actes de lecture (*Revue de l'Association française pour la lecture*), no 17, Paris, mars 1987. Republié dans *Dossiers des actes de lecture*, no 3, 1993, p. 149-151
- PASSERON Jean-Claude, « L'espace mental de l'enquête (II) », *Enquête [En ligne]*, 3 | 1996
- PASSERON Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires ». In: *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1. pp. 3-22
- PREVOST THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire « femmes et sociétés*, 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009
- RONSTRÖM Owe, « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014
- ROUX Dominique, GUILLARD Valérie, « Le trottoir comme hétérotopie : exploration d'une nouvelle utopie contemporaine dans la consommation », Venise, Italie, 2014.
- ROUX Sébastien, « La société des affects. Pour un structuralisme des passions, F. Lordon », *Sociologie du travail*, Vol. 57 - n° 3 | 2015, 385-387.
- ROYON Camille, *De la rencontre à la relation, les publics des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales*, sous la direction de Raphaël Roth et Damien Malinas, Université d'Avignon, septembre 2015.
- RUBY Christian, « Public des arts et de la culture », *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 30 mars 2017
- SEVANCE Sophie, « Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la "musique en creux" », *Images Re-vues [Online]*, 7 | 2009
- TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », in Ph Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la Culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.
- THEVENIN Olivier, « Publics, médias de masse et participation culturelle. Trois concepts interdépendants », *Revue française des sciences de l'information et de la communication [En ligne]*, 7 | 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015
- TOMICHE Anne, « Histoire de répétitions », in *La littérature Dépliée*, Paris, Presse Universitaire de Rennes, 2008

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes.

TROM, Danny, « Habermas (Jürgen), L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise », Paris, Payot, réed. 1988. Politix, vol. 2, n° 5, Hiver 1989. p. 95-96.

VERGOPOULOUS Hécate, « Marion Segaud Anthropologie De L'espace. Habiter, Fonder, Distribuer, Transformer, 2007, Armand Colin, Paris, 223 p. », Communication & langages, 2009/4 (N° 162), p. 147-148.

VIDAL Daniel, « Émile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse », Archives de sciences sociales des religions [En ligne], 144 | octobre-décembre 2008

WALLON, « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », L'Observatoire, vol. 48, n° 2, 2016, pp. 3-8

WEISSER Marc, « Mésogenèse et inférence dans La théorie de l'enquête de Dewey », in Go Henri-Louis (dir), Dewey penseur de l'éducation, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013

WALLON Emmanuel, « Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals », L'Observatoire 2016/2 (N° 48)

WINKIN Yves, Approche systémique et constructiviste de la communication, conférence, https://crcom.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Yves_Winkin.pdf, janvier 2015

WINKIN Yves, LALLEMENT Emmanuelle, « Quand l'anthropologie des mondes contemporains remonte le moral de l'anthropologie de la communication », Communiquer, avril 2015.

ZIMMER Alexis, THOREAU François, : « Croisières toxiques, décontenancer l'histoire industrielle de la vallée de la Meuse », Panthère Première 4, été 2019

Ouvrages

- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, 1947, *Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- ADORNO Théodor, *Dialectique négative*, Payot, 1966.
- ADORNO W. Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la Régression de l'écoute*, Paris, Allia, 20 011 938.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages Poches, Petite bibliothèque, 2007.
- AMALOU Quentin, MALINAS Damien, *Faire le Off, Sociologie des publics du Festival OFF d'Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon, 2019.
- ARBORIO Anne-Marie, FOURNIER Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, collection 128, éditions Nathan, Paris, 1999.
- ASSANTE Ernesto, *Les Grands moments de l'Histoire du rock*, « Le jour où Paul McCartney et John Lennon se sont rencontrés », l'imprévu, 2012.
- AUZIAS Jean Marie, « Herskovitz Melville », *l'anthropologie contemporaine*, Paris, PUF, 1976.
- BADIOU Alain, *Éloge de l'amour*, Café Voltaire, Flammarion, 2009.
- BAKHTINE Mikhaïl, *la poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Essais, Points, 1970.
- BARTHES Roland, *par Roland Barthes*, Écrivains de toujours, Seuil, Paris, 1975.
- BECKER Howard, *les ficelles du métier*, Repères, la découverte, Paris, 2002.
- BECKER Howard, *les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1982.
- BERA Matthieu, LAMY Yvon, *Sociologie de la culture*, Coll. Coursus, Éd. Armand Colin, 2003.
- BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *la construction sociale de la réalité*, Bibliothèque des classiques Armand Colin, 1966.
- BONNEWITZ Patrice, *Pierre Bourdieu, vie œuvres, concepts*, les grands théoriciens sciences humaines, ellipses, 2009.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *l'amour de l'art*, Coll. Le sens commun, Éd. Les éditions de Minuit, 1969.
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Reprise, Éditions de Minuit, 2004
- BOURDIEU Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, le sens commun, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.
- BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- BOUVET Laurent, *L'insécurité culturelle*, Fayard, 2015.
- CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Révolution numérique et industries culturelles*, Coll : Repères, Édition : La découverte, 2010.
- CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Collection U, Sciences Humaines et sociales, Armand Colin, 2013.
- COMBESSIE Jean-Claude. « IV. Sondages, échantillons », Jean-Claude Combessie éd., *La méthode en sociologie*. La Découverte, 2007.

- CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard, *L'acteur et le système*, Coll. Essais, Ed, Points, 1992.
- DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, Livre II, 1572.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, Tome I Arts de faire*, Paris : Folio, coll. Folio Essais, 1990.
- DE SINGLY François, *L'Enquête et ses méthodes : le questionnaire*, collection 128, éditions Nathan, Paris, 1992.
- DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité* (avec Anne Dufourmantelle), Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Essais, Folio, 2015.
- DEPENDS Virginie, *Vernon Subutex 2*, Grasset, Paris, 2015.
- DEWEY John, *Expérience et Éducation*, Armand Colin, Paris, 1947.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Folios, Essais, 1934.
- DEWEY John, *L'école et l'enfant*, Fabert, Paris, 1913.
- DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, 1927.
- DEWEY John, Logique, *La théorie de l'enquête*, PUF, Paris, 1938.
- DIDI-HUBERMAN George, *Survivance des Lucioles*, Les éditions de Minuit, 2010.
- DUBET François, *L'expérience sociologique*, La Découverte, coll. « Repères sociologie », 2007
- DUCRET André, MOESCHLER Olivier (dir.), *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*, dir. Logiques sociales, L'Harmattan, Genève, 2011.
- DURKHEIM Emile, *De la division du travail social*, 1893.
- DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Leicester, 1939, trad. française, Calmann-Lévy, 1973.
- ELIAS Norbert, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Essais, Points, 1991
- ELSTER Jon, EKELAND Ivar, *Théorie économique et rationalité*, Vuibert, Paris, 2011.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris : La Découverte, coll. Repères, 2009.
- ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, Champ théâtral, L'entretemps, 2008.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 3e édition. Domaine et approches, 128, Armand Collin, Paris, 2015.
- ETHIS Emmanuel, *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, La Documentation française - ouvrage collectif sous sa direction, Paris, 200.
- ETHIS Emmanuel, *Avignon, le public réinventé, le festival sous le regard des sciences sociales*, La documentation Française, coll. Questions de culture, Paris, 2002.
- ETHIS Emmanuel, *La Petite fabrique du spectateur : être et devenir festivalier à Cannes et Avignon* Éditions Universitaires d'Avignon - Collection *En scène*, Avignon, 2001.

- ETHIS Emmanuel, *Pour une po (i) étique du questionnaire*, L'Harmattan, Logiques sociales, 2004.
- FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Sociologie des arts, 2007.
- FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, PUG, coll. Art Culture publics, Grenoble, 2008.
- FARON Olivier, DUCHÊNE Thibaut, *Former*, Paroles d'acteurs, Éditions de l'aube, 2019.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2006.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard 1975.
- GLEVAREC Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, essai, l'aube, 2013.
- GLEVAREC Hervé, MACE Eric, MAIGRET Eric, *Les cultural studies, Anthologie*, Armand Colin, 2008.
- GODARD Jean-Luc, OPHULS Marcel, *Dialogues sur le cinéma*, Collection cinépolitique, Éditions Le bord de l'eau, 2012.
- GOFFMAN Erwin, *La Mise en scène de la vie quotidienne, édition confidentielle en 1956*, seconde édition en 1959.
- GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Collection Le sens commun, Paris, 1991.
- GO Henri-Louis Dewey, *Penseur de l'éducation*, Questions d'éducation et de formation, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2013
- GOODY Jack, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Le sens commun, Les éditions de Minuit, 1979.
- GRAVARI BARBAS Maria, VIOLIER Philippe, « Introduction » in *Lieux de culture, culture des lieux, productions culturelles et émergence des lieux, dynamiques, acteurs, enjeux, Espaces et Territoires*, Presses Universitaires de Rennes 2, 2003Gurvitch (dir.), *Traité de sociologie, tome premier, chapitre VII*, pp. 135-151. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1967.
- HALBWACHS Michel, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1950.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de Norbert Elias*, Repères, 2002.
- HENNION Antoine, *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Suites sciences humaines et sociales, Métailié 2007.
- HENRY Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture ? pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, La culture en question, éditions de l'attribut, 2014.
- HIRSCHMAN Albert, *Défection et prise de parole, Théorie et applications*, Paris, Fayard.
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre, Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre (The Uses of literacy)*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1970.

- JAKOBSON Roman, LÉVI-STRAUSS Claude, *Correspondance 1942-1982*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2018.
- JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Arguments, Les éditions de Minuit, 1976.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Coll Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978.
- JOST François, « La promesse des genres », In : *Le genre télévisuel, Réseaux*, volume 15, n° 81, 1997.
- KAUFMAN Jean-Claude, *L'enquête et ses méthodes. L'entretien compréhensif*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. 128, 2007.
- KERLAN Alain, *Philosophie pour l'éducation, Pratiques et enjeux pédagogiques*, ESF éditions, 2003.
- LAHIRE Bernard, *A quoi sert la sociologie*, Coll. Sciences humaines et sociales, Éd. La Découverte, 2004.
- LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. La Découverte, Paris, 2004.
- LAHIRE Bernard, *Pour la sociologie*, La Découverte, Paris, 2016.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894.
- LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2017.
- LATOUR Bruno, WOOLGAR Steeve, *La vie de laboratoire, La production des faits scientifiques*, Poche, La découverte, 1979.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique, Paris, la Découverte, 1991.
- LATOUR Bruno, *La science en action, Introduction à la sociologie des sciences*, Sciences humaines et sociales, La découverte/Poche, 2005
- LATOUR Bruno, *Cogitamus Six lettres sur les humanités scientifiques*, La découverte, 2014
- LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, 2007.
- LE BRETON David, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Editions Métailié.
- LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Histoire, Champs, 2008.
- LE GOFF Jean-Pierre, *Malaise dans la démocratie*, Coll. Essais, Éd. Stock, février 2016.
- LEVERATTO Jean Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La dispute, 2006.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, 1964.
- LEVI STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, Pocket, coll. Agora, 1962.
- LEVI STRAUSS Claude, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011.
- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
- LINHART Robert, *L'établi*, Collection de poche double, Éditions de Minuit, 1978.

LORDON Frédéric, *La société des affects, Pour un structuralisme des passions, l'ordre philosophique*, Seuil, 2013.

MALINAS Damien (dir), *Démocratisation culturelle et numérique*, in : *Culture et Musées*, 24, Arles, Actes Sud, 2014.

MALINOWSKI Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, éditions Gallimard., trad fr 1963.

MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces, Collection critique*, Les Éditions de Minuit, 1973.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige Grands textes, PUF, 1950

MENDRAS Henri, *La sagesse et le désordre*, Sciences humaines et sociales, Gallimard, 1980.

MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, préface de Bernard Valade, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2007.

MOUCHTOURIS Antigone, *La réception des œuvres artistiques, La temporalité de l'expérience esthétique*, Topos, Le Manuscrit, 2013.

MOUCHTOURIS Antigone, *La temporalité de l'expérience esthétique*, Éditions du Cygne, 2020.

MOUCHTOURIS, *L'observation, un outil de connaissance du monde*, Logiques Sociales, série Sociologie de la connaissance éd. L'Harmattan, collection, 2012.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Levi-Strauss Musicien, Essai sur la tentation homologique*, Beaux Arts, Actes Sud, 2008.

NÉGRIER Emmanuel, GUERIN Michel, BONET Lluis, (dir.), *Festivals de musique, un monde en mutation*, Paris, Michel de Maule, 2013.

OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie, *L'enfance des loisirs* (2010),

OZOUF Mona, *Composition française, Retour sur une enfance bretonne*, Folio, Poches, 2010.

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Folio Histoire, n° 22, 1988

PARK E. Robert, *La foule et le public*, coll. Situations et Critiques, Lyon, Parangon, 2007 (traduction de *The Crowd and the Public*, thèse de doctorat parue en 1904).

PARSONS Talcott, *The Social system*, Rutledge, 1951.

PASQUIER Romain et TELLIER Thibault (dir), *Sociologie de Rennes*, Repères, la Découverte, janvier 2020.

PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

PASSERON Jean-Claude, GRIGNON Claude, *Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Essais, Seuil, 1989

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.

PAUGAM Serge (dir.), Introduction, in *L'enquête sociologique*, PUF, coll.. Quadrige Manuels, 2010.

PEDLER Emmanuel, *L'esprit des lieux, Réflexion sur une architecture ordinaire*, Paris, EHESS, coll « En temps et lieux », 2016.

- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*. Éditions du Seuil, Paris, 1978.
- PERRENOUD Marc, *Terrain de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Série Socio Anthro-Logiques, Logiques sociales, L'Harmattan, 2014.
- POIVRE d'ARVOR Patrick, *Les 100 mots de la Bretagne*, Que-sais-je ? Puf, 2012.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Floch : La fabrique, 2008.
- ROTH Raphaël, *A l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, L'Harmattan, 2017.
- RUBY Christian, *Comment distinguer la foule et le public ?* Association Espaces Temps, Livres, 2008.
- RUBY Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, coll. La culture en question, Éditions de l'Attribut, Paris, 2017.
- RUBY Christian, *La figure du spectateur*, Recherches, Armand Colin, 2012
- SIMMEL Georg, *Le Conflit*, Coll. Poche, Éd. Circé, 1995.
- SIMMEL Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation*, Quadrige, PUF, 2013.
- TARDE Gabriel, *L'opinion et la foule*, Édition électronique de l'édition papier ; Paris, PUF, 1989.
- TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Paris : Retz-Centre d'Études et de Promotion de la Lecture, 1977.
- TYLOR B. Edward, *Primitive Culture*, 1871.
- VAILLANT Emmanuel, *Bonnes nouvelles de l'école*, JC Lattès, 2017.
- VALADE Bernard, Durkheim, *L'institution de la sociologie*, Philosophiques, Débats, 2008.
- VAN DE VELDE, Cécile, *Devenir adulte, Sociologie comparée de la jeunesse en Europe*, Presse Universitaire de France, Paris, 2008.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes ?* Des travaux, Seuil, 1983.
- WEBER Max, *Économie et Société*, Pocket, Agora, 2003.
- WEBER Max, *Le savant et le politique*, Bibliothèques 10-18, Ed. 10/18, 2002.
- WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain*, Éditions De Boeck Université, Collection Culture & Communication, Bruxelles, 1996.

Thèses et recherches en cours

AMALOU Quentin, *Vivre et laisser mourir, Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales*, thèse dirigée par Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, septembre 2017.

HAN Sohee, *La festivalisation : approche du Festival d'Avignon par l'anthropologie de la communication*, thèse sous la direction de Yves Winkin et Damien Malinas, Université d'Avignon, décembre 2018.

MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait des festivaliers d'Avignon*, Thèse sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean Louis Fabiani, novembre 2006.

MALINAS Damien, *Les première fois sont aussi les dernières*, Volume 2, HDR dirigée par Philippe BONFILS, Université d'Avignon.

POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, 2015.

ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, Thèse sous la direction d'Emmanuel ETHIS, Université d'Avignon, 2013.

Sites Internet

<http://denis-collin.viabloga.com/news/libre-comme-spinoza-2>, consulté en juin 2019

<http://ethis-e.blogspot.com/2017/05/reinventer-les-conditions-de-linvention.html>, consulté en octobre 2019

<http://www.croisieretoxique.org>, consulté en mai 2018

<http://www.jeudelouie.com/rendez-vous/conference-concert/>, consulté en novembre 2019

<http://www.matalicrasset.com/fr/projet/le-ble-en-herbe-trebedan>, consulté en janvier 2019

<http://www.memoires-de-trans.com/accueil/>, consulté en novembre 2019

http://www.wiki-rennes.fr/Histoire_du_rock_à_Rennes, consulté en novembre 2017

https://crcom.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Yves_Winkin.pdf, consulté en août 2019

<https://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-education-artistique-culturelle.html>, consulté en juillet 2019

<https://explore.lestrans.com>, consulté en novembre 2019

https://www.cemea.asso.fr/IMG/pdf/programme_Avignon_fda17_dialogues.pdf, consulté en avril 2019

<https://www.cnrtl.fr/definition/forme>, consulté en janvier 2019

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.

<https://www.education.gouv.fr/cid104753/charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle.html>,
consulté en septembre 2019

<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/festival-cannes>, consulté en mai 2018

<http://www.jeudelouie.com/rendez-vous/conference-concert/>, consulté en novembre 2019

<http://www.matalicrasset.com/fr/projet/le-ble-en-herbe-trebedan>, consulté en janvier 2019

http://www.wiki-rennes.fr/Histoire_du_rock_à_Rennes, consulté en novembre 2017

<https://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-education-artistique-culturelle.html>,
consulté en juillet 2019

<https://www.cnrtl.fr/definition/forme>, consulté en janvier 2019

<https://www.education.gouv.fr/cid104753/charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle.html>,
consultée le 24 juillet 2019

<http://www.horschamp.org/spip.php?article1242>, consulté en juin 2018

<https://www.atpaix.com/spectacle.php> consulté en novembre 2016

<https://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-education-artistique-culturelle.html>, consulté
le 20 juillet 2019.

[https://droitsculturels.org/blog/2012/06/20/rencontres-debats-organises-par-les-transmusicales-
de-rennes/](https://droitsculturels.org/blog/2012/06/20/rencontres-debats-organises-par-les-transmusicales-de-rennes/) consulté en juin 2017

Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007, [https://droitsculturels.org/
blog/2012/06/20/la-declaration-de-fribourg/](https://droitsculturels.org/blog/2012/06/20/la-declaration-de-fribourg/), consulté en septembre 2019

[http://www.archives.rennes.fr/fileadmin/archives/documents/action_culturelle/expositions/
printemps_culture/1985_Le_printemps_rennais_de_la_culture__.pdf](http://www.archives.rennes.fr/fileadmin/archives/documents/action_culturelle/expositions/printemps_culture/1985_Le_printemps_rennais_de_la_culture__.pdf), consulté le 22 mars 2019

Table des tableaux et illustrations

Image 1 : Les Trans en huit emblèmes	57
Tableau 1 : Croisement entre la fréquentation du festival, le fait de venir pour la programmation et d'avoir des amis qu'on ne voit que sur le festival	61
Graphique 1 : Répartition des festivaliers en fonction du nombre d'éditions auxquelles ils ont participé	63
Graphique 2 : Répartition des festivaliers par âge	64
Tableau 2 : Répartition des choix des billets (non-réponses exclues)	70
Tableau 3 : répartition des festivaliers des Trans par tranches d'âge	73
Graphique 3 : Évolution de l'âge moyen aux Trans	74
Graphique 4 : Répartition des festivaliers par âge	75
Graphique 5 : Évolution de la part des étudiants parmi les publics des Trans	76
Tableau 4 : Répartition par genres et âges des festivaliers de moins de 30 ans	81
Tableau 5 : Tableau de comparaison entre les chiffres de l'enquête du Laboratoire Culture et Communication et Weezevent	82
Carte 1 : Répartition des festivaliers en fonction de leur provenance	83
Tableau 6 : Répartition des festivaliers ayant participé à plus de quinze éditions du festival en fonction de leur lieu d'habitation	89
Tableau 7 : Comparaison des pratiques de concerts entre les festivaliers rennais non professionnels et les festivaliers non rennais non professionnel	96
Tableau 8 : « Étiez-vous accompagné lors de votre première fois au festival ? » (non-réponses exclues)	105
Tableau 9 : Autonomie et expérience	106
Graphique 6 : Répartition des festivaliers en fonction de leurs moyens d'informations sur les artistes de la programmation	116
Tableau 10 : Croisement entre la possession de livres sur la musique et le nombre d'éditions participées.	120

Image 2 : Cartographique de la programmation des Trans de 1981	122
Image 3 : Cartographique de la programmation des Trans de 2016	123
Tableau 11 : Catégories socio-professionnelles des publics répondants à l'enquête	131
Image 4 : Capture d'écran de la page Internet Histoires de publics	134
Figure 1 : Évolution de la forme festival	144- 145
Graphique 7 : Répartition des festivaliers en fonction de leur accompagnement sur le festival (non-réponses exclues)	153
Tableau 12 : Les médias privilégiés par les festivaliers pour s'informer sur le festival	165
Tableau 13 : Croisement entre le téléchargement ou non de l'application et l'âge des festivaliers	169
Image 5 : Reconstitution de parcours de festivaliers lors d'un atelier participatif.	171
Graphique 8 : Répartition des festivaliers en fonction des raisons de la venue au festival	194
Figure 2 : Illustration des réponses au portrait chinois : « Si les Trans étaient une ville ? »	205
Figure 3 : Illustration par nuage des mots des suggestions des festivaliers	209
Tableau 14 : Répartition des festivaliers en fonction de leur lieu d'habitation	221
Tableau 15 : Données sur les souvenirs des festivaliers	225
Figure 4 : Illustration des réponses au portrait chinois « Si les Trans étaient un artiste ? »	228
Graphique 7 : Croisement entre l'âge des festivaliers et leur connaissance des artistes révélés aux Trans	307
Figure 5 : Exemple des résultats de l'activité « retours d'expériences »	344

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
Résumé.....	5
<hr/>	
Summary.....	6
SOMMAIRE.....	8
AVANT PROPOS.....	10
INTRODUCTION.....	11
Chapitre introductif.....	22
I- Méthode et protocole de recherche.....	22
<i>A - Contexte de la recherche.....</i>	<i>23</i>
<i>B - La thèse, un enjeu pour les commanditaires scientifiques et culturels.....</i>	<i>25</i>
<i>C - Détails de l'enquête.....</i>	<i>27</i>
<i>D - Penser par cas.....</i>	<i>31</i>
II - Être chercheuse aux Trans.....	34
<i>A- Conditions d'entrée sur le terrain.....</i>	<i>34</i>
<i>B - Utilisation des mots et concepts.....</i>	<i>37</i>
<i>C - Se positionner.....</i>	<i>38</i>
PREMIÈRE PARTIE -.....	40
ÊTRE ET DEVENIR PUBLICS DES TRANS MUSICALES - APPROCHE	
SOCIO-HISTORIQUE - MENSURATIONS, RÉCEPTIONS ET RITES À	
L'ŒUVRE.....	
40	
<hr/>	
INTRODUCTION.....	42
Chapitre 1 : Du projet à sa mesure.....	44
I - Ce que public veut dire.....	44
<i>A - Devenir spectateur.....</i>	<i>45</i>
<i>B - Le concept de « public » en sociologie et en Sciences de l'Information et de la</i>	
<i>Communication.....</i>	<i>49</i>
II - Évolutions dans la manière de parler des publics.....	57
<i>A - Des générations de publics ?.....</i>	<i>61</i>
<i>B - Se saisir des mots.....</i>	<i>64</i>
<i>C - Des publics au spectateur.....</i>	<i>65</i>
III - Connaître ses publics, cette collectivité sociale d'interaction.....	68
<i>A - Des difficultés de connaître.....</i>	<i>68</i>
<i>B - Mesurer autrement ?.....</i>	<i>69</i>
Chapitre 2 - Portraits des publics festivaliers en chiffres.....	71
I - Données chiffrées.....	71
<i>A - Quelques évolutions.....</i>	<i>71</i>
<i>B - Du business de la représentativité à la réalité de l'interprétation.....</i>	<i>76</i>
<i>C - L'espace mental et l'espace logique de l'enquête.....</i>	<i>78</i>

II - Devenir emblème territorial	83
<i>A - Le territoire</i>	83
<i>B - Rennes, ville et habitants rock</i>	85
<i>C - Rennes et les Trans</i>	89
<i>D - Rite dans le rock</i>	91
<i>E - La ville, génératrice d'expérience</i>	94
III - Une vision des publics libres : le territoire qui s'agrandit	98
<i>A - Écrire son projet culturel</i>	98
<i>B - Défendre la liberté de choix dans un projet artistique et culturel</i>	99
<i>C - L'expérience comme espace de transformation</i>	106
Chapitre 3 : La personne en public – « ce qu'expérience esthétique veut dire »	107
I - L'expérience, le plus petit dénominateur commun	108
<i>A - S'intéresser aux trajectoires personnelles</i>	109
<i>B - Processus et manières de se réinventer</i>	111
II - Le rapport savant à la musique populaire	113
<i>A - Mesurer l'amour de la musique</i>	113
<i>B - Le rapport à la musique et aux Trans</i>	115
III - Ce qu'expérience veut dire	131
<i>A - L'expérience qui forme les goûts</i>	131
<i>B - Rites et premières fois</i>	133
DEUXIÈME PARTIE –	137
LE FESTIVAL COMME MONDE DES POSSIBLES <i>Forme, enjeux et réinvention</i>	137
<hr/> INTRODUCTION	139
Chapitre 1 : Le festival pour les publics : l'imprévu proposé par la forme	143
I - La forme festival à l'œuvre	146
<i>A - Une comparaison avec le modèle orchestral</i>	147
<i>B - La forme festival comme espace social</i>	150
<i>C - Le festival par les publics</i>	155
II - Festival : d'autres espaces temps	159
<i>A - Des lieux pour s'enchanter</i>	159
<i>B - Le rapport au temps</i>	162
<i>C - Le festival comme fiction</i>	166
III - Festival comme lieu de formation - former et se former : la co-construction à l'œuvre	172
<i>A - Comparaison avec le temps des études</i>	173
<i>B - Raconter et se raconter</i>	174
<i>C - « Le public médiateur » ?</i>	177
<i>D - Le festival, lieu de formation et de connaissance par les expériences</i>	179
Chapitre 2 – Le festival, un lieu populaire de culture ? - Entre réinventions des lieux de culture et transmission	183

I - Lieu populaire de culture en ville	185
<i>A - Les fêtes, origines et symboliques</i>	<i>185</i>
<i>B - Ce qui fait le sens de la fête</i>	<i>187</i>
<i>C - Le cas des Trans.....</i>	<i>192</i>
II - Un emblème territorial co-construit.....	197
<i>A - Les Trans comme symbole régional et local.....</i>	<i>199</i>
<i>B - Se rassembler en ville.....</i>	<i>210</i>
<i>C - Emblème co-construit, transmission et histoires</i>	<i>212</i>
III - L'universel au cœur du particulier	216
<i>A - Un rapport mouvant au territoire</i>	<i>217</i>
<i>B - Se rassembler pour créer du commun.....</i>	<i>220</i>
<i>C - Devenir prescripteur de l'inattendu et de la surprise</i>	<i>225</i>
<i>D - Être ensemble</i>	<i>228</i>
Chapitre 3 : La forme festival comme lieu de prise d'initiatives dans la relation aux publics	231
I - Norme ISO 20121 et Utilité sociale : deux démarches entreprises par le festival.....	233
<i>A - Genèses de la démarche en développement durable.....</i>	<i>233</i>
<i>B - En quoi ce sont des initiatives ?</i>	<i>237</i>
<i>C - Le festival comme auteur.....</i>	<i>239</i>
II - Les publics en partie prenantes : documenter l'intime et l'impensé.....	241
<i>A - De l'apport de la sociologie</i>	<i>241</i>
<i>B - Les publics en tant que partie prenante</i>	<i>243</i>
<i>C - Les témoignages des publics des Trans Musicales : objet et projet de connaissance, entre médiation et transmission.....</i>	<i>246</i>
<i>D - Connaître et reconnaître les publics.....</i>	<i>253</i>
III - Définir les droits culturels	257
<i>A - Pour une vision anthropologique de la culture</i>	<i>257</i>
<i>B - Les droits culturels : fondements</i>	<i>262</i>
<i>C - Les droits culturels comme nouveau paradigme de pensée appréhendé par les Trans</i>	<i>268</i>
<i>D - Ce que les « droits culturels appliqués » signifient</i>	<i>270</i>
IV- Les festivals, des lieux pour penser	271
<i>A - Des lieux pour être précurseur</i>	<i>271</i>
<i>B - Penser sur mesure, faire du cas par cas : un exemple d'action culturelle au regard des droits culturels.....</i>	<i>273</i>
TROISIÈME PARTIE –	276
DES VERTUS DE L'IMPRÉVISIBILITÉ EN ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE.....	276
<hr/> INTRODUCTION.....	278
Chapitre 1 : Définir et observer l'éducation artistique et culturelle	281
I - Continuités et discontinuités dans les actions de relations aux publics.....	284

<i>A - Naissance de l'action culturelle</i>	284
<i>B - L'éducation artistique et culturelle par l'œuvre et à l'œuvre</i>	287
II - Musique, jeunesse et éducation	291
<i>A - Musique et jeunesse</i>	291
<i>B - Éducation par les événements</i>	293
<i>C - Des transmissions</i>	298
<i>D - Le groupe</i>	299
<i>E - Le ludique</i>	301
<i>F - Des enjeux d'éducation artistique et culturelle pour tous les publics</i>	304
III – L'éducation artistique et culturelle en festival	308
<i>A - Des expériences artistiques et culturelles de publics</i>	308
<i>B - Les temps de l'éducation artistique et culturelle et du festival</i>	310
IV – Dépassement de l'intentionnalité	312
<i>A - Ce qui est suscité par l'éducation artistique et culturelle</i>	312
<i>B - Exemple d'un sentiment d'échec</i>	313
Chapitre 2 : Évaluer pour comprendre et innover. De l'intérêt des études sociologiques dans l'éducation artistique et culturelle ...	317
I - Les mots de l'éducation artistique et culturelle	318
<i>A - Autonomie et Parcours</i>	318
<i>B - De l'action culturelle à l'éducation artistique et culturelle</i>	321
II - Les chemins de l'émotion	326
<i>A - Le mot émotion</i>	327
<i>B - Les émotions en musique, en concert</i>	328
<i>C - Pourquoi s'intéresser aux émotions ?</i>	334
III - De l'intérêt de comprendre	336
<i>A - Pourquoi et comment mesurer le sensible ?</i>	336
<i>B - Évaluer de manière libre</i>	340
<i>C - Comprendre pour changer</i>	348
<i>D - L'expérience, le temps et leurs conséquences</i>	350
Chapitre 3 : L'éducation artistique et culturelle, enjeu social et politique	354
I - Une vision anthropologique de l'éducation artistique et culturelle ?	355
<i>A - Éducation artistique et culturelle comme enracinement de la culture personnelle</i>	355
<i>B - L'éducation artistique et culturelle comme nouvelle vision du collectif</i>	359
<i>C - Travailler ensemble et à l'écoute des personnes</i>	360
II - Une collaboration entre sociologie et éducation artistique et culturelle	366
<i>A - Vers une solidarité organique ?</i>	366
<i>B - Des démarches sociologiques et anthropologiques libérées des intentionnalités</i>	370
<i>C - Penser une socialisation tout au long de la vie</i>	373
III - Des démarches sociologiques et éducatives au service du et de la politique	379
<i>A - S'inspirer des droits culturels</i>	379
<i>B - Incrémentalisme et transversalité : une politique publique à l'écoute des personnes et du territoire</i>	380
<i>C - Partie prenante et développement durable</i>	383
CHAPITRE CONCLUSIF	386

La thèse CIFRE, une nouvelle forme de recherche ? Le cas de la relation de compagnonnage entre un laboratoire de sciences humaines et sociales et une structure culturelle.....	386
I - À propos d'épistémologie	387
II - De la rencontre à la relation de compagnonnage.....	391
<i>A- Se rencontrer en festival.....</i>	<i>391</i>
<i>B- Le compagnonnage</i>	<i>392</i>
<i>C- La relation</i>	<i>395</i>
III. La porosité terminologique	398
<i>A. Réflexion autour des mots</i>	<i>399</i>
<i>B. Focus sur le mot « parcours ».....</i>	<i>401</i>
Conclusion : le compagnonnage, une nouvelle forme de recherche ?	404
CONCLUSION : Inscrire durablement la relation	406
BIBLIOGRAPHIE	418
Articles et rapports.....	418
Ouvrages.....	424
Thèses et recherches en cours	430
Sites Internet	430
Table des tableaux et illustrations	432

Des vertus de l'imprévu,

L'étude des publics en festival pour comprendre des enjeux d'éducation artistique et culturelle : le cas des
Rencontres Trans Musicales de Rennes.