

**Université d'Angers (C.U.F.C.O)
Trempolino et La Fédurok**

**Bennani Zéroual
Karim**

**FESTIVAL
TISSE METISSE:**

**QUELLES CONDITIONS
POUR DES PROJETS DE
RESIDENCES D'ARTISTES
DE MUSIQUES ACTUELLES
DANS LES QUARTIERS
DITS EN «DIFFICULTES"?**

Mémoire de [D.E.S.S](#) (note:18/20)

**« Direction d'équipements et de projets
dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées ».**

**Sous la direction de Philippe Audubert et Marie-
Hélène Nivollet.**

Note:18/20
Année 2003

Remerciements...

**A mon épouse Leïla et mon fils Shady pour leur
soutien
et leur patience.**

A ma famille.

**A toutes les personnes qui m'ont aidées dans ce
travail...**

Introduction:

1. Présentation du contexte de l'étude

Tirant un bilan positif de mes dix dernières années d'activités de musicien professionnel, ma réflexion m'incite à ne plus réduire un événement culturel qu'à son seul caractère événementiel. Si le fait de jouer devant un public demeure grisant, la rencontre avec ce dernier reste trop courte pour établir de vraies relations humaines.

Partant du constat d'échec, souligné par l'étude des pratiques culturelles des français d'Olivier Donnat, qu'un grand nombre de personnes éprouve des difficultés d'accès à l'art et à la culture par une conception élitiste de la démocratisation culturelle, cherchant son chemin entre un art élitiste et une industrie inondant avec excès l'offre culturelle, il semble indispensable d'avoir aujourd'hui une approche plus anthropologique de la Culture, mettant en valeur l'apport de chacun et une éducation qui permette de donner les clefs qui ouvriront les portes symboliques de l'art.

Le rock, rap, reggae, jazz, musiques traditionnelles... s'étant construites en dehors de tout champs institutionnel, elles commencent seulement à être prise en compte par les pouvoirs publics sous l'appellation « musiques actuelles » depuis 1994, avec le dispositif « Scènes de Musiques actuelles (SMAC) », la « Commission Nationale des Musiques Actuelles » et la création du « Centre d' Information Ressources (IRMA).

Il n'est pas réellement un hasard que les diverses politiques récentes désirant affronter les problématiques de l'insertion, du « développement social urbain (DSU) » de la création de nouvelles activités et de nouveaux emplois de proximité, fassent souvent référence à ces musiques, en particulier pour les jeunes dont les demandes en la matière sont puissantes. Les pouvoirs publics y voyant la plupart du temps l'instrument qui peut légitimer une politique sociale qui du coup enlève tout apport culturel à ce secteur.

Si le jazz a permis en partie à ces musiques d'acquérir une reconnaissance par sa « *dignité suffisante pour lui faire bénéficier des formes les plus orthodoxes de l'action publique: classes d'enseignement spécialisé dans les conservatoires régionaux, création d'un orchestre national, mise en place d'actions de conservation de patrimoine spécifique, etc (...)* » (Teillet P., L' Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui, in Musique et Politique, sous la direction d'A.Darré, PUR-

1996, p 119) , il reste que la majorité des acteurs des musiques actuelles revendiquent (consciemment ou inconsciemment) un mode d'apprentissage spontané et collectif, fortement influencé par l'éducation populaire. Du coup les « musiques actuelles » se place en porte à faux du système académique d'enseignement musical et de sa reconnaissance institutionnelle, ne leur laissant que de rares espaces d'enseignement institutionnel, comme peut l'être d'une certaine manière les ateliers- résidence d'artistes dans les quartiers.

De ces constats, il me semble nécessaire pour un artiste, « d'aller vers » des publiques ne fréquentant pas des lieux culturelles afin de proposer non pas une intervention artistique « pour » des populations mais « avec » des personnes confrontées à la rupture de l'isolement, la recherche du sens, l'exclusion... Dans ce sens la résidence d'artiste donne la possibilité de prendre un temps plus long pour connaître les pratiques de l'autre ,ce qui m'a passionné naturellement car c'est bien comme cela que ma conception de la musique et de la vie en général se construit.

Les quelques expériences marquantes de résidences d'artistes (Dunkerque, Iles Comores) dans lesquelles j'ai pu intervenir en tant que musicien, m'apporte, aujourd'hui, un double regard, en étant impliqué dans l'élaboration d'un projet de résidence pour le festival nantais Tissé Métisse (**cf. principe du projet de résidence d'artistes pour Tissé Métisse en annexe**) .

Si l'aspect artistique et pédagogique était au coeur de mon travail de musicien, l'aspect organisationnel ne peut plus faire l'économie d'une conception globale de l'action culturelle à l'échelle d'une ville. Car l'objectif d'une résidence d'artiste consiste à mettre en relation réciproque un artiste avec une population par une sensibilisation, une transmission et une création artistique dans le meilleur des cas, en usant de différents procédés, pendant une période et un périmètre géographique définies.

La résidence artistique en tant que lieu de rencontre donne tout son sens à l'artiste dans la Cité, transmettant et puisant dans la « matière humaine » le fruit de son regard sur le monde à travers ses créations. La nécessité de toucher les acteurs culturels, socioculturels, économiques et social devient inévitable dans le contexte de crise économique et sociale actuel en recherche de sens.

L'association *TISSE METISSE* ayant pour « *objet d'agir contre toute forme de discrimination et d'exclusion, dans l'entreprise, l'école et la cité par l'expression culturelle ou tout autre moyen, et de favoriser la connaissance de l'autre, le vivre ensemble et la solidarité* » (tiré des statuts de l'association) semble toute désignée pour explorer ou approfondir des voies d'actions visant la connaissance de l'altérité par la pratique artistique.

Désirant aller à l'encontre d'une « festivalisation » favorisant la consommation culturelle, TISSE METISSE s'est toujours soucié de l'aspect participatif de la population, préférant s'appuyer sur leur investissement dans l'organisation, ou dans la création de spectacles pluridisciplinaires, en mettant en avant, volontairement ou à son insu, les valeurs de l'éducation populaire. A ce sujet on peut citer l'analyse de Jean-Claude Richez, alors adjoint au Maire de la ville de Strasbourg qui correspond bien à l'état d'esprit dans lequel la proposition de résidence que j'ai pu faire s'inscrit dans Tissé Métisse:

« Si la vieille utopie de l'éducation populaire connaît une nouvelle actualité c'est qu'elle correspond aux préoccupations les plus modernes: la nécessité d'une éducation tout au long de la vie, l'importance croissante de l'éducation hors école, le rôle stratégique de l'accès au savoir comme facteur de développement mais aussi comme condition nécessaire de l'exercice de la citoyenneté active. Enfin l'allongement du temps libre participe de cet élargissement et de ce renouvellement du champ de l'éducation populaire. ».

A chaque nouvelle édition, c'est un travail de coordination qui s'organise, s'étoffe et se vivifie tout au long de l'année autour de projets communs et solidaires, s'appuyant sur différentes formes de réseaux. Tissé Métisse tente de bâtir des liens entre des gens de différentes cultures, classes sociales, générations en essayant aussi de faire accéder un plus grand nombre de personnes à la culture. C'est ainsi que de nombreux projets associatifs, en lien avec les quartiers populaires ont été conduits et développés autour des valeurs fondamentales de la manifestation: la mixité culturelle, sociale, la solidarité, l'échange « intergénérationnel » et la lutte contre toute forme de racisme.

Ouvrant naturellement ses portes aux pratiques amateurs de musiques actuelles, aux artistes en émergence, en faisant connaître dans le même temps ceux-ci à l'exigence des professionnels, mais sans qu'un lien sur la durée ne se fasse entre eux, la manifestation, au bout de dix années de bons et loyaux services a besoin d'un souffle nouveau, d'une prise de recul sur le sens et la méthodologie de ses actions qui ont eu le mérite d'exister, mais qui avec le temps semblent plus dans une logique d'actions éphémères que inscrites dans un projet global sur la durée et à l'échelle de la ville .

Et c'est précisément dans ce contexte, autour de deux événements réalisés en amont du festival que j'ai pu établir un bilan de deux opérations décentralisées (venu de l'artiste Wasis Diop et l'opération « Cocktail Métisse » dans le quartier Malakoff) et proposer un projet de résidence de musiques actuelles dans les quartiers Nantes-Est pour l'édition 2004..

L'exclusion et le mépris ont trouvé leurs apogées lors du 21 avril et du 11 septembre 2002, soulignant à nouveau l'urgence à agir sur la citoyenneté et le regard trompeur que certains veulent stigmatiser sur les quartiers populaires et sur certains pays étrangers. Cette situation alarmiste n'est pas l'apanage unique de la France, toutefois certaines réponses françaises à l'exclusion sociale et culturelle de ces citoyens marginalisés semblent porter quelques fruits prometteurs. Je pense ici au réseau « Fanfare » (Cf annexe). Si la résidence artistique ne peut évidemment pas répondre à tous ces enjeux mondiaux, nous essaierons de montrer comment à travers une manifestation culturelle reconnue, le projet de réaliser une résidence d'artistes suscite une réflexion sur la solidarité, sur l'identité, la tolérance qui font si souvent défaut à notre société.

1.2 Problématique et objectifs

L'étude est orientée sur la manière dont Tissé Métisse , lieu « nomade » de diffusion et de reconnaissance des pratiques artistiques des quartiers, peut intégrer une résidence d'artistes de musiques actuelles dans ses projets d'action culturelle.

Ce mémoire se présente en quatre parties, afin de mieux analyser le sens et les enjeux que peut provoquer une action culturelle comme la résidence d'artistes dans le contexte des quartiers en difficultés.

Nous allons dans un premier temps, en étudiant les conditions de territoire, d'habitants des quartiers et l'éthique de Tissé Métisse, nous demander dans quel contexte de présentation une résidence dans un quartier peut être accueillie. Ceci nous permettra de nous demander par exemple comment les résidences artistiques de musiques actuelles peuvent elles combattre les exclusions et réparer la fracture social ? Sur quelle conception de la Culture faut il s'appuyer? Pourquoi avoir le souci de valoriser l'expression des habitants et en particulier celle des personnes issues de l'immigration?

Pour bien comprendre les conditions à partir desquelles les acteurs institutionnels politiques et culturels à Nantes pourraient s'engager dans un projet de résidence, nous étudieront les « espaces » qui permettent au projet de se positionner dans une logique de financement public. De cette logique nous essaierons d'en retirer les impacts souhaités par les acteurs. Ceci nous permettra de prendre connaissance avec les différents partenaires « co-organisateurs », financiers et socioculturels de Tissé Métisse. Comment prendre en compte les réalités existantes, éclaircir les rôles et places des divers acteurs impliqués dans la préparation et la mise en oeuvre du projet?

Ceci nous permettra d'explorer les différents dispositifs de suivi qui sont les conditions d'étude de tout projet culturel. Nous nous interrogerons sur la pertinence des modes d'évaluation, de pilotage et de coordination. Faut il des dispositifs de suivi spécifiques pour la résidence d'artistes dans les quartiers? Quelles sont les limites de ce type de dispositif pour les résidences? Quelle mode d'évaluation est il souhaitable? Quelle mode de coordination? Dans quel but?

Enfin nous nous interrogerons sur ce qui poussent des artistes à vouloir s'inscrire dans ce genre d'actions. Quelle est la nature de l'intervention **artistique**, en quoi est elle essentielle, que produit elle sur les modes d'apprentissage du savoir? Y-a-t-il des conditions sociales qui requiert une intervention pédagogique spécifique de l'artiste? Comment motiver les participants?

Quelles conditions pour des projets de résidences d'artistes de musiques actuelles dans les quartiers en difficulté? Nous tenterons de montrer, d'expliquer les conséquences d'une telle action, comment les conditions particulières de ces quartiers nécessitent des choix artistiques, culturels, politique, pédagogiques et d'organisation adaptés, qui essayent de lutter contre l'exclusion.

Plus largement, l'objectif de ce mémoire est de provoquer une réflexion des acteurs de Tissé Métisse sur leur projet artistique et culturel, leur éthique, leurs valeurs, et leur mise en application concrète sur une action spécifique, et de souligner des éléments d'analyses et méthodologiques utiles à l'ensemble des acteurs culturelles qui voudraient entreprendre une résidence d'artistes de musiques actuelles dans les quartiers dits sensibles.

1.3 Méthodologie

Ce mémoire est une « recherche-action ». Son but cherche à partir du milieu étudié, à sa transformation. Cette étude est élaborée de l'intérieur de la manifestation Tissé Métisse, en associant ses acteurs, et l'objectif n'est pas de théoriser d'une façon exhaustive sur la résidence d'artistes de musiques actuelles dans les quartiers, mais d'inciter au dialogue, à la réflexion et de pousser Tissé Métisse à préciser son projet associatif. Cette étude ouvre sur une réflexion provisoire sujette à évoluer dans le mode opératoire de la résidence d'artistes proposé à la structure.

L'étude « recherche l'efficacité symbolique qui redynamise et optimise l'action. » (Resweber J.P, La recherche action, PUF, 1995 p16). Enfin, j'ai choisi d'adopter un point de vue pluridisciplinaire, essentiel à la compréhension globale et aux enjeux d'une telle action culturelle.

Cette recherche-action, s'appuie dans un premier temps sur des recherches documentaires, qui se sont élaborées de février à août 2003 . Cela a consisté à lire les documents internes de Tissé Métisse (dossiers de subventions, dossiers de presse, recherche action, compte rendu de réunion...), des mémoires universitaires, des ouvrages plus ou moins scientifiques, des témoignages d'acteurs dans des évaluations d'actions culturelles, des revues spécialisées, mais aussi de nombreux sites internet. A ces traces écrites se sont ajoutées des participations à des colloques, journées professionnelles, déplacements sur des résidences d'artistes, etc.

Je me dois de préciser que les travaux de recherche sur les thèmes abordés dans ce mémoire sont nombreux. Mais la plupart des ouvrages ne traitent que très rarement sur les résidences de musiques actuelles dans un festival. Les articles dans les revues sont plus nombreux sur les résidences en général mais ils traitent rarement le cas de la musique. Les actes de colloques sont pour la plupart pertinents car ils associent les points de vue de professionnels, des élus, du public, mais jamais le cas nantais à ma connaissance n'est abordé. Malgré une prise de recul signifiante des acteurs des résidences d'artistes de musiques actuelles dans les quartiers (Le réseau Fanfare par exemple), les écrits n'ont pas le développement conceptuel qui permet d'appréhender cette action culturelle d'une manière plus théorique. Les méthodologies d'action n'y sont pas remises en question. D'autres disciplines plus anciennes comme le théâtre, l'écriture peuvent quant à elles, bénéficier d'ouvrage plus conséquents.

D'autre part, un des apports de la présente étude a été ce que les sociologues appellent l'observation participante, que l'on peut définir comme « l'observation d'un groupe social par l'un de ses membres » à travers les résidences que j'ai pu réaliser dans mon parcours, et celle que j'ai pu proposer au sein de Tissé Métisse. J'ai en effet été stagiaire pendant trois mois à l'ACENER, lors duquel j'ai participé à des comités d'organisation, à des conseils d'administration et en rapport quotidiennement avec la formidable équipe de Tissé Métisse. Je voudrais la remercier à cette occasion pour sa transparence et sa gentillesse. De plus lors des bilans que j'ai pu réaliser sur des actions décentralisées de la manifestation, j'ai pu rencontrer pour des entretiens semi directifs des acteurs de terrain culturels, socioculturels, élus d'entreprises, et des entretiens de « personnes ressources » extérieurs: responsables de structures d'accompagnement de musiques actuelles, artiste ayant été en résidence à Nantes, directeur de festival, responsable de la politique de la ville à

la DRAC des pays de la Loire, etc qui ont confirmés les hypothèses des ouvrages qui ont servi à la base théorique de ma réflexion pour ce mémoire. D'autres entretiens étaient envisagés mais n'ont pu être réalisés par manque de temps ou en raison de la non disponibilité des personnes sollicitées. A ce titre on peut regretter l'impossibilité de rencontrer un représentant de la Mairie de Nantes.

Ces entretiens ont été enrichis par ma visite à Bordeaux de la structure « Musiques de Nuit Diffusion » qui était alors en pleine opération de résidence de musiques actuelles dans les quartiers en difficulté. L'observation de l'équipe et des ateliers, et les discussions informelles avec les musiciens, les salariés et l'interview des responsables ont été doublement bénéfiques. D'une part ils m'ont permis d'élaborer plus facilement le projet de résidence que j'ai pu proposer à Tissé Métisse, et d'autre part d'appréhender la manière dont ces acteurs concrétisent sur le terrain les valeurs que pourrait affiché Tissé Métisse dans ce type d'action.

Cette position d'acteur dans le secteur culturel d'une manière général a eu l'avantage d'avoir des informations à la source des actions passées, et de celles à venir. Mais d'une certaine manière, elle n'a pas favoriser la prise de recul souhaitée d'une telle étude. Le temps imparti pour la réalisation de ce mémoire, c'est heurté à ma volonté d'être partie prenante dans de nouvelles propositions à soumettre à Tissé Métisse. Ce qui m'a placé dans cette attitude tant soi peu skysofrène, d'être l'observateur et l'observé!

1.4 Historique de Tissé Métisse

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais présenter l'historique de Tissé Métisse qui comporte nombre d'enjeux qui agissent sur toutes nouvelles options d'actions culturelles envisagées dans la manifestation..

Noël 1981, fêtes de fin d'année : un grand spectacle de cirque est organisé par un ensemble de comités d'entreprise (CE) au parc d'exposition de Nantes. Suite au succès de l'opération, 23 CE de la région nantaise décident de créer une association loi 1901 qui deviendra l'ACENER. L'objet sera d'établir une relation entre les petites entreprises et les grandes afin d'affirmer des valeurs d'ouverture et de solidarité, motivées par le mouvement national inter-CE de la CFDT des années 80.

Les activités de l'ACENER s'inscrivent dans une logique sociale, luttant contre l'exclusion, encourageant les salariés dans la connaissance et l'implication dans la vie locale et culturelle, proposant des réflexions sur les questions de société, et consisteront en des activités culturelles: organisation d'expositions, mise en place de concerts, pièces de théâtre, spectacles pour enfants, création d'activités vidéo...

Durant dix ans l'association se fortifie avec de nombreuses actions de lutte contre l'exclusion et la discrimination.. L'ACENER et les comités d'entreprises s'inquiétant de la montée en puissance des idées d'intolérances dans le contexte des «lois Pasqua», décident de créer une manifestation qui regrouperait à la fois le monde de l'entreprise, les habitants des quartiers populaires et le milieu associatif autour d'un festival «engagé», interdisciplinaire (musique actuelle, conte, théâtre...) contre la montée que prenait (et a confirmé depuis hélas!) les idées extrémistes et d'intolérance. Le concept de Tissé Métisse est né.

Pour asseoir la réalisation de l'évènement, l'ACENER voulant une implication réelle des associations nantaises, propose un partenariat au Centre Interculturel de Documentation (CID). Ce dernier en tant que bibliothèque, centre de ressource sur l'histoire de l'immigration locale, détenant quatre pôles dans la périphérie mais aussi un centre associatif d'aide et de gestion, prendrait en charge l'organisation des interventions et la participation des associations. L'autre proposition fut faite à la Fédération des Amicales Laïques (FAL 44) qui regroupe 350 associations dans le département de Loire-Atlantique, son rôle s'inscrivant dans la continuité de l'enseignement public. Elle cherche à mettre en oeuvre les compétences des associations, elle facilite l'accès à la culture, aux vacances, à l'éducation et aux sports pour toutes les catégories sociales. Pour Tissé Métisse, elle se chargerait de mettre en place les activités et animations pour les enfants autour d'ateliers ludiques en mobilisant les animateurs de son réseau. La volonté est de créer des axes de travail commun, entre diverses structures pour « justifier » l'existence et le sens même de cet évènement populaire qu'est Tissé Métisse.

Tissé Métisse se construit dans des conditions extrêmes, l'idée de la manifestation n'est pas encore très claire en août 1993 alors qu'elle est prévue en décembre de la même année. Les organisateurs voulant un lieu central, au coeur de la ville, il pense tout d'abord au FJT de Beaulieu qui a une jauge de 286 places. Mais l'ambition est plus grande et le désir d'inscrire l'évènement dans un lieu symbolique et suffisamment spacieux pour pouvoir accueillir un public important, fait tourner les regards vers « la Cité des Congrès » de Nantes. L'accès à la cité des congrès fut possible en partie à une personne, qui était en charge de la communication de la Mairie de Nantes (la municipalité est propriétaire de ce lieu), et également responsable de la communication de la CFDT au niveau national. « Double casquette » qui fut déterminante ainsi que la volonté de la direction de la cité des congrès d'ouverture vers un large public. La mairie donne un accord de principe pour une subvention exceptionnelle », dans un contexte où l'ACENER passe par des difficultés financières importantes. Malgré le risque d'assumer à elle seule un budget relativement important, le festival a lieu le 11 décembre 1993. L'investissement de l'espace de la Cité des congrès est partiel. La subvention de la Mairie « tombera » après la fête au vue de son succès (5000 personnes) .

Tissé Métisse ne devait ne connaître qu'une seule édition. Mais la surprise des organisateurs, le nombre d'entrées à la manifestation dépassa largement leurs prévisions. De plus le vif intérêt que suscita le concept, auprès des associations et des partenaires, ainsi que le public, incita l'ACENER à renouveler la manifestation.

Dans les éditions qui suivirent, la totalité de l'espace (55000 m²) de la Cité des Congrès fut investi et la participation des associations devait prendre un sens plus fort, en tenant compte de la notion de proximité, à travers l'implication des habitants des quartiers. Ainsi prit naissance la notion de « participation active » des associations dans la fête à travers des animations ponctuelles (pièce de théâtre, danse, musique actuelle...) . Le rôle des associations doit maintenant interpeller le public, qu'il ne soit pas là en tant que simple consommateur, mais qu'il participe, s'arrête, s'intéresse à leurs actions. La programmation quant à elle, passe de 7 spectacles à 18, avec un travail plus important de la FAL pour les spectacles et les animations (maquillage, jonglerie, calligraphie arabe, chinoise...). Les plus grand ne sont pas en reste avec 14 spectacles proposés (Cf exemple de programmation en annexe)

A partir de 1996, des concerts et des tremplins (en partenariat avec l'association d'accompagnement des pratiques de musiques actuelles « Trempolino » et des centres socioculturels) sont décentralisés et se déroulent une semaine avant la manifestation dans quelques maisons de quartier. Des expositions d'art contemporain (performance, installations vidéo, peintures, sculptures...) sont organisées sur un même espace (mezzanine) avec la présence de jeunes artistes, ainsi que des débats autour des thèmes que veut défendre Tissé Métisse.

A travers les dix éditions de Tissé Métisse, la programmation artistique confirme l'esprit « inter culturel » et l'éclectisme des genres afin de favoriser la rencontre de l'autre dans un contexte festif et engagé. Une grande qualité de programmation alliée à une qualité d'organisation qui s'est construite sur le « terrain », se distingue à la fois par des groupes amateurs locaux, semi-professionnels et professionnels, ainsi que par des groupes nationale ment reconnus comme « moteurs » de la manifestation. Des partenariats nouveaux se sont greffés sur des décentralisation de concerts, des débats (musée de l'Homme, CNR, structures de musiques actuelles comme la barakasson, trempolino...) Tous ces actions font que la manifestation prend de plus en plus d'ampleur jusqu'à se dérouler à guichet fermé sur quelques éditions.

Au fil des dix éditions, Tissé Métisse a progressivement affirmé une très forte personnalité grâce à un réel travail mené par des passionnés, sur le sens et la forme de son contenu, sur le maintien et le développement des partenariats, sur le sens de la solidarité et les préoccupations sociales, et une bataille financière sans relâche, qu'elle s'est imposée dans le paysage culturel nantais. Au bout de dix ans l'équipe voulait terminer sur un feu d'artifice et arrêter la manifestation. Devant le résultat des dernières élections présidentielles, propulsant le Front National à un score jamais atteint, le pourquoi même de sa conception était malheureusement plus que d'actualité. La décision de continuer l'emporta pour 2003. L'équipe de Tissé Métisse éprouve un besoin de réflexion afin de savoir où elle en est de son développement souvent débridé. Situées de plus en plus au coeur des finalités de la diffusion mais aussi de développement artistique dont font partie les musiques actuelles, Tissé Métisse élabore actuellement sur les éditions à venir de nouvelles formes d'actions afin de formuler plus clairement son engagement militant. Le pré-projet que j'ai pu rendre en juillet 2003, ainsi que ce mémoire sont de modestes pièces qui peuvent contribuer à l'édifice d'un souffle nouveau de la manifestation.

CHAPITRE I.: **CONSTAT CONDITIONS ET ENJEUX**

Ce chapitre a pour objet d'étudier comment un projet de résidence d'artistes doit être en phase avec les préoccupations de Tissé Métisse et les habitants des quartiers dits en difficulté.

SECTION I / TERRITOIRE, HABITANTS ET CULTURE:

§1. Quelles conditions géographiques, socio-économiques et d'images des quartiers?

1.1. Territoire : Approche d'une définition des quartiers en difficulté: du spatial au social

Jusqu'à une époque récente, définir la « banlieue » était apparemment simple: ce terme géographique désignait la partie d'une agglomération urbaine extérieure aux limites administratives de la ville centre. Depuis le XIX^{ème} siècle l'appartenance à ces quartiers est plus attribuée que revendiquée, et elle comporte une connotation de distance sociale autant que spatiale.

A partir des années 80, une autre signification est apparue dans le langage courant: celle de territoires connaissant de graves difficultés économiques et sociales et caractérisés par des politiques publiques spécifiques. La définition géographique est devenue floue, s'appliquant aussi à des quartiers de la ville-centre présentant les mêmes caractéristiques urbanistiques, économiques et sociales. On pense ici au quartier de Malakoff à Nantes (cf plan de Nantes et sa périphérie). La nouvelle signification s'appuie aussi sur des paysages, mais il constitue plus une catégorie sociologique qu'un concept géographique.

« Les relations difficiles entre l'espace et la société sont au coeur du discours sur la banlieue. Tantôt la marginalité de l'espace est reportée sur les hommes; tantôt la disqualification présumée de la population est plaquée sur le territoire. »

(Vieillard-Baron, Les banlieues, Dominos Flammarion, 1997).

La gêne à l'emploi du mot *banlieue* se traduit par la résistance à son utilisation. (Ce que notre intitulé de recherche exprime lui aussi!). On parlera de « quartiers en difficultés ou sensibles », de « cités », de « ville » et « d'urbain » lorsqu'il s'agit de qualifier les actions publiques.

La volonté d'éviter un terme mal connoté et le traitement de la globalité de l'espace urbain sans stigmatiser certains territoires a certainement joué un rôle. Il est cependant nécessaire de choisir un sens car « *Les mots ne sont pas légers. En parlant des pauvres, des exclus, de la banlieue, du peuple ou des classes populaires, nous faisons des choix au-delà des habitudes de langage, tant dans le discours spontané que dans le discours savant. La manière dont les gens se définissent et dont on les définit leur assigne une place et une identité.* » (F.Dubet, Ces quartiers dont on parle, Seuil, 1997).

Nous retiendrons donc la définition au pluriel de Jean-Claude Boyer (Les banlieues en France, Armand Colin, mars 2000):

« **Banlieue(s)**. *Géogr.* Aire urbanisée, de façon continue ou diffuse, à l'extérieur des limites administratives d'une ville-centre. *Fam.* En France, quartiers pauvres d'une agglomération, généralement construits après la Seconde guerre mondiale. »

Si on considère donc que la population de banlieue est celle des agglomérations urbaines à l'exclusion des villes centres, le recensement de 1990 l'estime à 18,256 millions d'habitants. Donc on peut affirmer qu'un français sur trois habite dans les banlieues. Ce qui est le cas de la population Nantaise.

1.2 Constat social

Un projet de résidence d'artistes se place au croisement des politiques de la Ville et des politiques culturelles. De ce fait il ne peut pas faire abstraction des préoccupations sociales qui touchent la population et essayer de réfléchir aux façons par lesquelles il peut tenter d'y répondre.

Depuis une vingtaine d'années, les réflexions sur la ville mettent en avant la question des banlieues. A en croire les médias et certains hommes politiques en manque d'arguments électoraux, les quartiers contiendraient tous les maux de notre société. La misère y côtoierait la violence, l'exclusion et la marginalité serait les viviers des replis communautaires, la délinquance la résultante d'une architecture médiocre. « *Dés lors la ville n'apparaît plus comme le foyer de la démocratie et de la civilisation, mais comme le champs de la sauvagerie moderne, ou encore comme le lieu des incivilités, de la solitude et des inégalités les plus criantes* ». (F.Dubet, Les figures de la ville et la banlieue, in sociologie du travail, 1995).

Nous sommes donc confronté à un imaginaire collectif alimenté par les médias, qui se

complaît à souligner une dérive sociale, économique et culturelle. S'appuyant sur quelques événements qui eux sont bien réels, l'amalgame se déploie, mettant sur le banc des accusés l'ensemble des habitants de ces territoires. Ces images ne doivent pas voiler des causes, une réalité bien plus criantes. Le constat est indéniable, les cités regroupent plus de chômage et d'échec scolaire que partout ailleurs.

Quand on évoque les quartiers, on évoque souvent l'exclusion, la précarité, en sous-entendant qu'ils sont rattachés à des facteurs économiques. Le développement des emplois précaires, les difficultés d'insertion professionnelle des populations les moins qualifiées, la montée du chômage de longue durée qui concerne toutes les générations sont des facteurs contribuant certainement à cette exclusion sociale.

Mais ce n'est pas uniquement l'apanage de la détérioration du marché de l'emploi. La nécessité de prendre en compte la dégradation des liens sociaux, des structures de socialisation ou encore l'affaiblissement des relations d'entraide à l'intérieur des groupes sociaux sont des facteurs constitutifs de cette dégradation sociale. Les relations conflictuelles entre conjoint, entre amis, l'absence de communication avec les proches, le voisinage, le développement de familles mono parentales, jouent un rôle certain dans les processus de marginalisation. La fragilité professionnelle et relationnelle ne cessent de faire augmenter la précarité depuis une vingtaine d'années. Pour leur part, les coûts «sociaux» affectent non seulement l'individu mais la collectivité. Les plus importants d'entre eux sont peut-être la perte de civisme, d'identité collective et de solidarité. Les dégradations des infrastructures publiques et privées causées par les actes de vandalisme et le manque d'entretien représentent une perte en capital moral considérable, d'autant que ces biens sont importants économiquement pour la communauté locale.

L'ensemble de ces facteurs contribue à faire disparaître le sentiment d'appartenance au quartier et sape la cohésion sociale, pourtant considérée comme un bien collectif crucial, ce qui contribue à faire supporter à la collectivité l'émergence d'un climat de peur et de suspicion.

« Ces territoires d'exil, où les nouvelles catégories d'habitants sont marquées par des taux élevés de chômage, d'immigration et de pauvreté, constituent aujourd'hui de véritables enclaves urbaines dans lesquelles ni les ouvriers qualifiés, ni les classes moyennes, pas plus les fonctionnaires et les travailleurs sociaux qui y exercent leur profession, n'envisagent de vivre » (Dubet F, Lapeyronnie D, Les quartiers d'exil, ed Seuil, 1995). **« Habiter ces quartiers est non seulement un non-choix, mais de moins en moins une situation intermédiaire et de plus en plus une non-perspective d'avenir »**. (Michel Valet- La Casa Musicale à Perpignan, Les cahiers de Fanfare N°1, publication de La Scène, 2002).

En conséquence dans cette situation d'abandon et d'exclusion économique et sociale l'individualisme prédomine sur la citoyenneté dans une société où les modèles de réussites sont attachés à un libéralisme comme modèle de vie.

« Dans les conditions actuelles de la démocratie, le citoyen n'a pas de pire adversaire que l'individu Cet écart croissant et paradoxal entre individu et citoyen est une des causes des crises de fonctionnement et de légitimité des démocraties en Occident. La notion de citoyen et les réflexes civiques sont en crise tant est grande l'atomisation des individus et la déliquescence des liens sociaux sous l'impact de la recherche effrénée de profit et de compétitivité entraînée par la

globalisation.» (Joël Roman, in La démocratie des individus, Calman Levy, 1998).

En réponse à ces problématiques, l'épanouissement de la Culture peut constituer une des forces positives qui vient humaniser la société et sauvegarder les liens non-marchands entre les individus. La rencontre artistique est peut-être une concrétisation dans le domaine des musiques actuelles d'une « féminisation de la culture » en s'opposant à l'industrie culturelle. Lors d'atelier création faisant participer les habitants du quartier, la Culture se fonde non d'abord sur le capital et la motivation de profit maximal, mais sur les ressources humaines disponibles et le besoin de solidarité et de coopération. En forçant le trait, on peut la rapprocher de l'économie sociale que l'économiste chilien Luis Razeto appelle « l'économie avec facteur C » pour : convivialité, collaboration, coopération ... Il s'agit de cette faculté « féminine » de re-liaison, de réunir, d'associer.

Cette faculté-là se distingue de la faculté « masculine » de séparer, entrer en compétition, de combattre et de vaincre. Il s'agit d'associer, dans une économie plurielle, le privé, le public et le social sans que toute l'activité économique ne soit absorbée dans le marché (le système actuel) ou dans l'Etat (selon le modèle soviétique). Cette économie sociale doit être reconnue comme un « troisième secteur » à part entière.

En définitive, tout comme ce « troisième secteur » relie l'initiative locale des acteurs à la quête de sens, voilà l'enjeu de la résidence dans les quartiers pour ses populations. Il nous faut non seulement mettre les initiateurs en réseau mais surtout en dégager le sens commun de leurs mouvements et le faire partager peu à peu. Ce que nous tenterons de montrer dans le chapitre II « Rôle des partenaires ».

Quoiqu'il en soit pour être acceptée, une résidence d'artistes doit montrer qu'elle se préoccupe, tant par des actions concrètes que symboliques, des conditions de vie des habitants de ces quartiers.

1.3L'espace de certitude et la zone d'incertitude

L'hypothèse de départ est donc de considérer que les difficultés évoquées précédemment, contribuent à enfermer certains habitants dans leur quartier, en empêchant toute mobilité sociale et géographique. Nous serions enclin à nous demander si seules, ces causes provoquent une telle exclusion? N'y a-t-il pas aussi des barrières psychologiques, une perte d'identité qui poussent à ne vouloir plus appartenir à la ville dans sa globalité et à la société en général ?

« La vraie question concernant les quartiers en difficulté, marginalisés, n'est pas seulement celle de la séparation symbolique du centre et de la périphérie, mais aussi de la distance symbolique entre un espace de certitude et une zone d'incertitude. » (Henri Vieillard Baron, Le risque du ghetto, in *Esprit*, février 91).

a) Images et identité

Nous avons souligné le discours fantasmé que peut susciter ces quartiers. La grande présence médiatique, les nombreuses études sociologiques, les témoignages des acteurs sociaux

marginalisent encore ces territoires. Du coup, il devient plus facile pour des habitants dans la détresse et en perte d'identité, d'adopter une image négative ou simpliste qui les fait exister par rapport au reste de la société, que de se créer une véritable identité endiguée par l'inaccessibilité à une ascension sociale possible. Par exemple les nouvelles « classes dangereuses » seraient des classes d'âge, avec la figure du « jeune de banlieue », adolescent masculin souvent d'origine étrangère, désœuvré, en survêtement et chaussures de sport, coiffé d'une casquette avec la visière en arrière, et d'autant plus redoutable qu'il vit généralement en bande. Images stéréotypées dont les acteurs et les spectateurs se complaisent à adopter. C'est souvent dans le regard de l'autre que l'on fabrique sa propre représentation.

« Il reste que les médias font désormais partie intégrante de la réalité ou, si l'on préfère, produisent des effets de réalité en créant une vision médiatique de la réalité qui contribue à créer la réalité qu'elle prétend décrire. » (Politique de la ville et arts de la rue, in cahier thématique dans Arts de la rue n°14/15, 1997)

L'enjeu est de savoir si l'on reconnaît ou si l'on croît reconnaître? L'autre n'est-il pas notre représentation de l'autre et en l'occurrence de sa Culture?

Par exemple l'action décentralisée « Cocktail Métisse » de Tissé Métisse oscille souvent entre une réelle volonté de montrer la richesse culturelle des communautés étrangères et la mise en scène stéréotypée, assumée et provoquée par les communautés elles-mêmes de leur culture. La volonté de présenter sa propre culture à son voisin de favoriser les contacts entre les gens du quartier est un leitmotiv louable qui facilite la mixité du public voulue par le festival et les structures de proximités dans les quartiers. L'essentiel est de fournir une image positive des quartiers et de l'identité des habitants.

C. Taylor fait observer *« qu'un risque de ces positions peut être de favoriser paradoxalement une certaine homogénéité culturelle alors même qu'on cherche à valoriser la différence. ».*

Les communautés adoptent la vision exotique et folklorique que l'on fait d'elles voire celle à laquelle on aimerait qu'elles correspondent. C'est la soirée maghrébienne avec le chanteur de raï, la tente nomade, le thé à la menthe, le couscous... Mais c'est aussi la soirée bavaroise sur l'Île de la Réunion, avec le concours de saucisses, et l'orchestre en habit folklorique... Cette interprétation culturelle statique exprimée par une tradition qui ne *« s'expose pas au frottement urbain »* (R. Sennett) contribue à donner une image faussée des cultures des habitants de ces quartiers. Certains spectacles multiculturels de banlieues médiatisés, ne risquent-ils pas de signifier: *« voyez comment vous nous voyez! »*. C'est un des pièges dans lequel, la venue à l'occasion d'une résidence d'un artiste dans ces quartiers peut tomber.

b) L'emploi en question

Si on demande à la résidence d'artistes de répondre à la relance de l'activité, de l'économie, de l'emploi, l'action semble bloquée par sa modestie et ses moyens d'y parvenir. La perspective de participer à un projet culturel éducatif (sous forme d'atelier de création dans une résidence par exemple) pour des personnes de ces quartiers fait établir souvent le lien entre l'action culturelle et la perspective de trouver un emploi. Les débouchés dans ce secteur sont

restreints et il importe de ne pas laisser fantasmer sur une éventuelle carrière, ce qui est de plus en plus difficile face aux images que véhiculent les médias et certaines émissions vantant le succès soudain dont peuvent être « victime! » des anonymes.

Il s'agit de poser des objectifs clairs, réalisables qui laisseront la place à un suivi en amont, pendant et en aval qui permette d'accompagner les projets que la résidence aura provoquée (création de groupes amateurs, professionnalisation de certains, montage d'associations pour d'autres...) . Cette démarche d'accompagnement pourra donner de la valeur à l'initiative des habitants qui est déjà un premier pas vers l'insertion et le refus de l'assistantat passif.

En revanche si il s'agit d'agir sur les zones symboliques, sur des espaces psychologique du « possible », sur la capacité à se projeter dans l'avenir, de lutter contre les images négatives, la Culture d'une manière générale peut avoir une légitimité à agir dans les quartiers en difficulté. Encore faut il trouver un juste équilibre qui fasse que l'expression de ces cultures dites minoritaires aie une image se rapprochant de la réalité.

Susciter le désir de poursuivre une activité ranimant émotions, passions, réflexion et estime de soi en posant les principes de réalité par une pédagogie réfléchie, c'est ce que peut tenter de réaliser une résidence d'artistes. On peut illustrer cette objectif par les propos suivants:

« La catégorie de gens qui peuvent vivre culturellement l'idée que la construction de leur identité n'est pas directement liée à un échange entre travail et salaire concerne plutôt des milieux culturellement favorisés. On ne peut donc demander au plus défavorisés d'être les cobailles d'un laboratoire anticipateur sur l'avenir du travail. Mais l'alternative au travail, c'est l'activité, le fait de sentir que l'on est acteur de sa vie individuelle et collective. Donc l'alternative au travail, ce n'est pas l'assistantat. » (VIVERET Patrick, Culture et lien social, Ministère de la Culture, Délégation au développement et aux formations, 1991).

Mais des difficultés d'accès à l'offre culturelle existante, demeurent pour les habitants les plus « captifs » et les plus fragilisés du quartier:

- faible participation des enfants et adolescents aux activités culturelles en dehors du cadre scolaire et périscolaire.
- barrières psychologique par rapport à l'utilisation de certains équipements ou manifestations perçus comme distants et élitistes.
- poids des difficultés psychologiques et sociales qui conduit les populations les plus fragiles à se détourner des activités culturelles et de loisirs (perte de confiance, difficultés à affronter le regard des autres, à s'autoriser à avoir des pratiques de loisirs en situation de précarité économique).
- difficultés pour des adultes à s'engager dans des activités structurées et régulières .

Mais cette « activité » à redynamiser, qui en l'occurrence est culturelle, passe peut être d'abord par une réflexion sur ce que l'on entend par « Culture » dans une résidence d'artistes dans les

quartiers.

§2. Quelles conditions de Cultures pour une résidence d'artistes dans les quartiers?

Comme nous l'avons souligné, l'isolement des habitants, l'individualisme contribuent à l'éclatement des liens sociaux, ce qui a une conséquence directe sur les pratiques culturelles. La rencontre semble donc nécessaire pour que la fracture sociale se résorbe. Cette rencontre peut elle être favorisée par une résidence de musiques actuelles?

Il s'agit de définir de quelle manière, sur quelles références culturelles, la résidence d'artistes s'appuie pour intervenir dans les quartiers.

La culture revêt à mon sens trois dimensions :

- celle qui a trait à la création, aux arts et plus généralement aux œuvres de l'esprit,
- celle qui englobe (reproduit) tous les éléments qui ont valeur de repères pour un groupe d'individus et son système social d'organisation
- celle qui résulte d'efforts réalisés par l'individu pour se développer, acquérir des connaissances, des savoir-faire, des "savoir-être" et ainsi lui permettre "de se situer dans le temps, dans l'espace et parmi les hommes".

Tissé Métisse est convaincue de la totale complémentarité de ces trois approches et s'éloigne de tout débat qui oppose l'une à l'autre. Il s'agit de définir l'enjeu culturel dans la résidence et les moyens prioritaires qu'elle se donne pour permettre à chaque individu de produire l'effort pour se développer et aussi de définir sur quelle base on doit susciter des repères pour renforcer la cohésion sociale et fortifier l'intégration.

2.1 Démocratisation et résidence d'artistes

Cette conception culturelle s'en visage comme une simple rencontre entre l'oeuvre et un public. La diffusion vise ici à donner une place centrale à l'oeuvre, et compte sur son pouvoir d'émerveillement, sur le choc culturel pour élargir son accessibilité. Le but consiste à rétablir une égalité de répartition de la culture et de la justice sociale C'est la formule chère à André Malraux « *rendre accessible les oeuvres capitales de l'humanité* ».

La question revient à se demander si dans les quartiers où les envies culturelles semblent peu répandues, la proposition de la présence d'un artiste peut susciter des désirs de culture. Rien n'est moins certain. Car il est admis que pour donner à de nouveaux publics l'envie d'approcher l'oeuvre artistique, on ne peut les considérer comme des récepteurs passifs. Il est donc nécessaire, en première analyse, « d'aller vers » des publics ne fréquentant pas les institutions culturelles. L'art doit sortir et se montrer, dans la rue, dans l'espace public. Il doit se rendre visible, provoquer chez les habitants une ouverture.

Cette proposition autorise différentes stratégies d'attraction dont peut user une résidence d'artistes.

Dans le cadre d'une stratégie *promotionnelle*, les concerts des artistes invités dans les quartiers

auront tendance à attirer les gens par des moyens inspirés du marketing. Les prix seront bas, voire nul si l'équilibre financier de l'action le permet. Des journées de portes ouvertes sur les répétitions des artistes, sur la visite de la salle qui va les accueillir participeront à l'attractivité de ces publics non captifs. Mais ces actions ont tendance à ne toucher que des publics convaincus auxquels sont donnés des avantages supplémentaires. La rencontre avec l'artiste reste subordonner à la médiation de l'oeuvre, et celle entre les habitants reste conditionner à la volonté de partager un moment émotionnel ensemble sans que de réels contacts entre eux puissent être nécessaires.

Dans le cadre d'une stratégie *volontariste* on tente d'élargir le public en lui proposant « des aventures culturelles ». Des lieux « alternatifs » sont ouverts pour offrir des prestations dans des endroits insolites (cage d'escalier, gymnase, concert chez l'habitant...).

Ces deux stratégies ont été utilisées à plusieurs reprises dans les actions décentralisées de Tissé Métisse. Elles n'ont eu un impact important que parce qu'elles ont réclamé une participation des habitants dans l'organisation. Oublier l'importance de ce double mouvement, occulter les préoccupations, le potentiel vivant du public des quartiers peut aller au moins à l'indifférence et au pire aller jusqu'à heurter la dignité et la sensibilité des personnes. Ce qui accentue d'autant plus l'échec d'une proposition culturelle.

2.2 Démocratie culturelle et résidence d'artistes

L'autre conception met en scène une idée par la communauté de cultures (pluralisme culturel) qui souligne que les conditions de la rencontre ne se limitent pas à la présentation de l'oeuvre mais quelle doit être motivée en considérant l'art comme un facteur de transformation sociale, et le langage artistique comme possibilité de médiation entre les individus. La Culture s'entend donc comme la possibilité de tisser des liens entre les hommes en leur donnant l'occasion de penser que le monde est transformable.

Dans Tissé Métisse le cadre du bénévolat peut favoriser cette conception de la Culture pour une résidence. En effet une des forces du festival est l'implication du public pour des tâches bénévoles. Le bénévolat est une part importante du bon déroulement de la manifestation à la cité des congrès mais aussi dans ses concerts décentralisés. Pour l'édition 2002, 800 personnes ont aidé à l'organisation de Tissé Métisse. Le recrutement se fait généralement dans les réseaux des trois partenaires privilégiés (ACENER, CID, FAL). C'est cette implication à une action collective qui contribue à la mixité du public et à un potentiel mobilisateur certain sur toutes nouvelles actions culturelles de Tissé Métisse

Ce public participatif est très diversifié. Il concerne à la fois les salariés d'entreprises, les jeunes des maisons de quartier, les militants associatifs, les animateurs de la FAL, etc. C'est là que se joue la rencontre de publics, d'origine culturelles et socioprofessionnelles diverses. Ces personnes se rencontrent lors de la mise en place et la préparation des manifestations. L'organisation tient à favoriser ces échanges, en diversifiant au maximum les personnes qui composent les équipes de bénévoles.

« Il est indéniable qu'il y a dans ces moments une prise de conscience collective de la construction d'un événement fort en ce sens, auquel tout le monde participe. Ainsi bon nombre de préceptes

tombent, et l'aspect participatif devient un temps, «*un système faisant communiquer des expériences existentielles constitués*» (Prévaut Cyrille, ex-coordonnateur de Tissé Métisse).

Chaque personne participe avec ses qualités individuelles, son savoir propre et se met au service d'un événement qui prend alors un sens collectif, qui favorise le partage d'expériences individuelles et l'enrichissement réciproque dans une volonté d'ouverture et notamment vers un public souvent laissé pour compte. Dans le cadre d'un projet de résidence, l'association peut compter sur un savoir faire et son réseau à l'écoute des associations et de la population.

Dans la résidence d'artistes, les ateliers créations sont l'expression de cette conception participative.

La *stratégie interactionniste* met l'accent sur la relation réciproque entre l'artiste et les habitants à travers des ateliers de pratique artistique. C'est un espace de participation qui s'ouvre qui permet d'impulser une dynamique collective. Le but n'étant pas de mettre à nu les difficultés et les souffrances de la population que l'artiste pourrait puiser pour créer, mais bien de susciter une volonté par laquelle les artistes et les habitants se sentiront impliqués dans la création artistique et l'action culturelle. C'est la stratégie privilégiée des résidences d'artistes dans les quartiers. Plus largement, c'est la démarche de l'éducation populaire et celle la plus usitée par Tissé Métisse dans ses rapports avec les associations. Frisant le populisme pour certain (BHL, Finkerkrout...), dans un « *tout culturel* » (Fumaroli), cette conception reconnaît la pluralité des cultures plus que le droit à la culture et met l'accent sur les pratiques amateurs, sur la reconnaissance de la diversité, sur les diversités ethniques ou régionalistes. En ce sens, l'identité des habitants s'exprime par leur culture. La notion de Culture étant prise ici dans son acceptation anthropologique. Comme:

« comprenant l'ensemble des valeurs, des patrimoines, des productions, des comportements et des modes de vie d'une population donnée à un moment donné, tels qu'ils résultent des réponses que cette population donne ou a donné aux problèmes qui lui sont posés par son environnement naturel et social. Ces cultures sont vivantes en ce qu'elles se transforment constamment pour s'adapter à l'environnement. » (MONFORT Jean-Michel, Rapport d'évaluation sur les projets culturels de quartier, Agence Faut Voir, 1997).

Les conditions d'une rencontre artistique prenant en compte ces cultures vivantes ne s'imposent pas. Si l'intervention de l'artiste est construite comme un simple apport de savoirs, et non sous l'angle de l'échange, il y a tout lieu de croire que l'utilité d'une telle démarche soie nulle, ce que nous tenterons de montrer dans le chapitre « Motivations et Pédagogies ».

Les initiatives dans le cadre de Tissé Métisse d'une résidence d'artistes sont donc de deux ordres: faire pénétrer la Culture dans les quartiers et faire émerger et reconnaître la pluralité culturelle.

Dans cette perspective, les pratiques culturelles sont presque toujours la résultante d'une éducation culturelle ce qui n'est pas toujours le cas dans les milieux populaires. Preuve est faite que même un concert gratuit de qualité peut se retrouver face à une salle vide, si le public n'a pas été initié ou motivé, invité à s'y rendre. De ce fait, pour Tissé Métisse, appréhender un projet de résidence d'artistes c'est faire avec les individus, pour les individus. Dans un premier temps la culture se déplacera, les artistes échangeront sous différentes formes (ateliers, concerts) les

habitants seront associés à l'organisation et à la création de morceaux. Petit à petit la Culture se démystifie, l'artiste entre dans la quotidienneté. L'outil culturel devient un outil d'échanges et de construction qui vise à l'enrichissement personnel et collectif. Si dans un premier temps beaucoup repose sur le travail de conviction du médiateur, on voit petit à petit les individus devenir demandeurs d'actions culturelles.

En ce qui concerne les jeunes, la découverte de différentes cultures, et l'initiation à des pratiques diverses et variées, la confrontation avec des artistes reconnus, le déplacement régulier sur les lieux de spectacles fait naître chez eux des envies culturelles. La capacité de sélectionner les apports hérités du passé et les influences extérieures, d'y faire un tri, est extrêmement importante dans la construction identitaire d'une personne. Elle s'inscrit dans une démarche culturelle qui doit être pensée dans le cas d'une action culturelle qui s'appuie sur une rencontre artistique qui met en jeu le quartier, mais surtout des activités en interaction avec toute la ville et ses structures culturelles.

« La participation des habitants à la construction des pratiques culturelles est le levier qui permet d'aboutir sur des pratiques culturelles autonomes et choisies »

(BLANCHON Stéphane, musiques de Nuit, Bordeaux).

§3. Identités et cultures des habitants: Quelles conditions de rapprochements?

3.1. Concept d'acculturation

Si l'on considère les pratiques musicales comme l'expression de la pluralité culturelle, le concept d'acculturation peut être pertinent dans une action culturelle basée sur la rencontre. En Anthropologie sociale (mémoire de Linton et Redfield de 1936) le concept d'acculturation est défini comme

« les phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre groupes et individus de cultures différentes, entraînant des changements dans la configuration culturelle initiale de l'un ou des deux groupes ».

Dans le cadre d'une résidence d'artistes le but de la rencontre provoquerait l'acculturation. L'anthropologie sociale définit quatre types d'acculturation:

- Lorsque les éléments des différentes cultures se combinent (langues, gastronomie, art...), et sont réinterprétés par les acteurs (valeurs morales, religions...), il y a création d'une culture inédite, appelée aussi culture syncrétique.

- Lorsque l'un des groupes adopte l'ensemble des traits culturels de l'autre et abandonne sa culture d'origine on parle alors d'assimilation.

- Lorsque les agents de la culture dominée tentent de réhabiliter des éléments de la culture d'origine face au risque de destruction de leur culture, on qualifie ceci de contre-acculturation.

- Enfin, lors d'une acculturation imposée il peut y avoir une destruction de la culture dominée: la déculturation.

Dans la musique jusqu'à une époque récente, en France, longtemps une approche d'assimilation fut développée, seul la musique classique possédait des structures d'enseignements. Il en était de même pour les cultures régionales qui ne doivent leur survie que par la volonté d'acteurs locaux. Il s'agissait alors de permettre aux classes défavorisées d'accéder aux normes esthétiques académiques. Impulsée dans les années 1970 par J. Duhamel s'entourant du sociologue De Certau en développant la notion de développement culturel, la démocratie culturelle chère à J. Lang a eu le mérite de donner une place à la pluralité des cultures et notamment aux cultures issues de l'immigration. Même si aujourd'hui ces cultures sont légitimées dans leur pratique artistique, le risque est que dans ce mouvement d'acculturation, elles s'inscrivent dans un phénomène de contre-acculturation qui favorise les replis identitaires. Ce qui est déjà repérable chez certains habitants de quartiers sensibles.

Mais pour que la rencontre permette un juste équilibre entre les différentes cultures, il faut mettre en oeuvre un contexte qui permette de passer d'une rencontre éphémère, contrainte, à une rencontre totale et voulue afin de favoriser la naissance d'une culture inédite, ce que peut favoriser la résidence d'artistes. Pourtant, les travaux de certains ethnologues permettent de relativiser le caractère à la fois spontanée et idyllique de la rencontre culturelle. C. Lévi-Strauss montre l'ambivalence qui fait qu'une identité culturelle a un besoin vital de l'autre car elle ne prend de sens que dans un rapport avec l'Autre collectif, mais en même temps elle ne peut admettre cet Autre comme tout à fait égal. Le réalisme de la rencontre trouverait un équilibre que si il pose dès le départ qu'il n'est pas naturel pour toute culture d'admirer, de reconnaître l'altérité, l'excellence de l'autre.

En effet, tout dans le passé d'un sujet n'est peut être pas nécessairement utile et positif pour un autre. Une identité dynamique opère des choix par rapport au patrimoine hérité. Quant aux apports extérieurs, nous sommes tous épris d'influences externes que ce soit sous la forme d'images, de techniques, de modes diverses. Il faut s'ouvrir, certes, mais pour que cette ouverture soit source d'enrichissement et non d'écrasement, il faut savoir sélectionner. Toute personne doit pouvoir choisir librement ce qu'elle juge utile et bon et ce qui est superflu ou néfaste.

Car le mimétisme est destructeur : loin de mener à la créativité, il engage dans l'impasse de la double dépendance, mentale d'une part, économique et politique de l'autre. Le sous-développement du Tiers Monde en est un exemple : la colonisation et de nombreuses stratégies de développement ont souvent nié aux peuples locaux le droit de sélectionner ce qui, dans l'apport occidental, leur était profitable tout en rejetant ce qui agressait leurs valeurs. Le matraquage de l'industrie du disque en est un autre. Le mimétisme imposé sans plus au nom du progrès est une impasse. Par contre, une influence extérieure acceptée, adoptée et si possible adaptée aux besoins spécifiques du lieu est source d'enrichissement. La capacité de se débarrasser de la routine et des

scléroses du passé, et la capacité de tenir tête à l'impérialisme culturel, c'est la culture qui le permet. C'est elle qui contient les valeurs et qui définit les priorités. C'est encore la culture qui opère les choix en fonction de ces priorités. Par exemple, c'est à partir de notre culture que nous mesurons le poids accorder à nos intérêts individuels par rapport à notre désir de solidarité. C'est aussi à partir de notre culture que nous évaluons les rapports de force en présence. C'est la culture qui inspire nos choix mais aussi la conséquence de ceux-ci : adopter ou résister. Donc, reconnaître la pluralité culturelle et l'interculturalité sera la base de la définition de la Culture d'une résidence d'artistes dans le cadre de Tissé Métisse.

SECTION II /CONSTRUCTION IDENTITAIRE ET RESIDENCE D'ARTISTES

§1 Quelles conditions d'éthique, de projet artistique et culturel dans Tissé Métisse pour les habitants?

1.1 Ethique

Tissé Métisse a vu le jour le 11 décembre 1993 dans le but de contrer l'assise que prenaient alors les idées racistes, pour lutter contre la montée de l'intolérance et pour *«apporter une pierre à l'édification d'une société plus juste et plus solidaire»*.

L'ACENER, la FAL, le CID, organisations nées et inspirées du mouvement de l'éducation populaire, se sont engagées à un réel métissage. Le festival est la mise en commun de leurs spécificités par l'échange et le travail. Au fil des éditions, ces trois structures ont tissées des liens entre les amicales laïques, les associations de quartiers et les comités d'entreprises. Tissé Métisse a impliqué les salariés et les bénévoles d'associations sur les questions prégnantes de notre société: l'accès à la Culture, le racisme sous toute ses formes et l'intolérance, les phénomènes d'oubli et le devoir de mémoire (collective ou individuelle) ouvrière, de l'immigration...

Depuis la première édition, le festival à la volonté d'être une manifestation culturelle qui a pour

objet de:

- favoriser le lien social sur Nantes et son agglomération.*
- favoriser le brassage des publics des communautés, des cultures et des âges.*
- soutenir et valoriser les créations qui s'élaborent tout au long de l'année dans les quartiers (avec les associations) et le réseau des centres socioculturels.*
- rendre accessible la Cité des Congrès, lieu prestigieux, à un public populaire.*
- permettre le lien et l'ouverture entre le monde du travail et ceux qui en sont exclus.*
- soutenir l'ensemble des actions de lutte contre le racisme, l'exclusion, l'intolérance et la montée des extrémismes.*
- offrir un moment de fête et de découverte à un large public: les salariés d'entreprises, les habitants des quartiers populaires, les militants associatifs, et le « tout public » venu faire la fête.*

Tissé Métisse tend donc à favoriser le brassage et la communication des différentes cultures qui composent notre société et à préserver et à respecter les spécificités de ces cultures. Les résultats attendus sont de participer globalement à la résistance face à la montée des idées xénophobes, sécuritaires mais aussi face à une désaffection de l'engagement militant. Pour se faire, Tissé Métisse a la volonté de valoriser une autre image des actions des jeunes issus de l'immigration, des habitants des quartiers, du monde du travail et du syndicalisme et aussi du milieu associatif.

A travers la préparation de la fête (exposition, spectacles, débats...) tout au long de l'année, Tissé Métisse contribue à tisser des liens entre des associations et le monde du travail, à soutenir des actions contre le racisme auprès des jeunes (public scolaire) par le réseau de la FAL.

Tissé Métisse présente des spectacles amateurs locaux pour les valoriser, les faire connaître à un public plus large mais aussi être un objectif de travail pour des associations ou de jeunes groupes ou compagnie.

De manière transversale Tissé Métisse anime un temps fort sur l'agglomération, qui au-delà de l'aspect festif et culturel, véhicule un message positif et politique en faveur d'un thème qui pour l'année 2002 était : «de vivre ensemble».C'est pour toutes ses raisons que le projet artistique et culturel pour une résidence d'artistes ne peut faire l'économie d'une réflexion sur l'interculturalité.

1.2 Projet artistique et culturel

Evitant toute inscription théorique dans l'interculturalité dans sa façon de se présenter, Tissé Métisse élabore chaque année une programmation éclectique qui a la qualité d'englober de nombreux artistes qui ont le souci du métissage et des croisements inter-disciplinaire. Les musiques actuelles s'inscrivent dans la manifestation à juste titre puisqu'elles sont en évolution artistique constantes, s'appuyant sur un patrimoine pour mieux le détourner.

La résidence d'artistes dans les quartiers, doit faire face à un choix pertinent quant il s'agit d'adopter un projet artistique: faut il favoriser l'attraction d'une pratique musicale plus proche

des habitants mais qui risque de stigmatiser le lien stéréotypé: culture des quartier = cultures urbaines? Ou bien jouer la carte du « choc culturel » au risque d'un parachutage inadaptée à la spécificité des habitants? Autrement dit: Faut il apporter un patrimoine culturel à la connaissance de personnes que l'on considère comme y étant étrangères, ou offrir à des cultures diverses la possibilité de s'exprimer, donc d'exister, pour construire une société interculturel?

Fidèle au projet artistique de la manifestation, il a semblé plus judicieux de partir des singularités de musiciens amateurs, intermédiaires, et professionnels, et de tenter de ne pas les réduire à une esthétique, mais au contraire avoir le souci de les ouvrir sur la pluralité des cultures des autres en essayant de créer des croisements.

Dans le festival Tissé Métisse, l'inter culturel répond à une ambition sociale qui s'appuie sur une plus grande tolérance de la différence culturelle. Les organisateurs de Tissé Métisse conçoivent la fête comme un travail de proximité en intégrant dans la manifestation des éléments interculturels qui composent la ville. Ils cherchent à valoriser les différences à travers les artistes, qui célèbrent la musique arabo-andalouse, le rap, le raï, la musique classique, à travers le public par sa mixité et ils encouragent les activités qui se créent par la mise en commun du travail d'associations interculturelles toute l'année. Elles ont l'avantages d'être directement en contact avec la population.

Les associations sont des éléments déterminants dans la vie sociale d'une société, elles sont des points de rencontre, elles donnent la possibilité de transformer les intérêts individuels en intérêt collectifs. Elles peuvent constituer «des espaces» pour les personnes étrangères cherchant à renouer avec leurs racines, à faire vivre leur Culture.

Pour que le public bénéficie de la dimension inter culturelle, il faut qu'elles s'ouvrent sur l'extérieur et qu'elles ne restent pas dans le simple cadre associatif. Pour cela une collaboration entre Tissé Métisse et les associations s'instaurent pour que les habitants découvrent la richesse culturelle de la ville et de leurs pays d'origine pour certain . La cor réalisation de projets entre différentes associations du même quartier ou de quartiers différents, contribue à la transversalité et à l'itinérance des populations qui sont des atouts pour une résidence d'artistes.

§2.Quelles conditions de conception de sens, du projet artistique et culturel de la résidence.

2.1.Enjeux des expressions culturelles des immigrés et de leurs enfants

Nous faisons le choix volontaire de nous intéresser à un public particulier dans le but d'analyser précisément le sens qu'une programmation d'artistes impliquent sur une population définie. Ce qu'une analyse globale superficiel du public ne pourrait atteindre.

Définir les projets artistiques et culturelles d'une résidence dans le cadre de Tissé Métisse induit plusieurs éléments de réflexion quant aux populations issues de l'immigration qui constituent une part importante de la population des quartiers. Lors de l'élaboration du projet artistique de la résidence, il s'agissait d'analyser les conditions d'une reconnaissance des cultures de l'immigration à travers les musiques actuelles. Comment, en effet, valoriser la contribution de ces populations, dans les quartiers, dans la résidence d'artistes, et faire évoluer les représentations

sociales de ces cultures dites minoritaires, par des actions qui impliquent leur participation ?

D'autre part, quels pouvaient être les moyens nécessaires au développement d'une offre culturelle soucieuse de la diversité de la population, et qui permette aux plus démunis culturellement, d'acquérir des codes culturels nécessaires à l'appropriation des cultures dites reconnues. Quelles actions de sensibilisation et de participation seraient mises en œuvre par la résidence, et quelle place accorderaient-elle dans ces dispositifs aux populations immigrées ou d'origine immigrée. Il s'agissait pour la reconnaissance des cultures dites minoritaires ou émergentes d'analyser les mesures d'accompagnement, les outils de diffusion, ou les dispositifs qui pouvaient être mis en place par Tissé Métisse.

Si l'on en juge les témoignages d'acteurs culturelles de proximité dans les quartiers nantais, et les observations de nombreux auteurs, les espaces d'expression culturelle comme les résidences d'artistes favorisent la constitution d'espaces de valorisations identitaires qui renforcent « *les mondes de significations* » (MILLIOT V, ROUOT C, BELMADANI, Culture et recherche, in *Cultures et ville*. n°74, Septembre-octobre 1999) permettant aux différentes cultures de se rencontrer et de se confronter dans un esprit positif. Ces expériences de pratiques musicales des habitants avec des artistes, autorisent la naissance de créations interculturelles et métisses, de cultures syncrétiques, urbaines et populaires, qui n'émergent qu'à partir du moment où l'accès à l'espace public est favorisé. Toutefois, que signifie le sens d'un travail de requalification de populations dites en difficulté, par leur identité culturelle? Si l'on part de l'hypothèse que l'art peut être un moyen de lutter contre l'exclusion et pour la restauration du lien social, et en premier lieu pour la rencontre et l'échange entre les populations immigrées et la population française, qu'en est-il de l'utilisation de ces cultures ?

Comme nous l'avons souligné le danger est une instrumentalisation de l'identité culturelle, et une prise en compte de la culture, comme entité immanente et instinctive qui n'offre aucun caractère innovant et plurielle. Dès lors, reconnaître la culture de l'autre, ne renverrait qu'à une représentation folklorique de la culture de l'autre, avec tout ce que cela implique de sous-entendus simpliste. Ou, s'il ne s'agit, dans des quartiers stigmatisés, que de travailler à la revalorisation d'une identité positive, comment ne pas admettre alors, qu'elle n'est qu'un outil à mettre en avant, "pour la bonne cause" ?

Le deuxième risque lié à cette conception de la culture comme outil de reconnaissance des défavorisés, est un glissement rapide vers des jugements de valeurs sur ces cultures, ou tout au moins des préjugés favorables. Dès lors, « *ce n'est pas sur une décision politique égalitariste que se fonde l'action vers ces populations, mais parce que, d'une certaine manière, leur civilisation est admirable* » (ZOIA Geneviève, La mobilisation de références multiculturelles pour l'action dans les quartiers en difficulté, in *Les aléas du lien social*, ministère de la Culture et de la communication, 1997).

Ainsi tout en remettant en question l'idée d'un citoyen français uniforme culturellement, en mettant en valeur la dimension plurielle de la Culture et de l'histoire de notre nation, l'enjeu de la rencontre de plusieurs cultures dans une résidence poserait la question de l'égalité de ces cultures par rapport à une culture instituées par l'Etat.

Quoiqu'il en soit, nous assistons aujourd'hui, à une entrée dans les villes d'expressions

culturelles inédites, qui viennent brouiller les distinctions habituelles, telles que, activité amateur et professionnel, intervention artistique et intervention sociale, création et animation. Elles contribuent également à interroger les politiques culturelles locales, dont l'objectif principal est l'égalisation des chances d'accès à la culture. Par ailleurs, si les institutions culturelles classiques (théâtre, opéra, cinéma), sont fortement inscrites dans l'espace urbain et l'organisation spatiale des villes, l'enjeu essentiel aujourd'hui, est de donner une place à ces différentes cultures. Mais, comment les penser ? Leur subite actualité, ne fait-elle écho qu'à un désir bourgeois d'exotisme culturel ? En fait, dans ce champ, se joue une reconnaissance de pratiques, d'espaces, de formes de sociabilité qui n'ont pas encore véritablement droit de cité.

2.2 La programmation artistique de la résidence et la revalorisation identitaire.

a) Les artistes issus de l'immigration

L'histoire des relations entre la France et les pays étrangers souligne trop d'occasions manquées qui auraient pu permettre d'établir des relations mutuellement enrichissantes. Aujourd'hui saurons-nous les prendre en compte, alors que la France et Nantes en particulier, rencontre par les flux migratoires, le Sud, l'Europe de l'Est non plus chez eux mais chez elle, dans ses propres rues, ses écoles, ses cafés, et que les anciens colonisés sont parfois devenus des concitoyens?

Ou bien s'agira-t-il de nouveau de simples politiques d'intégration, voire de ghettoïsation, négligeant l'apport des êtres issues d'autres cultures? Nantes à présent multiculturelle se veut elle interculturelle? Et comment dans une résidence d'artistes, de leur côté des ressortissants de familles immigrées perçoivent ils leur identité quand ils sont confrontés à une rencontre artistique proche de leur culture d'origine?

« [1]Ce serait - bien sûr - idéaliser les quartiers multiculturels d'aujourd'hui que de suggérer qu'ils sont autant d'embryons des sociétés interculturelles de demain. Tout ce que nous nous risquons à avancer est que - par nécessité de survie - une société multiculturelle est tenue d'évoluer vers une société interculturelle si elle ne veut pas finir par générer une société d'apartheid, telle qu'on l'a connue. Les quartiers multiculturels et défavorisés d'aujourd'hui vivent déjà cet apartheid spontané. Celui-ci rend la vie tellement difficile et constitue une telle menace de (toutes sortes de formes de) séparation que leurs habitants y réagissent soit par la violence, soit par la passivité, ou encore en cherchant des solutions créatives qui aillent dans le sens d'une re-connexion. » (site internet de Réseau cultures Europe, juin 2003)

L'option de choisir des artistes de musiques actuelles issues de pays en voie de développement pour le projet de résidence intervient sur différents facteurs de motivation. La question centrale ici est de savoir quel est l'impact de cette mise en valeur de sa propre histoire, de sa propre culture, de son savoir-faire et savoir-être, en terme de valorisation de soi, d'intégration sociale et culturelle, et de création de liens sociaux?

La volonté de faire découvrir leurs pays d'origines aux communautés issues de l'immigration, afin de favoriser des échanges intergénérationnels et l'affirmation de repaires identitaires, est une idée qui est défendu par l'un des co-organisateur de Tissé Métisse (Le CID).

Mais de quoi parle-t-on, lorsqu'il est question d'identité ? Ne se construit-elle que par référence à la culture d'origine ? Et le repli identitaire dont il faudrait se méfier, est-il toujours solidaire d'un refuge au sein de la culture d'origine ? Finalement, quelles sont les stratégies identitaires propices à l'intégration que peut favoriser la résidence d'artistes ?

Il règne un consensus sur ce que recouvre le concept d'*identité*. Jamais essentielle, l'identité fait référence à un "*processus*", "*une configuration dynamique*" (Camilleri C, Rencontres des cultures et avatars identitaires) susceptible de connaître changements, évolutions et inversions. Elle est le fruit d'une série de "*négociations*" (Camilleri, Ibid.) entre ce que l'on est, ce que l'on voudrait être, et ce que l'environnement social renvoie comme représentations et valeurs différentes des siennes

Dans cette construction identitaire la culture offre au sujet un sens, des valeurs à projeter sur l'existence. Elle renvoie à "*des pratiques linguistiques, alimentaires, vestimentaires, et à des comportements, et des modes de relations interpersonnelles*" (GASPARD F. Multiculturalisme et identités. Recherche sociale, 1998) qui caractérisent un groupe, une communauté, un *nous* collectif. En situation migratoire, la fonction collective de cette culture d'origine s'amenuise, et l'individu se trouve alors confronté à des contradictions, qui peuvent l'amener jusqu'à la crise identitaire. L'intégration culturelle des immigrés en France est généralement la suite de leur installation. Le temps érode les cultures d'origine, imposant des fossés entre les générations. Certes le procédé n'est ni univoque, ni absolue. La diversité culturelle est une donnée de la vie nationale en France, même si elle a été refoulée afin de construire la nation sur une citoyenneté universelle. Le fait que par la pratique artistique et la présence d'un artiste issu de l'immigration dans une résidence, des individus se réunissent pour maintenir des relations directes avec leur culture d'origine en compagnie de français, est plus un facteur d'acculturation qu'une position de repli.

Il est admis par de nombreux sociologues que la solidité de la culture familiale et le maintien d'une forte intégration de la Culture d'origine favorisent l'intégration sociale, alors que la destruction culturelle et familiale due à l'immigration crée un handicap important. Pour qu'il y ait acculturation, c'est à dire création d'une culture syncrétique née de deux cultures différentes, il faut qu'il y ait une connaissance plus profonde des racines culturelles des pays d'origine qui ne peut se limiter à un aspect consommateur mais bien à une pratique artistique qui fait sens. Ce qui donne toute leur pertinence à des rencontres dont l'axe est la création.

En ce qui concerne plus particulièrement les populations immigrés de la première génération (du maghreb, d'Afrique, des pays de l'est...), elles sont venues pour la plupart d'entre elles en France à la suite des déplacements brutaux liés à la guerre d'indépendance ou à une situation économique intenable. On remarque chez ces derniers l'existence à la fois d'une identité négative et d'une identité stigmatisée. Chez certains d'entre eux, cela se manifeste par une vie et des références sans cesse orientées vers une mémoire antérieure à l'arrivée en France qui ne laisse aucune ouverture à des artistes récents de leur propre pays d'origine, et dès lors, un certain "*conservatisme culturel*" (BOUBEKER A. Les paraboles du lien social. In *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues : L'Aube, 2000) qui permet de limiter la portée même de l'événement migratoire.

Avec le temps, ces immigrés de la première heure tendent ainsi à *"s'exiler dans l'origine"* (Ibid.), à se couper du monde, et se murer dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler le *"silence des pères"* (Ibid.) ; silence qui ne laisse aucun espoir d'héritage. Ainsi, ces immigrés de la première génération ne seront perçus par leurs enfants qu'à travers la condition sociale marginalisée qui est la leur, et par sa dégradation depuis les deux dernières décennies, et à travers les représentations stigmatisantes que la société d'accueil entretient à leur propos. L'altération du rôle sacro-saint du père provoque chez les nouvelles générations une rupture avec leurs racines, leur culture originelle.

L'artiste d'origine étrangère transmettant un patrimoine méconnu (voir méprisé) par les jeunes populations issues de l'immigration peut jouer un rôle prépondérant sur la valorisation identitaire et les croisements intergénérationnels. L'intervention d'artistes étrangers de ces pays d'origine dans la résidence d'artistes sera d'autant plus fort si la programmation artistique établit un juste équilibre entre un patrimoine reconnu des premières générations avec la rencontre d'artistes innovants plus proche des esthétiques qui sensibilisent les jeunes générations. Mais cela suppose que ces artistes étrangers ne soient pas issues de « castes » de musiciens formatant leurs messages aux exigences du marché occidental, créant selon un certain type de critères exclusivement occidentaux, au détriment d'artistes non membre de cette caste et plus proches des cultures des pays concernés. Sans vouloir forcer le trait, il est notable que l'action de coopération artistique internationale française s'est résumée pendant de nombreuses années, particulièrement dans le champs des musiques actuelles, à une action quasi-exclusive de diffusion sans prendre réellement en compte les « viviers » créatifs locaux, relayant ainsi la tendance interne à la France.

Favoriser les échanges interculturels entre population française et étrangère est une des motivations du projet. Stimulée par la présence attractive d'un artiste à dimension nationale, la résidence d'artiste joue un rôle d'acculturation pour les jeunes immigrés et les français qui se sentiront impliqués dans un projet collectif.

Par la création dans les ateliers, chacun est invité à y mettre de soi même, de sa culture, favorisant les liens d'amitiés, la vie de groupe par le mélange des populations d'origines diverses. L'approche interculturel relève du même besoin humain de l'estime de soi: de voir ses savoir être et ses savoir faire valorisés, et de savoir qu'on fait partie intégrante d'une mémoire collective. Certaines expériences culturelles nous ont appris que les populations en général, et les jeunes en particulier, sont prêts à changer leurs faux préjugés sur les autres si on les aide à décoder le sens des cultures exprimées. Dans la résidence , l'inter culturel répond à une ambition sociale qui s'appuie sur une plus grande tolérance de la différence culturelle et sur la reconnaissance de la richesse du métissage artistique.

b)La grande représentativité du Rap sur les quartiers nantais.

Ce préoccuper des intérêts et de la perspective d'avenir de la jeunesse des quartiers concernent une majorité des habitants des cités. La délinquance, les non-perspectives d'avenirs sont suffisamment alarmantes pour cette jeunesse, pour qu'une action culturelle publique pèse le poids de sa part éducative. Les musiques actuelles souvent attractives pour les jeunes, sont dans ce domaine très attendues et les acteurs culturels doivent être conscient du rôle qui leur est conférés.

La majorité de groupe de Rap sur les quartiers devrait permettre une prise en compte des artistes du territoire ayant la volonté dans une démarche pédagogique réfléchie, d'agir dans la résidence. La grande représentativité de groupes de Rap en association ou dans les structures socio-culturelles dans les quartiers dits en difficulté, est la résultante d'un choix esthétique et d'un manque de reconnaissance d'une jeunesse en mal d'exclusion des institutions de la ville-centre. En effet rare est la place laissée au Hip Hop en règle générale à Nantes excepté le défunt festival « Energy Hip Hop ».

Si l'on s'attache aux textes et à l'image que veut donner certains rappeurs

« On pourrait dire que la fonction principale du rap est de témoigner de la domination sociale subie par un certain type de population (la population immigrée des quartiers défavorisés) et de réaffirmer symboliquement la légitimité de sa place dans la société, en « représentant » soi et les siens dans une logique communautariste/culturaliste (voire en réaffirmant certaines valeurs traditionnelles parfois à l'opposé d'idéaux démocratiques : machisme ou même racisme) »
(GUIBERT Jérôme, site de FEDUROCK).

Ne voulant pas reconnaître qu'ils ont de véritables revendications politiques, l'objectif d'une majorité de rappeurs en France est de trouver une place dans la société par l'appât du gain. Ainsi, la plupart des musiciens hip-hop défendent une vision libérale de la société, censée, notamment à travers l'exemple des quelques rappeurs connus, donner sa chance à chacun. Un système ultra-libéral serait synonyme de liberté, contrairement à un système où l'Etat (souvent symbolisé par la police, les administrations et le socio-culturel) imposerait sa vision du monde.

« Dans le milieu rap, ce but nécessite un gain d'argent important car l'accumulation et l'ostentation (au sens de Veblen) sont les preuves d'une réussite sociale ».(J.GUIBERT ibid) On retrouve ici la problématique citée plus haut *« L'individu le pire ennemi du citoyen »*.

Mais il faut souligner qu'à côté de cette conception *« d'un hip-hop nombriliste »*, certains rappeurs (notamment autour d'Assassin, et de Kabal...) défendraient un rap appelé *« conscient »* où ce qui prime pour l'affirmation de soi est le savoir plutôt que l'argent. En effet il est important de noter que le rap véhicule à l'origine une éthique (la Zulu Nation) qu'il serait bon de rappeler à ses pratiquants par le biais d'une résidence. En effet au delà de la pratique artistique, le Hip Hop (danse, musique, graff...) est un vecteur revendicatif, pacifique des classes populaires. Appuyé sur une idéologie de la non violence, ce mouvement, qui prône la paix et l'unité à l'origine, se fixe d'enrayer la délinquance par la pratique artistique (le rap, le graff, le break-dance...) Comme toute pratique artistique il contribue à l'émancipation de l'individu en permettant de se positionner collectivement sur la société environnante.

En permettant aux rappeurs issus de ce mouvement d'agir dans la résidence d'artistes, ils participent à l'intégration et à la valorisation d'une jeunesse emprunte de cette culture. Au niveau collectif, le rap est à l'origine l'héritage transmissible de génération en génération. C'est un facteur de dynamisme créatif qui pousse des jeunes en rupture avec le milieu scolaire ou l'insertion professionnelle à se mobiliser sur un projet collectif qui est source de structuration. L'enjeu sera de

dépasser les valeurs libérales et individualistes qui animent certains acteurs de ce mouvement et une partie des habitants de ces quartiers.

La stratégie culturelle cherche donc par le choix du Rap mélangé à d'autres esthétiques, à lui conférer une équivalence qui permet des croisements artistiques équilibrés transformant les stigmates rattachés aux cultures urbaines en ressources. Le soutien au Hip Hop s'inscrit dans le cadre de la promotion d'une représentation plus réaliste de ce qu'est ce mouvement à l'origine et tente de dépasser une image de conflits sociaux et d'insécurité qu'il peut véhiculer parfois auprès d'une partie de la population.

« L'absence de lien avec une perspective politique globale, qui constitue la faiblesse du mouvement Hip Hop, explique in fine que les stratégies d'image priment sur l'idéologie. » (Bazin, 2000)

Dans le cadre d'une résidence qui croise les esthétiques, les lieux et les partenaires, le Rap du fait de sa caractéristique à métisser les styles par le biais des nouvelles technologies, peut participer à la rencontre d'autres cultures et à leur enrichissement. Mais ces nouveaux outils (sampleur, home studio...) et cette philosophie d'un rap « conscient » ne sont pas toujours accessibles et expliqué ce qui dans le cadre d'une résidence d'artistes est un véritable enjeu.

Car le rap s'inscrit dans une dimension locale tout en se réclamant d'un réseau mondial d'influences diverses. Le Hip-Hop apparaît tantôt comme culture du métissage, entre des inspirations américaines, d'Afrique noire, d'Europe ou du Maghreb ; qui permet à ces acteurs, de se construire des repères identitaires en dépassant les cloisonnements de style, d'origines sociales ou ethniques. Tantôt, il est vécu comme une culture de quartier, noyau dur d'une ghettoïsation subie ou provoquée, permettant à ses acteurs une revendication identitaire territoriale ou communautaire. A titre d'exemple on peut citer Marie Hélienne Buffet:

« La langue des cités, au-delà de ses variantes régionales, en se différenciant à la fois de la forme véhiculaire du français circulant, et des différents parlars familiaux, est une illustration de ce localisme. En effet, en s'appropriant une langue française transformée, malaxée, façonnée à leur image, et qui devient alors leur langue, les jeunes et moins jeunes, non seulement se donnent une identité de groupe, mais s'enferment par là-même dans des ghettos linguistiques »

(Buffet Marie-Hélène, Action culturel et intégration en France, Dessid, 2001)

Conclusion du Chapitre I

La rencontre artistique dans une résidence devient le vecteur privilégié d'ouverture au monde et à l'altérité. Dans ce sens la pratique artistique est instrumentalisée à des fins sociales en touchant la notion de « vivre ensemble » et de solidarité dans l'apprentissage et la reconnaissance d'autres cultures. Les quartiers en difficulté sont d'immenses viviers de cultures métisses. C'est dans cette culture plurielle que la résidence d'artistes puisera les ressources de lutte contre l'exclusion à laquelle tous les habitants, ou presque aspirent. Il n'y a pas de raison a priori pour que

la revendication identitaire soit contradictoire avec une action culturelle basée sur la rencontre . Le tout est d'être à l'écoute des expressions de la culture de chacun sans que l'une d'entre elles ne prennent le dessus.

D'une manière plus générale, la reconnaissance de la pluralité des cultures dément l'idée d'un citoyen uniforme, cohérent culturellement qui semble là encore tirée d'une réalité fantasmée de la République. Ni l'identité des populations de ces quartiers, ni la République ne peuvent s'ignorer, chacune a besoin de l'autre : l'identité pour trouver sa place dans une communauté historiquement métissée, la République pour donner plus de chance encore à la démocratie culturelle.

Quoiqu'il en soit, tout art émanant d'un groupe social ou d'une minorité, constitue l'un des supports identitaires dont la connaissance et la reconnaissance par l'autre, contribuent au rapprochement des groupes sociaux. Dès lors, connaître et reconnaître les cultures dites minoritaires, signifie contribuer à la définition d'une société démocratique. Les opérateurs d'une résidence dans les quartiers devront se poser la question de savoir si on prend suffisamment en compte les valeurs, les traditions, les racines des communautés en présence. Or, si la question culturelle posée implicitement par les musiques actuelles par les populations issues des quartiers est demeurée longtemps absente des préoccupations des politiques publiques, force est de constater, que depuis une vingtaine d'années, elle ouvre une possibilité d'acception élargie de la notion de culture. Le droit à la parole, à l'initiative de ces populations sont en jeu. Illustration peut en être donné, par une circulaire du 19 juin 2000 du Ministère de la Culture et de la Communication, relative au volet culturel de la politique de la ville, dans laquelle il est fait mention :

"la culture, dans son ambition et dans sa capacité à interroger et à mettre en perspective l'ensemble des enjeux de société, est une dimension à par entière de la politique de la ville. La construction, qui s'inscrit nécessairement dans la durée, d'une véritable démocratie culturelle qui prenne en compte les besoins et aspirations des habitants, aussi bien dans leur relation avec l'espace urbain et le bâti (...), qu'en ce qui concerne les pratiques artistiques et culturelles, doit y occuper une place centrale (...)". (Ministère de la Culture et de la Communication, 2000, p. 1)

CHAPITRE II

PLACE ET RÔLE DES ACTEURS

SECTION 1 : Poids et limites des acteurs en présence

§1. Poids et limites des acteurs de Tissé Métisse

1.1 L'ACENER (association de Comités d' Entreprise de Nantes et Région).

a) Origine et actions

La décision de créer l'ACENER en novembre 1982, part du succès d'un grand spectacle de cirque organisé par quelques comités d'entreprise (CE) dans le cadre de fête de fin d'année. 23 CE de la région nantaise créent l'association 1901 pour le développement de réalisations communes entre CE dans le domaine des activités culturelles, des équipements sociaux, des vacances, des loisirs, des voyages et des sports. Si on relève quelques éléments des statuts de l'association on peut la définir ainsi:

D'une façon générale, elle se propose de promouvoir toute activités sociales des CE dans un esprit d'éducation populaire.

L'association s'assigne pour fonctions principales:

- La représentation des CE auprès des organisations culturelles et de loisirs, des collectivités locales, pour la prise en compte des aspirations des travailleurs*
- L'animation et la création par des prises d'initiatives suivant les besoins de chaque CE*
- La coordination et la gestion de certaines activités propres aux CE et promotion d'activités nouvelles*
- La proposition et la réalisation de la formation des travailleurs qui assurent des activités au sein des comités d'entreprises et organismes similaires.*

L'idée d'établir un soutien entre les petites et grandes entreprises va fédérer les CE autour du principe de solidarité et d'ouverture, motivées par le mouvement inter-CE de la CFDT des années 80. Avec différents CE adhérents, l'ACENER a la volonté d'élargir cette solidarité au delà des entreprises, sur la ville, en direction des plus démunis et en collaboration avec différentes associations et structures qui contribuent à l'insertion, à l'emploi et à la dignité des personnes. Les principales actions de l'ACENER s'orientent vers les activités culturelles (organisation d'expositions, mise en place de concerts, pièces de théâtre, spectacles pour enfants (Charivari), création d'activités vidéos, prix littéraire inter-CE...), et vers des actions de revendications sociales (exposition sur les chiffres et les sujets d'exclusions, organisation de la rencontre nationale sur les problèmes liées au racisme en entreprise, élaboration d'un guide-contre racisme dans l'entreprise, audit-conseil auprès des CE...).

b) Poids et limites

L'ACENER est à l'origine l'initiatrice et la productrice de la manifestation Tissé Métisse. Depuis avril 2003, elle partage cette compétence avec le CID, la FAL au sein de l'association Tissé Métisse, récemment créée. Son rôle principale pour Tissé Métisse jusqu'à maintenant consistait dans la recherche de financements en s'appuyant sur plusieurs niveaux institutionnels, et au niveau des comités d'entreprises adhérents à l'association.

Aujourd'hui l'ACENER regroupe 190 CE adhérents, soit 40000 salariés. Ceux qui s'impliquent

dans Tissé Métisse, que cela soit au niveau financier que humain (bénévoles) sont au nombre de trente en moyenne pour chaque édition. Ces CE sont affiliés à la CFDT au niveau de leurs élus syndicaux qui font remonter auprès de l'ACENER et des co-producteurs de Tissé Métisse les souhaits et les attentes de leurs collègues concernant la programmation artistique et les animations pour les enfants. Certains élus de CE sont très expérimentés au niveau de l'organisation de Tissé Métisse, des ces actions décentralisées, et sont pour certain d'entre eux, initiateurs du concept.

En ce qui concerne les actions entreprises dans les quartiers, et la mobilisation effective des salariés sur des actions culturelles, les élus eux même soulignent les difficultés à impliquer leurs collègues. Ce n'est pas l'apanage exclusif de l'ACENER d'avoir un essoufflement du militantisme sur des actions solidaires s'appuyant sur une « communauté d'ouvriers » vivant au rythme de l'usine. Le phénomène est nationale. Les élus de CE ont du mal à lutter contre un taux de syndicalisation qui se serait réduit de moitié depuis le début des années soixante dix et qui a accompagné la fin des « banlieues rouges ».

Le monde des OS ressent pourtant de plus en plus un sentiment d'exclusion. Il est composé de femmes, d'immigrés, de jeunes dépourvus de qualification, de travailleurs intérimaires qui devraient être les mieux placés pour comprendre la démarche de Tissé Métisse. Cette population se prolétarise d'autant plus que l'autre partie de la classe ouvrière « s'embourgeoise » de façon relative. Le sentiment d'exploitation, de pauvreté, de marginalisation s'impose dans ce nouveau prolétariat qui ne s'identifie plus à un projet de transformation sociale. L'image d'un monde meilleur, à construire, plus juste, solidaire s'érode au fur et à mesure que la situation social et économique se dégrade. C'est pour ces raisons que l'élus de CE tout comme le travailleur sociale dans les quartiers ont du mal à mobiliser des personnes sur des actions culturelles. C'est d'autant plus vrai quand le salarié habite les quartiers en difficulté. La logique de consommation prédomine (encore !) dans les propositions qui ont un écho chez les salariés. Autrement dit:

« Tout ce qui n'est pas « télévisable » ou couru d'avance a du mal à attirer. Il manque un médiateur qui ferait un travail de confiance, de fond et de proximité. Mais les moyens manquent. En ce qui concerne Tissé Métisse, on est légitime parce qu'on est repéré par les institutions, les asso... pour la qualité, le savoir faire, les valeurs. Mais on a pas les moyens de les mettre en oeuvre. (DESMOND J.B, directeur de l'ACENER).

C'est pourquoi l'ouverture culturelle sur d'autres pratiques est un véritable enjeu politique pour l'ACENER. La difficulté réside principalement sur le fait que les salariés ne se déplacent plus pour la Culture et que les élus ont du mal à les inciter à faire le pas de « *l'univers relativement feutré des CE vers des personnes dont l'urgence sociale va faire blocage à la mise en oeuvre de quelque chose de théorique* » (ibid).

Toutefois une « recherche action », entreprise depuis un an sur les pratiques culturelles des CE adhérents, soulignent une demande d'innovations quant aux propositions culturelles de l'ACENER. C'est peut être l'occasion de tenter des actions audacieuses, bousculant les habitudes des salariés... Une de mes propositions sur la résidence d'artistes a été d'amener la Culture dans l'usine (repas en musique avec des artistes de quartiers, ateliers de pratiques musicales dont le point fort est un concert dans les quartiers). Mais amener une « action civile » dans

l'entreprise peut avoir ses limites. Le salarié a-t-il vraiment envie de rester au travail pour des activités culturelles?

Cependant la résidence d'artistes que j'ai pu proposer ne se construit pas seulement avec l'ACENER et les élus de CE. Le Centre interculturel de Documentation et la FAL restent déterminants dans l'organisation de la résidence.

1.2 Le CID (Centre interculturel de Documentation)

Le CID s'est impliqué dès la première année dans l'organisation de Tissé Métisse. Comme nous l'avons déjà évoqué, L'ACENER désirait une implication forte des associations nantaises qui étaient reconnues militantes et engagées.

« Le CID fut tout à fait intéressé par la proposition de l'ACENER... En effet il était de bonne augure pour l'association d'affirmer concrètement le travail quelle réalisait avec le milieu associatif... Tissé Métisse était cette opportunité pour faire connaître l'association et de fédérer des associations militantes autour d'un thème fort -La lutte contre le racisme-. De plus l'idée de solidarité avec les populations issues de l'immigration, dans le cadre de la manifestation, fut un leitmotiv convaincant » (Rida Teffahi:directeur du CID)

Le CID fort de ces quatre pôles de ressources associatives dans les quartiers est donc incontournable dans un projet de résidence dans les quartiers. Il apporte ses compétences en matière de connaissance du champ associatif et il est force de mobilisation sur des interventions de Tissé Métisse. Dans une résidence, il peut faire émerger de nouvelles associations de jeunes et des activités associatives, que les structures de proximité n'auraient pas eu l'occasion de repérer. Nous ne développerons pas les enjeux que veut défendre le CID, puisqu'ils rejoignent mes propos sur l'immigration au chapitre I. A ce sujet nous pouvons citer son directeur:

« Notre engagement est orienté par la volonté de donner du sens à cette manifestation, de permettre à un large public de mieux connaître les communautés issues de l'immigration, de découvrir leur culture et leur façon de vivre ici en France. Mais la référence aux pays d'origine doit rester marginale, afin de favoriser les échanges interculturels entre populations françaises et immigrées. Il faut être vigilant concernant d'éventuels essoufflements participatifs et réinventer une nouvelle dynamique. C'est sûrement de ce point de vue qu'il faut regarder du côté des associations de jeunes et faire participer réellement les habitants des quartiers populaires.»

Ce que la résidence d'artistes tenterait de faire.

1.3 La Fédération des Amicales Laïques (FAL)

La Fédération des Amicales Laïques (FAL 44) qui regroupe 350 associations dans le département de Loire-Atlantique, inscrit son rôle dans la continuité de l'enseignement public. Elle cherche à mettre en oeuvre les compétences des associations, elle facilite l'accès à la culture, aux vacances, à l'éducation et aux sports pour toutes les catégories sociales. Presque chaque quartier de Nantes comporte un centre d' Amicale Laïque. Sur le plan politique elle se positionne dans la ligue de l'enseignement et revendique son adhésion au « grand projet d'éducation populaire et

permanent ». C'est un réseau qui tente au quotidien d'oeuvrer dans le respect des valeurs de la laïcité, de la république, de la citoyenneté. En Loire-Atlantique, 369 associations et 47000 adhérents permettent à la ligue de l'enseignement d'être le plus grand réseau associatif et militant du département. La FAL valorise son réseau associatif et l'accompagne dans la réalisation de ses projets : autour de l'école publique et pour l'animation de la commune ou du quartier, par la culture, le débat d'idée, le sport, la formation, les vacances. Elle est soutenue financièrement par la ville de Nantes.

L'idée quelle veut mettre en avant se résume ainsi « *Tous citoyens; tous différents, tous citoyens du monde* » Dans la mesure où cela s'inscrit dans une lutte contre toutes discriminations en partant du scolaire pour aller vers le milieu associatif, la laïcité est perçue comme le respect des convictions et des cultures de chacun. La laïcité fait partie de la citoyenneté pour la FAL, et elle ne doit pas se limiter à l'école et ne pas être monopolisée par des « laïquars » extrémistes.

« *La connaissance des différentes cultures détermine la force du système républicain français.* » (MAURIERAS P., membre du comté d'organisation de Tissé Métisse pour la FAL44)

Pour la manifestation Tissé Métisse, elle se charge de mettre en place les activités et animations pour les enfants autour d'ateliers ludiques en mobilisant les animateurs de son réseau et le secondaire sur des thématiques prétextes à des expositions où des débats. Elle a un rôle de coordonnateur donc et une réelle implication dans la programmation en générale en s'appuyant sur ses différentes actions culturelles (ex: « Les insolites » concerts dans des lieux en milieu rurale), et sur son réseau associatif. On comprend tout de suite comment un tel réseau en lien avec le milieu scolaire, les habitants des quartiers peut contribuer au succès et à l'encadrement compétent d'artistes intervenants dans ces cadres.

La volonté pour les éditions suivantes de Tissé Métisse est de renforcer l'aspect participatif du public, la position politique (au sens de la vie de la cité), en mettant plus en avant l'éthique « engagée » de l'association , les spectacles plus « virulents » et éviter ceux trop complaisants » .

« *Pour les quartiers il faudrait pouvoir mobiliser l'ensemble des relais que nous avons, voir au niveau régionale pour pouvoir combattre ceux qui sont en train de récupérer la laïcité au nom de la sécurité, de la sauvegarde de nos retraites... C'est à partir de ce moment là que nous pourrions être reconnus et légitime. Cela commence par une étude du territoire et de ses pratiques et de travailler sur le sens de l'intervention des artistes dans des résidences que nous serions amenés à faire.* » conclut P.Mauriéras..

Les limites pourraient être la conception de certaines amicales à considérer les publics qui les fréquentent comme captif. Ce qui enlève toute volonté d'élaborer des actions en partenariat. Cela implique que la FAL et son réseau associatif s'interroge sur le sens de leurs actions, c'est à dire sur leur conception de la Culture. Il s'agit pour ces structures de sortir de l'aspect « académique » des pratiques artistiques pour revenir au base de l'éducation populaire. Mais la grande tendance penche plus pour une ouverture avec tout le milieu associatif et le milieu scolaire.

Là encore on peut s'interroger sur la réelle implication des enseignants sur des activités associatives. Sont ils prêts à s'investir sur des actions culturelles demandeuses de temps? A cela il faut ajouter le désir de créer pour la FAL des axes de travail communs, entre diverses structures agissant sur les quartiers ou ayant des compétences que les trois acteurs n'auraient pas sur des actions spécifiques. Le partenariat semble donc être un axe de complémentarité à développer pour cette structure « engagée » et sur la résidence proposée.

Si il peut paraître difficile de coordonner ces différentes structures techniquement, nous remarquons qu'elles aspirent aux mêmes objectifs. Ce sont ceux de la tolérance, et de la solidarité qui prennent sens dans une résidence d'artistes. Chacun des co-organisateur participant à Tissé Métisse ont une identité forte, porteuses d'idées et de principes qui semblent en écho avec une participation interactive des pratiques culturelles. Reste que l'organisation des actions restent complexe vu le nombre d'acteurs et d'enjeux engagés. Nous le remarquons dans le rapport avec la programmation collégiale de la manifestation. Les associations, les entrepreneurs de tournée, les artistes, lors de la phase préparatoire, renvoyées entre l'ACENER, le CID, la FAL ont du mal à être cadrés par une structure identifiable. Ce déséquilibre s'explique certainement par la création récente de l'association (mai 2003), la délégation à un prestataire d'une partie de la programmation et la volonté louable d'avoir un fonctionnement démocratique dans la lignée de l'éducation populaire. Même si cette exemple semble explicable, il est révélateur d'une manque certain d'une définition des profils de postes au sein de l'association.

De plus le manque de traces écrites non « institutionnelles » (évaluations extérieurs, compte rendue...), révèle une carence d'analyses qui ne favorise pas la réflexion sur de nouvelles orientations, sur une prise de recul et à la définition claire des objectifs de chaque partenaire. Néanmoins l'aspect dynamique et la volonté admirable des idées défendus font que la manifestation garde une cohérence professionnelle et que le partenariat à toutes les chances d'être solide pour une résidence d'artistes.

§2. Les partenaires socioculturels

Tissé Métisse est une manifestation qui prenant en compte les projets développés en amont par les associations, a la volonté dans le cadre de certaines actions de collaborer avec des structures socioculturelles. Des partenariats spécifiques existent depuis le début avec le réseau représentés par l'agence ACCOORD (Agence municipale pour la réalisation d'activités éducatives sociales et culturelles.) qui a été missionnée par la ville de Nantes pour rendre opératoire la politique socioculturelle municipale à travers l'ensemble des centres socioculturels.

2.1 Les centres socioculturels et l'ACCOORD/

a) Finalités et activités

La Ville de Nantes à travers deux conventions a donné mission à l'agence Accord de rendre opératoire une part de sa fonction socioculturelle. Il s'agit :

- d'une Délégation de Service Public pour l'ensemble des activités enfance jeunesse relevant des Centres de Loisirs et des Centres de Vacances.
- d'une Convention Générale d' Objectifs pour les autres activités.

L'agence Accord inscrit donc son action dans le schéma général de développement de la Ville de Nantes. A ce titre, elle réalise un ensemble d'actions qui concerne à la fois la Ville et chacun des quartiers.

Les finalités que se donne l'Accoord:

« L'éducation, la culture et la citoyenneté sont la boussole de tous les acteurs de l'Accoord. Elles constituent le but de l'engagement de chacun. Elles éclairent le rapport de confiance, de compréhension, de respect mutuel et de solidarité que nous voulons tisser avec et entre les enfants, les jeunes et les adultes pour élever le désir de vivre ensemble. »

-L'éducation est, à tous les âges de la vie, le moyen premier du développement des potentialités de chaque individu aux plans éthique ou moral, physique et intellectuel.

-La culture permet à chacun, en s'emparant de savoirs de toute nature, d'en créer de nouveaux, d'exercer sa créativité, de se situer, ici et maintenant, comme co-acteur de l'histoire de l'humanité.

- La citoyenneté invite chaque être humain à contribuer de manière consciente à façonner le devenir de la société vers plus de progrès social, de respect de l'environnement, de démocratie et de solidarité.

C'est ainsi que l'Accoord définit sa démarche d'éducation populaire en faveur de tous les Nantais : l'éducation, la culture et la citoyenneté sont au cœur de son projet.

(Texte adopté lors de l'assemblée Générale de l'Accoord en Mai 2002)

Au niveau du territoire, chaque quartier comprend une équipe de travail organisée selon les publics enfants, jeunes et adultes qui développent des activités culturelles (musique, danse, théâtre...). A cette équipe conduite par un Directeur d'équipement et de Projet Social, s'ajoutent suivant la nature et le volume des activités, des personnels d'accueil et d'animation.

b)Le cadre du partenariat avec Tissé Métisse

Le premier axe de partenariat entrepris a pour but de rendre visible des projets culturels émergent qui s'élaborent dans les centres socioculturels. Les thématiques et disciplines

sont variées. Elles passent par les nombreuses activités que peut offrir ces centres (Hip Hop, théâtre, musiques actuelles...).

Au fur et à mesure des éditions de Tissé Métisse, les activités culturelles des structures ACCOORD ont pris sens dans le cadre de la manifestation. Le point fort que peut être le festival est un moteur de motivation pour les acteurs de ces activités. Tissé Métisse en devient même l'argument déclencheur de création. En effet les jeunes ou les adultes sentent leur travail valorisé, du fait d'une part que les conditions de représentations se déroulent dans un cadre professionnel et prestigieux et d'autre part qu'un public beaucoup plus large que celui exclusivement des quartiers puissent voir, entendre et apprécier leur travail. Il faudra tenir compte de ces éléments de motivation dans le projet de résidence.

La forte sollicitation dont peut être sujette Tissé Métisse est révélateur de plusieurs carences culturelles et en particulier sur les musiques actuelles à Nantes. D'une part Tissé Métisse semble être la seule manifestation au niveau local qui permet à des projets culturels amateurs et en lien avec les CSC d'être valorisés. Le pont qui existe maintenant entre Tissé Métisse et les habitants des quartiers est un atout indéniable pour une résidence dans les quartiers.

Mais d'autre part, le constat autour de ce partenariat qui aborde la diffusion, la formation reste limité dans l'ouverture des CSC entre eux et avec le reste des structures de la ville. Même si ce partenariat a l'avantage d'impliquer en partie les habitants des quartiers, on peut constater que le montage d'actions de musiques actuelles a ses limites dans les difficultés qu'il rencontre: manque de locaux, manque de matériel, manque de financement, manque d'une pédagogie plus ludique et collective adaptée aux musiques actuelles. Même si les centres tentent d'aborder l'accompagnement de groupes amateurs, ils n'y répondent pas par un travail de fond inscrit dans la durée, dans un partenariat complémentaire, faute de moyens, voire de compétences.

Nous sommes donc en présence de peu d'interactions entre les populations de la ville-centre et des cités, des quartiers entre eux, voire avec le monde du travail, des travailleurs sociaux entre eux. De plus les activités proposées par les centres socioculturels sont en majorité sur des pratiques « académiques » (solfège, d'instruments...) même si à l'exception certains proposent à titre d'exemple un accompagnement à la répétition (CSC de Doulon). Ils sont donc en désaccord avec les finalités que voudrait mettre en avant la direction de l'agence. Il faudra en tenir compte lors de la recherche de partenariats et choisir le territoire en partant des pratiques effectives et des centres les plus ouverts et à même d'accueillir une résidence d'artistes de musiques actuelles. Il semble donc nécessaire de créer une action culturelle qui prendra en compte la réalité du territoire en définissant un projet global cohérent, afin de l'intégrer le plus possible à la vie associative du quartier choisi. Il devra participer à la valorisation des pratiques musicales de ce quartier en créant des liens au sein du quartier, et avec la société englobante.

« De manière générale, il manque une véritable volonté voire un problème de compétences de la part de certains CSC de mettre en place des projets et de les valoriser. C'est certainement LA

défaillance sur les dix dernières années du système social et culturel des quartiers à Nantes. Quant aux perspectives, nous pourrions nous interroger sur le fait que peu d'initiatives culturelles (groupes musicaux, troupes de théâtre, groupe de danse, etc...) ne voient de prolongement vers une professionnalisation au niveau local. C'est certainement sur ce point que pourraient travailler les CSC en lien avec les différentes institutions locales. Il est tout à fait louable pour Tissé Métisse de vouloir révéler et d'aider des projets culturels de quartiers mais quelles moyens se donne-t-on pour prolonger et renforcer de tel projet? Quels suivis, quelles perspectives globales concrètes? » (Prévaut Cyrille)

2.2 Le dilemme Culture/Socio-culture

a) Le complexe socioculturel

On a pu constater des années 70 à 80, l'éloignement, voire la rupture d'un secteur culturel devenu alors autonome vis-à-vis du socioculturel ; la culture devenant, en propre, un enjeu politique majeur qui explique cette scission. Le socioculturel se tourne alors, autant par nécessité sociale face à la crise que par défaut de légitimité, vers d'autres formes d'actions et notamment des actions dites « d'animation sociale » et des prestations de services socio-éducatives, entraînant du même coup, une "crise du sens" de l'éducation populaire au sein des équipements socioculturels.

Les quelques carences du partenariat socioculturel que nous avons relevées ne peuvent faire l'économie d'une réflexion plus globale sur les défaillances de ces structures. D'après Adil Jazouli (lors de la conférence *Jeunes dans ma ville?* Villeurbanne, mai 1996)

« C'est l'échec de tout un système qui à la fin des années 80 et durant les années 90 correspond entre autre à la paralysie des acteurs sociaux, d'une part face aux tensions des quartiers (incendies, casses, incivismes...) et d'autre part par le manque d'écoute et de réalisme des politiques ».

Sur ce dernier point on peut schématiser la problématique de la manière suivante: plus d'Etat pour le culturel moins d'Etat pour le socioculturel. La dévalorisation du socioculturel ces dernières années a fait naître un complexe au point que le mot lui même est devenu péjoratif pour certain. Jacques Ion parle même de « *laminage ou d'éclatements du secteur* » (J.Ion, Intervention sur *Les transformations récentes du statut du culturel dans politiques locales- des 16 et 17 oct. 1989*. Groupement inter-universitaire - Culture et Communication - de Toulouse). Les différences de revenu, de reconnaissance sociale avec les institutions culturelles font que les municipalités semblent avoir réduit ces structures hors du champ culturel et dans « *des activités récréatives* » et de « *gestion des populations dangereuses* ». L'exemple nantais n'est pas éloigné de ce modèle, les institutions culturelles (Scène nationale, CNR voire parfois scènes de Musiques actuelles faisant le relais de cette conception).

Travaillant pour une population en recherche d'identité pour certain, les acteurs socioculturels sont eux même en recherche d'une reconnaissance jouant sur le double registre du militantisme et du professionnalisme: « *militants face aux professionnels, professionnels face aux militants, militants face à leurs dominants, professionnels face au champ qu'ils dominent.* » (Michel Valet- La Casa Musicale à Perpignan, Les cahiers de Fanfare N°1, publication de La Scène, 2002).

En forçant le trait, on peut retrouver d'une certaine manière les mêmes situations de replis dont est sujette la population. Le partenariat est par conséquent difficile dans cet état d'esprit.

b) La résidence d'artistes et le travail social

Pour qu'une résidence d'artistes puissent être acceptée et apporter une dynamique de développement social dans les quartiers, elle doit faire écho aux objectifs des acteurs situés au plus près du terrain. Les animateurs socio-culturels, les éducateurs, mais aussi les enseignants sont tous habiter de désirs et de contradictions qui peuvent freiner une action culturelle dans les quartiers. Une résidence intervenant à un moment T va inévitablement interférer dans les actions inscrites à l'année des agents de la fonction publique mais aussi des associations du territoire concernées. Nous avons vus par quelques exemples dans notre premier chapitre ce que l'on pouvait attendre comme effet positif de l'intervention d'artiste avec les populations de ces quartiers. Mais les résultats peuvent être ressentis différemment pour ces acteurs qui sont en relation quotidienne avec ces personnes. La résidence d'artistes de par son effet « flash » peut souligner les habitudes, les actes porteurs, les échecs de ces acteurs sociaux. Ces chocs, ces remises en cause ne doivent pourtant pas masquer l'effet bénéfique qu'ils peuvent apporter en terme de dynamique.

On ne peut remettre en cause la légitimité de ces acteurs, les effets de leur travail et le courage de mettre parfois « les pieds » là où personne ne veut aller tient pour certain de la profession de foi. Comme nous l'avons souligné l'insuffisance de moyens, le travail dans l'urgence sont des facteurs qui empêchent une prise de recul et de relativiser les actions extérieurs et leurs objectifs. Dans ce contexte une intervention extérieur peut dans certains cas paraître démesurée quant aux moyens financiers qui lui sont attribués. On peut comprendre aussi certaines associations qui interviennent sur les pratiques musicales et ayant du mal à équilibrer leur budget voir débarquer une résidence d'artistes légitimée par les pouvoirs publiques à grand coup médiatique.

Hormis cette aspect financier, cette action pourrait vouloir dire « voyez comme nous sommes compétents ! ». Ceci remettant en question la pertinence du travail des structures socioculturelles et des associations qui oeuvrent au quotidien. L'artiste par son pouvoir d'émerveillement peut lui aussi risquer de faire passer l'éducateur pour le thérapeute de l'assistantat là où l'artiste apporterait le désirs de participer de se construire par l'art. En conséquence

« *Les professionnels du social et du socioculturel font écran entre quartier et artistes; une sorte de clientélisme se traduit en ces termes: « on ne vous donne pas les jeunes comme cela... » . Des malentendus apparaissent entre, d'une part le social qui protège l'individu au point de le rendre captif, et d'autre part l'artiste dont la rencontre avec l'individu échappe au langage socioculturel et fait éclore un potentiel extraordinaire.* »(THIEDEY Isabelle, *Evaluation des projets culturels de quartier: la parole des habitants*, Théâtre pour le vrai, 1997).

Cette opinion est partagée par plusieurs acteurs culturels nantais que j'ai pu rencontrer.

Que pouvons nous tirer de ces conditions? D'une part que le rôle du travailleur sociale ne doit pas se limiter à une fonction de recrutement qui ne servirait qu'à l'opérateur extérieur. Car il peut être le garant d'une bonne préparation en amont et celui qui restera pour prolonger les effets de la résidence. D'autre part que l'élaboration de la résidence d'artistes doit se faire dans un réel partenariat dès la conception du projet. L'intervenant extérieur doit être à l'écoute des aspirations et des objectifs de tous les acteurs du territoire. Ceci ne pouvant que contribuer à passer d'une rencontre d'un artiste « imposer » à un véritable choix partagé en amont pour qu'une véritable rencontre « humaine » s'établisse. Quant à l'intervenant extérieur (artiste, opérateur culturel), le travailleur sociale doit accepter sa capacité à bousculer le quotidien, à révéler les envies culturelles. Chacun pourra à son échelle être porteur d'un vrai projet globale de développement qui fera que la rencontre entre un artiste et une population a toute les chances d'être réussie.

SECTION II : Poids et limites des acteurs politique

Avant d'aller plus en avant dans les rapports institutionnels, il est important de situer Tissé Métisse dans le contexte culturel local. Nous faisons le choix de présenter uniquement les festivals. **(Cf les lieux des festivals nantais, en annexe)**

Nous pouvons remarquer que ces festivals sont d'une très grande diversité thématique et présentent des disciplines très variés, qui allient à la fois des spectacles reconnus et confirmés ainsi que des initiatives plus expérimentales ou méconnues du public. Il est indéniable que le contexte culturel de Nantes est d'une très grande richesse et qu'il continue de se développer.

Néanmoins, nous pouvons remarquer que l'action culturelle institutionnalisée ne s'appuie pas assez sur le secteur culturel amateur. Les soutiens à ces pratiques est soutenu par Tissé Métisse et en cela elle se démarque du contexte culturel environnant.

Après une décennie d'existence, Tissé Métisse s'impose dans le paysage culturel nantais, comme un évènement d'envergure, attendu et reconnu du public. Ce qui fait sa spécificité et qui dans une certaine mesure la marginalise, c'est que cette initiative culturelle émerge du monde du travail. L'ACENER n'est pas une structure culturelle à proprement parler, et nous pouvons dire que l'ensemble des organisateurs, ou directeurs de structure culturelles locales ont un regard critique sur cette manifestation. Même si certains reconnaissent la qualité d'organisation, et sont d'accord avec les valeurs défendues, les professionnels de la culture voient Tissé Métisse simplement comme une fête sociale plutôt réussie. Ce point de vue est d'ailleurs partagé par nombre de structures institutionnelles et politiques (DRAC, Mairie de Nantes).

Mais dans ce contexte quel cadre les politiques contractuelles peuvent elles favoriser pour une résidence d'artistes? Quels rapports Tissé Métisse entretient avec les institutions locales, comment est-elle perçue, identifiée, Est-elle devenue un instrument politique? Est-elle considérée comme un évènement culturel?

§1. Les politiques contractuelles au service de la démarche citoyenne de la résidence d'artistes.

1.1 Cadre général

Pour que la participation des habitants soit soutenue dans la résidence, le rôle d'accords interministériels au sein de l'Etat est primordial. Comme nous le savons, la Culture n'est pas du seul ressort de son ministère de tutelle. Par leur importance stratégique les accords Culture/Education concerne directement notre projet de résidence. On peut citer le protocole d'accord de 1983 pour sa définition des missions de coopérations dans chaque ministère; la loi du 6 janvier 1988 sur les enseignements artistiques; le protocole d'accord du 17 novembre 1993 sur le développement de l'éducation artistique associant Culture, Jeunesse et Sports, Education Nationale et Enseignement

supérieur; convention Culture Education du 28 mai 1997 sur l'éducation artistique... On le voit d'autres ministères sont impliqués dans des projets culturels.

Pour un projet de proximité comme une résidence dans les quartiers, la coopération contractuelle en matière culturelle peut être le cadre le plus efficace qui unit l'Etat et les collectivités territoriales. A ce titre les conventions qui engagent plusieurs ministères sont pertinentes d'un point de vue partenarial. Cette forme de contractualisation consiste à définir par convention les actions que l'Etat et les collectivités locales acceptent de soutenir financièrement. Ces « grandes messes » qui réunissent ces différentes institutions ont le mérite d'ouvrir des espaces de réflexion, de savoir faire qui peuvent déboucher parfois sur des objectifs culturels communs. C'est une manière pour les collectivités locales de valider leur action par l'Etat afin de débloquer des crédits. Pour l'Etat c'est un moyen de stimuler les acteurs locaux et d'orienter les interventions des villes dans le sens de la politique du gouvernement ou du moins des critères requis pour son engagement.

En parallèle d'une politique contractuelle entre le ministère de la Culture et les collectivités locales, les politiques dites « transversales », associent l'ensemble des ministères afin d'entrecroiser les politiques menées dans chaque administration sur un objectif unique de développement territorial. De cette stratégie interministérielle sont nés plusieurs types de contrats pluriannuels au sein desquels on trouve un « volet culturel »: contrats Etat-région, contrats de ville, contrats pour l'enfance. Depuis 1984, les contrats Etats-régions sont l'une des planifications qui opèrent en France. Nous sommes actuellement rendus au XIIe Plan (2000-2006) dont le volet culturel met l'accent sur les nouvelles technologies, l'aménagement culturel du territoire et l'éducation artistique qui nous intéresse plus particulièrement dans la résidence d'artistes.

1.2 Sensibilisation aux pratiques artistiques

a) Les interventions en milieu scolaire

Selon les travaux parlementaires, de nombreux dispositifs comme les ateliers de pratique artistique et culturelle à l'école primaire (APAC), les ateliers artistiques (AA) au collège et au lycée, les classes culturelles et classes du patrimoine, les dispositifs de sensibilisation au cinéma ("École et cinéma", "Collège au cinéma", "Lycéens au cinéma"), les jumelages, les contrats éducatifs locaux (CEL), des projets transversaux liés aux programmes scolaires (classes à Projet Artistique et Culturel) ou des enseignements (enseignement de détermination théâtre, cinéma, danse) sont les supports de l'éducation artistique. Des conventions signées avec les universités et l'IUFM, permettent de pérenniser les actions.

Il convient de rappeler que l'analyse des crédits consacrés à l'éducation artistique en milieu scolaire s'avère très délicate : les documents budgétaires ne tiennent compte que des initiatives prises dans le cadre de dispositifs existants ; par ailleurs, toutes les directions du ministère ne disposent pas, semble-t-il, d'indicateurs leur permettant d'évaluer leur participation aux interventions en milieu scolaire.

Le tableau ci-après récapitule, conformément à l'article 16 de la loi du 16 janvier 1988, les crédits consacrés par le ministère de la culture à des actions prenant place dans des dispositifs d'éducation artistique pour 2001 dernière année connue.

**ETAT RÉCAPITULATIF PRÉVU PAR L'ARTICLE 16 DE LA LOI DU 6
JANVIER 1988**

Données de 2001 (*en millions d'euros*)

Actions	Nombre	Nombre d'élèves	Crédits alloués par le ministère
Classes culturelles en primaire et collège	644	19 000	480 000
Classes à projet artistique et culturel	2 200	66 000	518 000
Ateliers artistiques en école, collège et lycée	3 855	77 000	4 740 000
Options en lycée (théâtre, cinéma-audiovisuel, danse)	659	17 000	3 773 000
École, collège, lycéens au cinéma	4 700	750 000	786 000
Espaces pour l'art et la culture, jumelages entre des établissements et des structures culturelles, projets d'établissements et services éducatifs			5 510 000
CEL (volet culturel)	315		1 673 000
Formation initiale et continue des intervenants			11 149 000
Formation des enseignants et outils pédagogiques			3 440 000
Soutien aux manifestations artistiques et festivals proposant des actions scolaires	200	120 000	525 000
Pôles régionaux et nationaux de formation			386 000
Conventions DRAC-Universités			1 575 000
Culture scientifique et technique			534 000
TOTAL			35 089 000

Si l'on ajoute aux actions mentionnées dans le tableau ci-dessus ceux qui ne correspondent pas à des dispositifs inventoriés, l'effort du ministère de la culture peut être évalué à environ 40 millions d'euros.

En 2002, ces crédits avaient bénéficié d'une mesure nouvelle de 4,12 millions d'euros destinée à accompagner les engagements pris conjointement par les ministres de la culture et de l'éducation nationale dans le cadre du plan quinquennal de « l'éducation artistique et culturelle pour tous » destiné à couvrir la période 2000-2005.

Les activités culturelles et l'éducation artistique ont donc pris une place de plus en plus importante dans la formation dispensée dans les écoles, les collèges, les lycées et les universités. Du statut d'activités complémentaires ou périphériques, elles tendent à devenir des composantes à part entière du projet global d'éducation mis en oeuvre par les établissements.

Les priorités du ministère dans ce domaine visent, d'une part, à conforter les initiatives couronnées

de succès et, d'autre part, à engager des actions nouvelles propres à élargir le champ des disciplines artistiques concernées . A ce titre les résidences d'artistes peuvent s'inscrire comme complément d'une éducation artistique pensée à l'année.

On rappellera que ces actions reposent sur un partenariat entre les ministères de la culture et de l'éducation nationale. Conscient de la complémentarité de leurs missions, les deux ministères ont récemment accentué leur collaboration dans le cadre du plan pour l'éducation artistique et culturelle destiné à couvrir la période 2000-2005. On notera que les deux premières années de mise en oeuvre de ce plan font actuellement l'objet d'une évaluation dont les résultats devraient être connus à la fin de l'année.

Ce plan a été complété le 14 janvier 2002 par un protocole d'accord sur les arts et la culture dans l'enseignement supérieur qui vise un double objectif : d'une part, développer les liens entre les établissements d'enseignement supérieur des deux ministères et, d'autre part, permettre au plus grand nombre d'étudiants de pratiquer une activité artistique ou d'être en contact avec la vie culturelle. Ce cadre est donc propice à imaginer des actions avec des intervenants extérieurs et à penser des partenariats reposant sur un maillage du territoire réfléchi dans le cadre d'une résidence d'artistes.

La mise en cohérence et l'articulation entre les actions qui sont développées sur les temps scolaires, péri- et extra-scolaires sont recherchées systématiquement pour assurer une continuité aux apprentissages et aux activités de l'enfant. En conséquence, la municipalité de Nantes souhaite étendre à toutes les écoles de la ville les aménagements des temps (essentiellement temps du midi et du début d'après-midi).

Toutefois, elle tient à ce que les projets périscolaires (que pourrait être une résidence d'artistes par exemple) intégrés au Contrat Educatif Local (CEL) se construisent en collaboration étroite avec les enseignants et s'articulent avec les projets des écoles. Ces actions sont le résultat du croisement des différents dispositifs qui peuvent s'appuyer sur la circulaire no 92-360 du 7 décembre 1992 « LES ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES ET L'ACTION CULTURELLE » pour développer des ateliers de pratiques artistiques (Cf Annexe).

Avec le CEL par exemple, qui s'inscrit tout naturellement dans le volet « éducation » du contrat de ville, la résidence d'artistes peut consolider et amplifier les actions déjà engagées en leur trouvant un mode dynamique de sensibilisation aux pratiques artistiques. Elle présente aux habitants des quartiers prioritaires sa volonté de poursuivre des actions d'amélioration de la vie quotidienne en les inscrivant dans la durée. En ce sens, l'agencement des procédures contractuelles tente de légitimer fortement les institutions publiques comme vecteurs de cohésion sociale.

1.3Le contrat de ville 2000-2006

Les pouvoirs publics soutiennent et impulsent quelque fois le montage de projets culturels dans les quartiers sensibles associant ainsi les opérateurs culturels sur les problématiques très vaste de la politique de la ville.

Parfois aléatoires, n'obéissant pas toujours aux attentes du territoire, les diverses opérations décentralisées de Tissé Métisse ont eu un caractère souvent éphémère, laissant parfois aux habitants des quartiers en sentiment de frustration. Pourtant, des cadres comme peut l'être la résidence d'artistes peut favoriser l'émergence de troupes et de groupes si elle s'inscrit dans la durée.

De nombreuses problématiques dont se préoccupe une résidence d'artistes dans les quartiers se rapprochent de la politique de la ville, par sa mise en place et le contexte partenarial qu'elle suscite. Elle touche à l'émergence des pratiques artistiques et culturelles, sur la relation entre le projet et le territoire, sur les coopérations en jeu, et sur la participation des habitants.

Le contrat ville peut être le cadre de l'exposer de ces problématiques pour les quartiers d'une agglomération et ainsi attribuer une logique de financement en phase avec les préoccupations d'une résidence d'artistes.

a) Définition et perspectives

Un autre exemple de contrat interministériel dans lequel la résidence d'artistes peut être impliquée est le contrat ville. Ce dispositif s'inscrit dans les actions menées dès 1981 dans le cadre du « développement social des quartiers » (DSQ) puis de la politique de la ville.

Les contrats villes permettent de globaliser les crédits des divers ministères concernés au profit unique d'une politique de développement social, culturel, éducatif, économique des quartiers en difficultés. Le financement des actions de la politique de la ville fait appel aux crédits de droit commun des administrations et services publics ouverts chaque année par la loi de finances de l'Etat dans le cadre de la mise en œuvre des politiques ministérielles. A ces financements, l'Etat a prévu deux types de crédits supplémentaires :

–la dotation de solidarité urbaine (DSU) prévue par les articles L 2334-15 et suivants du CGCT qui a pour objet de contribuer à l'amélioration des conditions de vie dans les communes urbaines. Bien qu'il s'agisse d'une dotation de l'Etat libre d'affectation, elle doit faire l'objet d'un rapport annuel des communes qui retrace les actions de développement social urbain et les conditions de leur financement.

– Les crédits FIV (fonds d'intervention ville) qui sont destinés à financer, en complément des crédits de droit commun, les plans d'actions annuels déposés par les collectivités territoriales, les associations, les services de l'Etat et organismes publics intervenant dans le cadre de la politique de la ville, et ce, conformément aux programmes définis par les conventions thématiques sur les territoires prioritaires ou en faveur des publics prioritaires.

Pour la période 2000-2006 l'Etat s'engage à financer le contrat de ville de l'agglomération nantaise pour un montant de 9,850 millions de francs par an au titre des crédits contrat de ville du contrat Etat-Région.

Maître d'ouvrage du contrat de ville, le comité de pilotage est composé des principaux signataires de la convention cadre, à savoir : le président du District, le préfet (dont dépend la DRAC), le président du conseil régional, le président du conseil général et les maires des 21 communes et le délégué régional du Fonds d'Action Sociale.

Il assure un véritable portage politique du contrat de ville: définition des enjeux stratégiques, cadrage des grandes orientations et réorientations. Il définit les orientations des programmes

d'action énoncés dans les conventions thématiques, valide les bilans et les évaluations des projets mis en œuvre. Il se réunit une fois par an.

Composé de représentants des services des instances signataires du contrat de ville, le comité technique a une fonction de proposition, il prépare les décisions et les validations du comité de pilotage. Il a également une fonction de proposition et de suivi des fonds versés pour les plans d'action annuels. Il élabore le cahier des charges de l'évaluation.

Dans le contrat ville 2000-2006 de l'agglomération nantaise, des interventions spécifiquement culturelles dans les quartiers jouent sur deux registres: agir sur les scolaires pendant le temps de loisirs ce que favorisent les cadres précédemment cités; proposer aux adultes ou aux jeunes non scolarisés des ateliers de pratique artistique et des spectacles.

« Soutenir et accompagner la vie associative et améliorer les services publics seront des actions à accentuer au cours du prochain contrat de ville.

Deux thématiques seront particulièrement privilégiées dans l'orientation gestion sociale de proximité » : les pratiques culturelles et les pratiques sportives.

Les actions d'insertion sociale et de dynamisation

Les signataires s'engagent à conforter et développer des activités créatrices de lien social pour les populations les plus démunies et isolées. Il s'agira d'actions collectives de dynamisation qui peuvent prendre la forme d'ateliers mettant en œuvre soit des activités d'utilité sociale (ateliers bricolage, ateliers mécaniques) soit des activités de revalorisation de la personne.

Ces activités de revalorisation de la personne peuvent prendre plusieurs dimensions :

- celle de l'activité physique et sportive,

- celle des pratiques culturelles, avec des outils du type « chèque d'accompagnement personnalisé » pour favoriser l'accès aux manifestations culturelles,

*- **celle de la création collective à dimension culturelle, comme le théâtre ou la musique.***

Les actions à développer prendront fortement appui sur les Programmes locaux pour l'Insertion (PLI) et le Programme Départemental d'Insertion (PDI).»

(Contrat ville 2000-2006 de l'agglomération nantaise).

Ceci avec l'idée que le travail social a une dimension culturelle et que le travail artistique ne peut négliger sa fonction sociale. Au cœur de ces contrats la participation des habitants apparaît comme voulue et indispensable à la construction de la citoyenneté:

« Face aux constats sociaux qui montrent des risques forts de fracture sociale et de délitement du lien social, il y a lieu de renforcer toutes les formes pertinentes de solidarité.

Le développement de la citoyenneté et l'accès aux droits notamment pour les populations les plus fragilisées et des quartiers prioritaires s'inscrit comme un des enjeux majeurs des années à venir pour éviter les risques de marginalisation et d'isolement de ces populations.

Renforcer la cohésion sociale tant par l'action des habitants eux-mêmes que par l'intervention publique, telle sera l'orientation qui guidera les partenaires du Contrat de Ville et qui permettra d'encourager les acteurs à s'impliquer dans les programmes d'action. »

(Contrat ville 2000-2006 de l'agglomération nantaise).

On comprend toute la pertinence pour une résidence d'artistes à s'inscrire dans cette logique de financement et d'actions demandées. Mais ces cadres sont d'une certaine manière réducteur. Contraint de mobiliser des financements croisés et complexes, Tissé Métisse doit faire appel aux dispositifs de soutien à l'emploi et à l'insertion sociale et professionnelle, alors qu'elle souhaiterait souligner sa particularité culturelle, pour se détacher de toute connotation d'assistance qui stigmatise la mise en visibilité des pratiques artistiques des quartiers. Elle est bien évidemment convaincu des impacts sociaux de son action culturelle, mais elle ne la limite pas à cette fonction. C'est d'ailleurs parce que les crédits sont de plus en plus réduits pour la culture, que l'association n'échappe pas à une logique de guichet qui gomme parfois l'appréhension globale que pourrait détenir les subventionneurs publics. C'est parce qu'il manque de réel espace de dialogue avec les institutions que cette logique de guichet prédomine dans le paysage culturel français.

b) La discrimination positive en question

« La discrimination positive territoriale consiste, dans le respect des principes républicains d'égalité de l'ensemble des citoyens devant la loi, à doter certains territoires d'une capacité de faire mieux, mais aussi d'une capacité de faire autrement et différemment qu'ailleurs. » (ministère de la ville).

L'Etat et les collectivités locales se présentent donc comme les « animateurs » d'une action territorialisée et les garants de la solidarité nationale. Par ces contrats « ville-Etat-région » cent quarante huit quartiers bénéficient d'une intervention spécifique au niveau national. Un principe de discrimination positive (faire plus pour ceux qui ont le moins) avec trois orientations sont mis en oeuvre: globalisation des actions, participation, partenariats.

Mais le refus d'une ville à deux vitesses n'a-t-il pas l'effet négatif escompté? *« Est-ce que, à créer des actions « thérapeutiques » on ne construit pas la maladie de ces territoires »* (Michel Valet- La Casa Musicale à Perpignan, Les cahiers de Fanfare N°1, publication de La Scène, 2002). On n'échappe pas à la contradiction qui conduit à insister sur la gravité des problèmes en les désignant, dès lors qu'on cherche à les résoudre. Car la dénomination « politique de la ville », employée à partir de 1989, prête aux mesures une ambition qui les dépasse. Cette politique dont fait partie les contrats ville, se présente plus comme une superposition de procédures et concerne plus les secteurs en difficulté que la ville dans son ensemble. Le flou de nombreux projets (« faire des habitants les acteurs du changement », « changer la ville, changer la vie »...) laisse libre court à toutes les interprétations.

La discrimination positive reste donc une discrimination puisqu'elle résulte d'un tri entre « le bon et le mauvais grain ». Là où elle devrait favoriser un groupe sociale elle le stigmatise encore plus. Les gouvernements successifs agissent comme si le « malaise des banlieues » était strictement territorial. Il exprime en fait, un problème social très général. L'objectif ultime n'est pas d'intégrer les quartiers dans la ville, mais d'intégrer les hommes dans la société.

Pour une résidence d'artistes, le risque est de reprendre ces schémas politiques en mettant en avant le principe de rattrapage et celui de développement « endogène des quartiers », au risque d'enfermer l'action culturelle dans le « ghetto par le ghetto ». On a du mal à croire que ce genre

d'initiative qui ne prend pas en compte la ville dans son aspect globale participe à donner des atouts supplémentaires pour lutter contre l'exclusion. C'est pourquoi il faut être vigilant à ce que les activités de la résidence d'artiste ne concerne pas uniquement le quartier, mais la ville toute entière. Transversalité et itinérance doivent être mis en avant.

c) Le droit à l'initiative.

Pour développer au mieux une offre culturelle nouvelle dans les quartiers d'habitat social, une démarche de valorisation d'une pluralité d'expressions, l'association des préoccupations des habitants est essentielle. Pourtant, celle-ci ne va pas de soi, et certains élus à la Culture, en craignant de donner de leur ville une image dévalorisée, où le développement de "cultures urbaines ou immigrées" contribuerait à une ghettoïisation, peuvent se crisper sur une conception formelle de la démocratie culturelle. Celle-ci, nous le verrons plus loin, dans un souci égalitaire de droit à la culture, ne consisterait qu'à importer une "culture cultivée" institutionnalisée, sur les scènes culturelles locales, et à considérer la population comme des récepteurs passifs.

Or, mettre en place un projet de résidence d'artistes, en permettant aux personnes non initiées d'approcher l'œuvre artistique, ne peut se faire qu'avec une ouverture sur un espace de participation ouvert sur le reste de la ville ; non seulement prendre en compte les traditions, les valeurs, et les racines des communautés en présence, mais également prendre en compte les initiatives développées dans le cadre d'associations locales, ou de collectifs émergents plus informels. Dans le cadre du contrat ville 2000-2006 de l'agglomération nantaise, cela se traduit de la manière suivante:

« En positionnant et rendant responsables tous les acteurs soucieux de participer au développement de la vie des quartiers, a été initié un partenariat institutionnel d'une part, associatif de l'autre, qui a enclenché une dynamique de projet dont on peut voir aujourd'hui les résultats. Dans cette stratégie d'acteurs, l'implication des habitants est le ressort essentiel qui traverse tout le dispositif de travail, suscite et fonde la pertinence des actions, et questionne les pratiques professionnelles. »

Ainsi, l'enjeu majeur, est une reconnaissance d'un "*droit à l'initiative*" (Colin B., Action Culturelle dans les quartiers, ed. Culture et Proximité, 1998, p.64), afin de renforcer les capacités de développement local basées sur le débat démocratique. Par ailleurs, le montage d'une résidence d'artistes ambitieuse, nécessite la mobilisation d'une pluralité d'acteurs (responsables politiques, agents administratifs, opérateurs culturels, artistes, travailleurs sociaux, enseignants, militants associatifs ... etc.) dont la synergie n'est pas toujours évidente. L'élaboration d'un langage commun, autour d'une définition mutuelle de la place et du rôle de chacun, dans le cadre de structures de concertation, semble un préalable à toute initiative.

A cet égard, les dispositifs spécifiques élaborés dans le cadre de la politique de la ville, et plus particulièrement ceux qui ont trait aux volets culturels des contrats de ville,

permettent, grâce à certains outils (comités de pilotage, procédés d'évaluation, modes de coordination), une mise en action d'objectifs concertés. Mais l'élaboration des volets « culture de la ville, culture des villes étant apparus après la signature des contrats ville, fait que les orientations des politiques culturelles dans le cadre de la politique de la ville restent floues. Toutefois, ces dispositifs n'ont de sens, que si les rencontres entre artistes (qui, souvent, par leur notoriété et leur savoir-faire, apportent une certaine crédibilité aux actions culturelles), travailleurs sociaux et habitants sont assumées et réussies. Comme nous allons le voir, il en va de même des institutions locales qui même si elles sont signataires de ce type de contrat, dans leur mode opératoire ne sont pas toujours au rendez-vous des objectifs communs signés

§2.Poids et limites du soutien des institutions locales

Pour bien comprendre les conditions à partir desquelles les acteurs institutionnels politiques à Nantes pourraient s'engager dans un projet de résidence, nous allons étudier les « espaces » qui permettent au projet de résidence d'artistes de se positionner dans une logique de financement public. De cette logique nous essaierons d'en retirer les impacts souhaités par les acteurs

2.1 La logique de soutien de la mairie de Nantes.

a) Historique et politique culturelle.

Le socialiste J.M Ayrault est arrivé à la tête de la ville de Nantes en 1989 en remportant les élections municipales face à Daniel Augereau, il succède à Michel Chauty. Ce dernier, souffrant d'une mauvaise réputation auprès des acteurs culturels nantais, fut surnommé « le « sécateur-maire » à cause de la suppression de subventions auprès d'organismes culturels. Jean-Marc Ayrault va s'associer notamment à Jean Blaise (ex directeur de la Maison de la Culture, envoyé par Jack Lang) pour insuffler un nouvel élan à la ville. La volonté est de donner aux habitants une image dynamique de leur ville à travers des actions culturelles. Cette stratégie d'amélioration de l'image de la ville est aussi destinée aux médias afin de montrer le changement politique qui s'instaure à Nantes. Jean Blaise par sa créativité est capable d'amener des artistes très divers (Royal De Luxe, Claude Brumachon...). Il est depuis devenu le directeur du Centre de Recherche pour le Développement Culturel (CRDC) et il est à la tête du Lieu Unique. Cette politique culturelle a été reproché par Pierre Leenhardt, ancien directeur du développement culturel de 1989 à 1994. Son désaccord porte sur l'action menée depuis quelques années qui selon lui, est plus tournée vers la communication que vers la culture. Deux types de reproches sont adressés à la municipalité: celui de concentrer les subventions culturelles sur Jean Blaise et de ne pas travailler avec les artistes nantais. Pour répondre aux différentes attaques concernant le manque d'intérêt de la part de la municipalité envers les artistes locaux, Yannick Guin déclare:

Je n'arrive pas à comprendre ceux qui font ces reproches. Ils veulent ignorer le travail de fond effectué chaque jour par les institutions culturelles municipales (Talents 44, mai 1998).

b)La logique de financement de la Mairie de Nantes

Hypothèse de départ:

« Qu'est ce que veulent au fond les citoyens? Et qu'est ce qui les réunit? Ils ne veulent pas subir, ils veulent prendre la parole et être écouté et ils ne veulent pas être consommateurs? C'est à dire qu'ils cherchent un sens, un sens à leur vie, à leur vie personnelle, leur vie collective dans leur quartier ou avec des gens qui ne se connaissaient pas et qui se disent « on a quelque chose à faire ensemble ». La question de fond de la citoyenneté, c'est la question du « vivre ensemble ». Donc la citoyenneté c'est à la fois des individus, mais aussi un collectif, c'est à dire une capacité à vivre ensemble, à respecter l'autonomie et l'individualité de chacun en prenant en compte sa personnalité, sa richesse et en même temps à voir ce qui peut les relier entre eux.

Moi je crois, que ce qui manque à notre société c'est un projet collectif. Que cela soit pour la société en général ou à Nantes ... Et quand on voit un projet, dont on perçoit le sens, la perspective, et qu'on a le sentiment d'être un acteur, d'être partie prenante de ce projet, à ce moment là on a envie de participer. Notre mission, notre responsabilité à nous tous, pas seulement les responsables politiques, mais aussi tous les citoyens, c'est de voir comment on pourrait relier tout ça. Et donc la responsabilité des politiques qu'ils soient nationales ou locales et donc cela vaut aussi pour Nantes, c'est de proposer un projet, de le soumettre au débat, d'essayer de le faire bouger, évoluer et aussi de la faire partager. C'est fondamental. Sinon je vois bien, qu'est ce qui se passe, c'est une addition de mesures, une addition d'actions, qui se traduisent par un rapport uniquement en terme de consommation. Et je crois, donc ... ce que ... de quoi nous souffrons, c'est d'un manque de sens et du manque de rapport entre sa propre vie, son propre destin, et celui de l'ensemble des citoyens que nous formons ensemble. Il y a vraiment à travailler ... en essayant de bouger les lignes ...en se refusant de se résigner Car finalement lorsqu'on a plus confiance, on a plus envie, on se repli sur soi ... Il faut passer par une certaine attitude pour dépasser cela. Cette attitude de l'écoute, ne doit pas être simplement entre les citoyens et les politiques. Mais entre les citoyens entre eux. Et l'écoute demande une certaine humilité, qui parfois nous fait défaut, je le reconnais. Un effort à ne pas parler son langage à soi, que l'on maîtrise mais essayer d'écouter le langage de l'Autre, pas forcément le même, pour mettre de la relation et donc de la confiance, de la chaleur humaine. Et à partir de là beaucoup de chose sont possibles pour pouvoir avoir confiance dans l'avenir. Moi je pense que le mot citoyen n'a pas disparu, il est encore d'actualité, et je crois encore qu'à Nantes, ensemble, on est capable de relever le défi. »

(Discours du député/Maire Jean-Marc AYRAULT lors du carrefour des citoyens, Nantes Sud, le 5 juin 2003)

Comme bon nombre de mairie en France, celle de Nantes a pris en charge (par de nombreux financements) et accéléré début des années 90, son développement culturel avec la création du Centre de Recherche et de Développement Culturel (CRDC), et un budget culturel en constante augmentation. « C'est cette apparition d'un volontarisme culturel municipal et l'augmentation de la capacité de décision des mairies vis-à-vis de la société locale » comme de l'Etat (P.Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*), qui nous intéresse ici. Dans le cadre de Tissé Métisse, les organisateurs ont positionné la municipalité comme financeur et comme « faire valoir » de son action.

La Mairie de Nantes est un des premiers financeurs de la manifestation. Elle s'était engagée pour la première édition, à verser une « subvention exceptionnelle » de 100 KF qui fut accordée officiellement après la manifestation. Cette subvention reste stable et augmente sur la dernière édition en raison du retrait de certains financeurs. En plus de la subvention la Mairie

prend en charge une partie de la location de la Cité des Congrès, dont elle est propriétaire. Cette réduction s'élève entre 60 KF pour la première édition et jusqu'en 1998 qui s'élève à 25% du coût total de la location (CF Budget prévisionnel) . La location peu conventionnelle de cet espace a posé quelques problèmes relationnels avec l'équipe de la Cité des Congrès, réticente à donner pleinement les prestations qu'elle offre lors de la location. Pour palier à ce fait, la Mairie de Nantes a préféré augmenter la subvention la faisant passer à 400 KF qui comprend la réduction de la location. En 2002, elle s'élève à 132 000 Euros.

La logique de financement de la Mairie de Nantes peut se lire sur plusieurs niveaux:

-D'une part Tissé Métisse est la seule manifestation nantaise qui valorise et implique de nombreux réseaux nantais (associatifs, communautaires, culturels, d'entreprise...). De plus c'est un événement de référence pour la municipalité (cf site internet de la Mairie).

-D'autre part les jeux financiers qui s'opère sur la réduction de la location de la Cité des Congrès, complexifient les relations avec cette dernière en matière de définition de prestations qu'elle propose. En effet Tissé Métisse ne loue pas de manière conventionnelle cet espace et se retrouve, dans le cadre de l'organisation, confrontée à des blocages (accès au matériel de la Cité, prestations restreintes).

Afin d'éclaircir ce point de financement la direction de l'ACENER a levé ces ambiguïtés relationnelles en 1999. Il s'est donc engagé des pourparlers avec la Mairie de Nantes afin d'obtenir, d'une part des subventions suffisantes pour engager un travail de programmation et d'organisation plus en amont, et d'autre part négocier la réduction de la location de la Cité des Congrès. Ces pourparlers ont abouti à faire passer la subvention à 400 Kf qui comprend une augmentation de la subvention directe et une subvention liée à la réduction de la Cité des Congrès. Aujourd'hui Tissé Métisse s'interroge sur la pertinence à rester dans un lieu certes symbolique, mais très cher. Plusieurs formules sont en gestation, dont l'une consisterait à développer les actions décentralisées dans les quartiers. Ma proposition de résidence d'artistes s'inscrit dans ce projet.

Tissé Métisse n'échappe donc pas une « municipalisation », du fait même des subventions accordées par la mairie. De plus la municipalité est devenue, pour les organisateurs, un partenaire forcé et incontournable (financement, location de la Cité des Congrès).

Néanmoins, la manifestation échappe à une certaine institutionnalisation, dans le sens où Tissé Métisse garde le monopole de l'organisation et son rôle décisionnel. Et, ce malgré plusieurs « perches » lancées par la mairie qui souhaiterait que Tissé Métisse se déploie au niveau régional voire national. Ceci signifie que Tissé Métisse risquerait de perdre le concept même (des enjeux politiques) et sa spécificité locale en devenant alors un outil politique qui dépasserait le sens premier de cette initiative. Autrement dit, l'association se protège d'une éventuelle destitution de Tissé Métisse.

Concernant le fonctionnement même de Tissé Métisse et la mairie de Nantes (en particulier son service culturel) nous observons que le festival a une dimension politique comme instrument que C.Prévault (ex-coordonnateur de Tissé Métisse, actuellement DAC de la

mairie de Vertou) explique de la manière suivante.

« La municipalité a été toujours sollicitée dans le cadre de subventions. Nous pouvons dire qu'elle a toujours été présente, financièrement, sans prendre de risque démesurés. Il semble qu'elle est pris très vite conscience de la dimension de Tissé Métisse, de ce qu'elle a de symbolique quant à l'action municipale, et sa place dans la cité. En effet, aucune autre ne fait le travail d'une tel mixité de publics, ou de valorisation de projets culturels amateurs, ou de la prise en compte des publics de quartier (jeune et adulte). Il est évident que la municipalité s'appuie donc sur Tissé Métisse (structure militante) pour faire valoir le travail de lien social et culturel, de mise en relation entre les habitants de la cité (entre les salariés d'entreprise, les associations, les centres socioculturels, les maisons de quartier etc.), travail qu'elle ne réussit pas toujours. »

Ce n'est évidemment pas le rôle de Tissé Métisse que de « travailler » pour la municipalité elle-même, ou par des associations para-municipales qui fonctionnent avec de l'argent public. Ainsi il apparaît que Tissé Métisse devient un instrument de faire valoir politique, dans le sens où la municipalité s'est en quelque sorte appropriée cet événement. L'objet relationnel se situe plus sur un rapport économique qui reste ambigu, et sur le statut « social » de la manifestation dont la municipalité ne s'est jamais réellement engagée, tant au niveau financier, qu'au niveau moral sur l'ensemble de la ville. Elle cautionne donc, dans une certaine mesure, les carences de structures culturelles qui ne se préoccupent que très peu du champ social.

2.2-La direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC)

a) La DRAC telle qu'elle se définit

L'action du ministère de la Culture et de la Communication, depuis son origine, tente d'être ancrée au plus près du terrain et des forces vives qui le composent. Cette volonté s'est traduite par la création progressive depuis 1977, dans chaque région, d'une direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) et par une politique de déconcentration toujours plus affirmée, depuis une dizaine d'années. Placée sous l'autorité du préfet de région et des préfets de départements, la direction régionale des Affaires culturelles des Pays de la Loire met en œuvre les priorités définies par le ministère, en croisant l'action des professionnels et des artistes avec la dynamique globale d'animation des territoires assumée par les élus locaux.

« Les politiques culturelles s'efforcent d'atteindre deux objectifs : améliorer l'adéquation des activités offertes aux attentes de tous les habitants ; concevoir des actions cohérentes qui répondent à la fois aux aspirations des populations isolées et défavorisées et à celles des publics les plus exigeants. »(brochure de présentation de la DRAC des Pays de Loire).

C'est dans ce sens que la direction régionale des Affaires culturelle propose au préfet l'attribution des soutiens financiers de l'État, aussi bien en matière de fonctionnement des structures culturelles qu'en matière d'investissements et qu'elle exerce une mission de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales. Son action s'inscrit dans un souci de coordination avec les différents services de l'État, mais également de concertation

et de négociation avec l'ensemble de ses partenaires publics et privés, en particulier les collectivités territoriales, qui manifestent une volonté de plus en plus marquée de s'impliquer dans et pour la culture.

Les missions de la DRAC portent sur tous les secteurs de responsabilité du ministère : **architecture, archives, arts plastiques, cinéma et audiovisuel, livre, lecture et écriture, multimédia, musées, patrimoine, spectacle vivant** et s'organise autour de quatre grands axes : **la connaissance et la mise en valeur des composantes de notre patrimoine, le soutien aux artistes et aux pratiques innovantes, la diffusion de la création, l'élargissement des publics.**

Au-delà de la mise en œuvre des orientations et priorités ministérielles dans chacun de ces domaines, c'est sur elle que repose la cohérence d'une politique globale en région, en particulier pour ce qui concerne l'aménagement culturel du territoire, visant à consolider le maillage des équipements culturels et à favoriser l'émergence de lieux de proximité (bibliothèques, salles de spectacles, musées, ...). Sur ce point, elle est très attentive à la création des pays et des structures intercommunales, qu'elle accompagne afin d'installer un développement culturel sur le long terme.

La direction régionale des Affaires culturelles contribue par ailleurs, à la mise en œuvre des actions interministérielles telles que **la politique de la ville, l'action culturelle ou l'éducation artistique**. *« Car, permettre à chacun de donner forme et sens à son expérience de vie, de trouver son identité, d'accéder aux moyens d'appréhender le monde, donner ou redonner le désir de s'exprimer, de prendre en charge son destin, telle est la fonction sociale de la culture, considérée comme facteur essentiel de lien social »* (brochure de présentation de la DRAC des Pays de Loire).

Afin de réduire les inégalités d'accès à la culture, qu'elles soient d'origine géographique ou sociale, afin que la culture s'inscrive dans des projets de territoires - au moyen notamment de partenariats avec les institutions et équipements culturels - le conseiller pour l'action culturelle travaille avec les différents services de l'État en région (agriculture, jeunesse et sports, éducation populaire, administration pénitentiaire, santé), les collectivités territoriales, les opérateurs culturels, en collaboration étroite avec l'ensemble des services de la DRAC.

La question des publics est, selon la DRAC, au cœur de ses missions. Il collabore à la mise en œuvre des orientations régionales autour de la politique de la ville, de la lutte contre les exclusions.

Plusieurs dispositifs, déjà en application ou en projet, visent à permettre l'accès à la culture aux publics les plus éloignés de l'offre culturelle. On citera pour exemples les contrats de villes et d'agglomérations (Nantes/Saint-Nazaire, Le Mans/Laval, Angers/Trélazé, Saumur, Cholet, La Roche-sur-Yon), la convention signée avec la direction régionale de l'Agriculture et de la forêt, le protocole d'accord régional avec les services régionaux et départementaux de la Jeunesse et des

sports, les protocoles régionaux de coopération avec la direction régionale de l'administration pénitentiaire et l'agence régionale de l'hospitalisation, ainsi que les conventions d'objectifs avec les fédérations d'éducation populaire

Afin de réduire les inégalités d'accès à la culture, qu'elles soient d'origine géographique ou sociale, afin que la culture s'inscrive dans des projets de territoires - au moyen notamment de partenariats avec les institutions et équipements culturels - le conseiller pour l'action culturelle travaille avec les différents services de l'État en région (agriculture, jeunesse et sports, éducation populaire, administration pénitentiaire, santé), les collectivités territoriales, les opérateurs culturels, en collaboration étroite avec l'ensemble des services de la DRAC.

Pour conduire l'ensemble de ces actions, le directeur régional des Affaires culturelles des Pays de la Loire est entouré d'une équipe de cent quatorze personnes, aux compétences artistiques et culturelles, scientifiques, techniques ou administratives.

b) La DRAC Pays de la Loire telle qu'elle agit.

Comme nous allons le voir les relations qu'entretient Tissé Métisse avec la DRAC ont été très tendues. Cette institution d'Etat a soutenue le festival des bouts des doigts et souvent à reculons et ce, dès la première édition. Comment expliquer une telle distanciation vu les missions qu'elle se donne? Il est clair que l'aspect social, revendiqué par Tissé Métisse, ne peut convenir à une institution qui n'agit qu'en faveur de l'action culturelle. Qu'est ce que la Culture pour les représentants locaux du ministère de la Culture? Sur quels champs doivent-ils agir? Pour qui doivent-ils travailler? Est-ce pour les structures culturelles largement établies, est-ce pour les uniques artistes « validés » ou « labélisés » DRAC?

Les reproches sous entendus parfois révélés dans la presse de la DRAC (Tissé Métisse vue comme une *grande kermesse*) ne peuvent en rien permettre une analyse de jugement pour des professionnels de la Culture. Pour les responsables de la DRAC tout porte à croire que l'engagement social et la mise en valeur des pratiques amateurs dévalorisent le contenu de qualité artistique. Sans réelle analyse des caractéristiques observables, qui sont de qualité de mon point de vue, la DRAC semble penser que « l'alibi social » discrédite le contenu artistique. Il semble que la DRAC veuille verser des subventions par un saupoudrage d'actions éparses sur les quartiers, plutôt que de créditer un événement qui a une politique globale d'aménagement du territoire par la recherche de son public.

De par ce fait elle ne reconnaît pas le potentiel de développement culturel que détient l'évènement. Nous nous trouvons à nouveau vers ce dilemme absurde qui oppose le social et le culturel. Ainsi la DRAC Pays de la Loire abandonne le champ social trop contradictoire à ses yeux avec la politique culturelle élitiste, mais qui se marginalise et dont l'écho auprès des artistes eux-mêmes est de plus en plus lointain. Il est surprenant que d'un point de vue financier et dans le grand débat qui agite la classe politique autour de la décentralisation, la DRAC ne verse que 5% du budget total à Tissé Métisse qui propose plus de 15 spectacles par édition, qui draine près de 24 000 spectateurs et qui a une action réelle en faveur des quartiers depuis dix ans. Nous retiendrons la remarque de René Rizzardo:

La culture est plus l'objet de politiques artistiques et patrimoniales que d'une volonté d'irrigation en profondeur de la société dans sa diversité, dans ses disparités. Les résultats de ces politiques en terme de démocratisation culturelle sont donc très contrastés et jugés décevants. La nécessaire innovation dans les quartiers ou les banlieues et en milieu rural pourrait être l'occasion de faire évoluer les objectifs culturels dans le sens de cette irrigation.

c) L'intervention de l'artiste selon le ministère de la Culture

L'un des critères important dans une résidence d'artistes soutenues par la DRAC, est la désignation des artistes intervenants. Ce ressort s'inscrit dans une tradition étatique de la France qui provoque souvent des critiques. Choisir les hommes, c'est désigner les personnalités dignes de diriger telle ou telle institution, c'est élire l'artiste qui fera l'objet d'une commande, c'est accorder des distinctions honorifiques, c'est pour résumer définir la valeur des artistes qui illustrent leur discipline.

Le droit ne donne pas de définition de l'artiste. L'artiste, qu'il soit amateur ou professionnel, est celui qui fait œuvre d'art, en ce sens qu'il fournit une prestation originale, unique. L'artiste auteur d'une œuvre de l'esprit et l'artiste interprète sont protégés par le code de la propriété littéraire et artistique qui codifie la loi sur le droit d'auteur et les droits voisins. Il n'existe pas de définition juridique de l'artiste intervenant.

Le ministère de la Culture considère en application du décret d'application de l'article L 911-6 du code de l'éducation (n°88-709 du 6 mai 1988) que

« les artistes intervenants sont des artistes professionnels, des étudiants diplômés des écoles supérieures d'art ou encore des artistes formés dans des centres de formation d'intervenants : centres de formation des plasticiens intervenants (CFPI) et centres de formations des musiciens intervenants (CFMI). Un artiste est dit artiste partenaire ou intervenant lorsqu'il est fait appel à lui en sa qualité d'artiste pour une intervention ponctuelle pour des publics qui ne sont pas les publics habituels de l'activité artistique, la personne morale ou physique qui le sollicite n'étant pas habituellement un employeur culturel (milieu scolaire, universitaire, hospitalier, carcéral...) ».

et en application du protocole d'accord du 17/11/1993 sur le développement de l'éducation artistique (Culture/ Jeunesse et Sports):

La loi du 6 janvier 1988 fait du partenariat pour l'éducation artistique une démarche recommandée. En effet, le travail conjoint des équipes éducatives avec des professionnels de la culture permet aux jeunes d'appréhender la démarche artistique dans toute son originalité. La collaboration avec des artistes offre la garantie d'une approche authentique de la pratique artistique. Pour cette raison, le développement des actions d'enseignement artistique dans le temps scolaire et hors temps scolaire s'appuiera, dans toute la mesure du possible, sur un partenariat de qualité.

Ces définitions entraînent plusieurs remarques. Si on s'appuie sur le travail élaboré par *La Fédurock*.

-La notion d'artiste intervenant:

L'artiste professionnel est défini par l'Office de la langue française comme étant:

« un personne qui exerce régulièrement une profession, un métier, par opposition à un amateur. Le professionnel est une personne de métier qui, contrairement à l'amateur, exerce d'une façon habituelle un travail déterminé dont il a fait sa carrière et le moyen de gagner sa vie et celle des siens. Ex. un chanteur professionnel... »

La définition de l'artiste intervenant est clairement posée et relève du code du travail et de sa catégorie socio-professionnelle.

L'artiste amateur est défini par l'Office de la langue française comme étant:

« 1 Personne qui aime, qui a du goût pour quelque chose. Ex:un amateur de chevaux. 2 Personne qui pratique un art, une science, un sport sans en faire sa profession 3 Péjoratif. Personne qui ne fait pas sérieusement son travail. Travailler en amateur. Syn. Dilettante.

La définition de l'artiste amateur est clairement posée et relève du code du travail ou d'une conception péjorative.

Si l'on admet que seul l'artiste professionnel est autorisé par le ministère de la Culture à intervenir, cela suppose que seul la rémunération de l'artiste en fait sa qualité d'intervenant. Ce qui pousse à penser que l'amateur est confondu avec l'amateurisme sur un critère économique! Tout artiste percevant une rémunération serait de par ce fait porteur de qualité de transmission.

« pour des publics qui ne sont pas les publics habituels de l'activité artistique »

Cela implique la coexistence de deux mondes distincts, qui suppose que les publics des quartiers sensibles ne peuvent être détenteur d'une pratique d' « exigence artistique » comme aime le rappeler la DRAC

« La lutte contre l'exclusion était l'objectif premier: les projets culturels de quartier ont démontré que l'intervention artistique permet à des habitants de ces quartiers, jeunes et moins jeunes, d'acquérir des savoirs faire... » (Philippe Douste Blazy, ministre de la Culture, lors d'une conférence de presse en 1997).

- Les compétences attendues

« Afin de s'assurer le concours d'artistes dont la professionnalité est avérée, et en application du décret d'application de l'article L 911-6 du code de l'éducation (n°88-709 du 6 mai 1988), les artistes intervenants doivent justifier de la possession d'un diplôme reconnu et/ou de l'exercice

effectif d'activités professionnelles, par la présentation de leurs travaux, réalisations ou publications sous forme d'un dossier. ». (op.cit)

Le rattachement à un diplôme et une formation suppose que l'artiste entre dans les critères d'exigibilité du ministère. Si on prend par exemple le Certificat d'aptitude de Musiques actuelles. Il comporte une épreuve de relevé qui suppose d'avoir une maîtrise du solfège. Pour des musiciens de Culture Orale, l'intervention semble donc difficile. Ce qui ne va pas dans le sens d'une reconnaissance de la pluralité culturelle.

L'usage montre que, d'une manière générale, la qualification de l'artiste partenaire par les directions régionales des affaires culturelles repose sur trois critères : le diplôme, la production et la diffusion dans une logique qui semble en contradiction avec des éléments de discours de présentation de celle des pays de la Loire. On est en droit de se poser la question de la légitimité, du droit de la DRAC à décider si une action culturelle mérite ou non son aval pour se réaliser? Il est ici question de la conservation des monopoles décisionnaires, de la validité des logiques de financements.

La résidence d'artiste de Tissé Métisse dans les quartiers, désirant impliquer des amateurs au même titre que des professionnels, est-elle une action culturelle qui trouve une légitimité culturelle aux yeux de la DRAC? Vu le peu d'initiatives validées dans ce domaine à Nantes, nous sommes en droit d'en douter. La recherche de cette légitimité culturelle pour la DRAC ne doit pas passer par une forme de gratitude de la part du milieu culturelle institutionnel. « La BA » de la grande Culture et de ses professionnels pour les pauvres populations amateurs des quartiers! La volonté de participer à la régression des exclusions, et la reconnaissance de la pluralité des cultures et de leur qualités passent par la réelle conviction que les quartiers sont au même titre que les institutions locales, porteurs d'artistes aussi respectables et novateurs que n'importe quel autre « *labelisé* » par le ministère. Mais finalement « *La légitimité est une valeur de l'apparence, de ce qui réside en surface.* »(Prévaut Cyrille, ex-coordonnateur de Tissé Métisse, actuellement DAC de Vertou). La résidence d'artiste acquiert sa légitimité artistique par ce qu'elle génère au niveau créatif, et non par ce que les autres voudraient qu'elle soit. C'est ce qui doit pousser l'artiste intervenant et les stagiaires à avoir une exigence de qualité de la création produite en atelier-résidence.

Conclusion du chapitre II.

A l'heure de la décentralisation, on peut peser tout le poids que des institutions locales peuvent porter sur des opérateurs culturels agissant dans le domaine social. Aucun projet ne pouvant se réaliser sans eux, ces organes soumettent des pressions aux associations disposant de budgets limités. Ces interventions peuvent au bout du compte porter des résultats, mais risquent de ne pas porter des effets durables si les institutions ne possèdent pas la maîtrise d'un projet global des pratiques artistiques et en particulier des musiques actuelles. Le cas du projet de résidence s'inscrivant dans le

festival de Tissé Métisse pourrait en donner une illustration.

D'autre part, le système de financements croisés auquel la résidence d'artistes fait nécessairement appel, tout en permettant de compenser des carences budgétaires de la ville et des collectivités territoriales, la rend aussi tributaire des comportements de ses partenaires. Ce procédé a l'inconvénient de diluer les responsabilités par excès de partenaires publics, et de bloquer certains crédits du fait même de l'intervention réglementaire de l'Etat en Région. Cela pourrait être le cas par exemple, si la résidence ne correspond pas au cahier des charges de la DRAC. Du coup le FIV ne se déclencherait pas du fait du refus de l'organe déconcentré. La création d'un projet culturel ambitieux et conçu comme moteur de développement durable semble freiné par cet interventionisme. Ce qui ne devrait être que propositions de contenus (artistes labélisés par exemple) et incitations financières, ne peut se transformer en obligation sur un concept aussi relatif que la « valeur d'exigence professionnelle ».

Nous avons choisi des exemples très concrets de la complexité relationnelle que peut engendrer Tissé Métisse. Il faut savoir que cette ambiguïté existe à différents niveaux, et touche l'ensemble des institutions, partenaires ou non.

Nous voyons une fois de plus ce que provoque un tel projet qui est à la croisée du culturel et du social. Qui a intérêt à le maintenir au niveau du développement social? Pourquoi les institutions ont-elles l'appréhension de reconnaître sa dimension culturelle? Ces définitions contradictoires relèvent quand même les a priori culturels bien ancrés chez les politiques, à partir du moment où un événement culturel se préoccupe particulièrement de social.

Nous pouvons nous interroger si c'est bien le rôle d'une structure de type inter-CE, comme l'ACENER, de porter un projet socioculturel qui propose entre autre des actions en faveur des publics défavorisés? Ne serait-ce pas plutôt à une structure culturelle, qui fonctionne avec de l'argent public (le CRDC, le service culturel de la mairie, la direction du développement Culturel), ou bien l'ACCOORD, de mettre en place des projets culturels à dimension sociale? Ces structures se préoccupent elles réellement de la rencontre de publics différents avec la création artistique, de l'accessibilité des lieux et des événements culturels à travers une mise en visibilité des potentiels artistiques locaux? Se sentent elles concernées par des projets culturels amateurs, associatifs, indépendants, ou en voie de professionnalisation dans les musiques actuelles? C'est bien le rôle de ces structures de développer une action culturelle qui interroge les problèmes de l'éducation culturelle, du croisement des publics, des relations du centre-ville et de la périphérie, de l'aménagement du territoire spatiale et « *humain* ». L'épanouissement locale est tributaire de ces interrogations. « *Mais dans un contexte municipale où l'action culturelle est plus considéré comme un outil médiatique, quels avantages auraient une mairie à faire valoir des actions qui soulignent ses propres carences sociales à travers une résidence d'artistes?* » (Prévault C.)

La multiplication d'initiatives « *auto-missionnées* » qui souhaitent s'investir dans les pratiques artistiques se heurtent en général à l'absence de l'intégration d'une politique globale, cohérente et à l'écoute des différents acteurs. Chacun éprouvant le besoin de s'approprier des actions culturelles sur ses propres critères au détriment du public concerné, et des objectifs validés par les contrats Etat-région par exemple.

« La nécessité de définition d'un projet global d'accompagnement des pratiques musicales à l'échelon de la ville, prenant en considération les pratiques amateurs, intermédiaires et professionnelles devient une priorité. Elle doit croiser l'ensemble des acteurs et des secteurs administratifs de la ville favorisant une approche transversale... La notion de valeur et de contrat deviennent essentielles, mais elles doivent s'inscrire dans une réflexion globale et concertée. » (Priou Vincent, directeur de l'association Tremolino, Projet de structuration et de développement sur l'accompagnement et la transmission des musiques actuelles à l'échelon de la ville de Nantes, 2003.)

CHAPITRE III DISPOSITIFS DE SUIVI

SECTION 1/ Dispositifs de suivi

La nécessité d'avoir des espaces de dialogue entre les différents acteurs d'une action culturelle dans les quartiers, passent par différents dispositifs, qui favorisent les collaborations partenariales, le soutien d'un accompagnement du projet qui tentera d'en faire une réussite en répondant à différents objectifs initiaux. Parce qu'un projet culturel se caractérise par son aspect évolutif, d'adaptation au contexte fluctuant de ce type de territoire et à son ouverture sur différents secteurs impliqués à l'échelle globale de la ville, les partenaires doivent nécessairement avoir une qualité d'écoute, et de propositions réciproques qui ne peut faire l'économie de la prise en compte de « lieux » d'échanges et de réflexion en prise directe avec l'apport du public visé. Nous nous attacherons à décrire les conditions d'élaboration des dispositifs de suivi et le sens qu'ils sous entendent dans la médiation à travers les objectifs et les valeurs démocratiques qu'ils supportent.

§1. Le comité de pilotage

1.1 Principes et préconisations

Imaginé un film dont les acteurs ne cerne pas leur rôle. Un film dont l'unité des dialogues ne soient pas homogène. Cet oeuvre faible dans sa dramaturgie par ses personnages n'atteindrait que très peu le spectateur. Autrement dit, l'objectif premier du comité de pilotage devrait permettre à chaque acteur de définir dès le début, pour lui et ceux qu'il représente, son rôle ,

ses objectifs, dans la distribution des partenaires pour qu'il soit reconnu et accepté dans le but d'être un apport justifié et indispensable pour l'avancée de la résidence artistique.

Sans tomber dans une « réunionite aigüe » qui diluerait le dynamisme et le recul indispensable à l'action, les rencontres devraient être régulières et pouvoir ouvrir des bilans par étape tout au long du projet, afin de valider les actions à entreprendre et le sens qu'elle suggère (culturellement, artistiquement, politiquement...). Les avancés, l'évolution du projet nécessite la confrontation des idées, la résolution collective des embûches importantes qui obstruent la bonne marche de la résidence. La présence d'un tel espace pourra-t-elle être un facteur de réussite, si un intérêt soutenu est porté à sa composition et au sens de son emploi.

La nécessité de réunir l'ensemble des acteurs concernés par le projet dans son action et dans sa reconnaissance à l'échelle globale de la ville, est la condition nécessaire à la validation des enjeux et des objectifs de chacun. Associer les habitants à la concertation évitera le « parachutage » d'un projet venant d'en haut qui ne correspondrait pas aux attentes du public visé. Introduire les décideurs politiques et administratifs évitera de leur proposer une action « ficelée » favorisant leur prise de distance. Afin d'éviter la course au financement d'une année sur l'autre avec le risque de retrait de certaines subventions, il serait souhaitable de créer un comité interne de pilotage, réunissant les partenaires institutionnels, afin qu'ils prennent conscience de la démarche globale économique, culturelle et sociale du projet, de manière à ce qu'ils puissent s'investir sur le long terme. La fréquence mensuelle en amont, pendant et en aval de l'opération est une base indispensable de succès de l'opération. Cette temporalité facilite l'information et la construction collective du projet grâce au travail d'un coordonnateur qui fait le lien quasi-quotidiennement entre les différents acteurs dans un souci d'efficacité. Ce dispositif peut paraître fastidieux de l'extérieur, mais il se révèle indispensable à la validation des actions entreprises.

A la fin de l'opération il serait regrettable que le comité de pilotage disparaisse. Parce que toute action entraîne une transformation initiale (culturelle, sociale, économique) sur plusieurs années qui peut avoir un impact sur une population qui à l'origine est peu concernée par une participation active à un projet de société. Il est important que les dispositifs de suivi (pilotage et évaluation) perdurent afin que le projet ne s'inscrive pas dans une logique d'actions, de programmes éphémères (institutionnels ou autres), mais dans une politique de développement global qui implique par la transversalité un grand nombre de partenaires. Cette notion de durée amènera une efficacité qui facilitera les procédures de financement, la participation citoyenne des habitants, la reconnaissance des partenaires entre eux.

Le projet de résidence d'artistes de Tissé Métisse, facilitant l'investissement des décideurs et des opérateurs de terrain est un espace propice à l'accueil progressif ou ponctuel de chefs d'entreprise, d'élus de CE, de chercheurs, d'enseignants, d'artistes, d'habitants du quartier, de salariés, d'opérateurs culturels porteurs de points de vue différents favorisant, dans une concertation réfléchie, une réelle construction de développement durable par un souci de décloisonnement du monde culturel, social et économique. Le but étant d'assumer une transparence totale sur un projet collectif de société autour d'une action de démocratie culturelle.

1.2 La coordination dans Tissé Métisse

Les compétences de conseil sont réparties entre le Conseil d' Administration et le Comité d' Organisation.

a) Le conseil d'administration (CA)

Le CA a un rôle politique. Il vise à définir de façon permanente le but global de Tissé Métisse. La stratégie prend forme dans un ensemble de décisions qui orientent pour le long terme les activités et les partenaires du festival. Il étudie le pré-projet et les grandes orientations, il choisit les objectifs et les moyens financiers à mettre en oeuvre pour l'opération. C'est dans ce cadre que la résidence d'artistes que j'ai pu proposer va être présentée.

Tissé Métisse s'élabore depuis le début dans le cadre de ce mode de coordination en associant des représentants des trois structures co-organisatrices. Lors de ces réunions se construit le sens et les idées prédominantes pour chaque édition à travers des choix thématiques qui sont fixés: la solidarité internationale, le commerce équitable, le vivre ensemble.... et un thème d'actualité choisi deux mois avant la manifestation. La ligne budgétaire est proposée à l'assemblée et soumise à discussion. C'est dans le CA que les débats prennent sens, et où s'établissent les souhaits et les exigences de chacun.

Les réunions s'échelonnent tout au long de l'année . Les choix thématiques sont révélés en Assemblée générale de Tissé Métisse où se retrouvent tous les acteurs de la manifestation (les artistes locaux, les associations, les partenaires, etc).

b) Le comité d'organisation (CO)

Quant au CO, il se retrouve deux à trois fois par mois. Il a un rôle d'exécutif. Il met en oeuvre, les décisions du CA, étudie les projets, réagit aux propositions de partenariats, valide la composition du comité de pilotage et les orientations artistiques et culturelles. C'est le coeur de Tissé Métisse. Il est constitué des acteurs qui opèrent concrètement sur le terrain, en liaison avec le milieu extérieur. Il est constitué à la base de quatre personnes qui sont la délégué générale de Tissé Métisse, et de d'un représentant de chaque structure (CID, la FAL, l'ACENER). Ces quatre personnes pilotent ce comité d'organisation et peuvent être rejoint régulièrement par des salariés, des personnes ressources (administrateurs, anciens salariés, personnes extérieures, médiateurs...) pouvant apporter leur point de vue sur des dossiers spécifiques et/ou intégrer des commissions de travail. Les activités de ce système concourent directement à la transformation de ressources en activités, et donc à la réalisation de la mission de l'organisation. Le but de ce comité d'organisation est de relancer une dynamique sur les projets entrepris ou en prévision tout en garantissant le projet des trois structures. Il a la caractéristique d'établir un état d'interdépendance entre les différents acteurs de Tissé Métisse.

A l'évidence Tissé Métisse semble parfaitement en capacité de mettre en oeuvre sur le terrain une coordination efficace. L'écoute des partenaires mobilisés, la prise en compte des demandes des publics, sont structurellement prévues de par l'espace de participation qui leur est offert. Mais les moyens budgétaires manquent quant il s'agit de faire un suivi par un travail de fond sur les projets associatifs. Le manque de disponibilité des partenaires qui sont engagés dans leur propre structure font que les mises à dispositions du personnel reste limité dans leur action.

Si l'efficacité des actions décentralisées dans les quartiers restent rattachée plus à un sentiment fort, partagé par l'ensemble des participants, d'être partie prenante de la réussite, d'avoir un rôle capital à jouer, le manque d'association des décideurs politiques et administratifs que j'ai pu relever dans ces opérations favorise certainement une distance des institutions culturelles et des élus politiques. Du coup le financement croisé reste la seule alternative à un espace de dialogue sur

les projets, ce qui ne facilite pas les partenariats forts sur une politique culturelle globale. Le rapport aux financeurs se cantonne donc au principe de la demande de subventions et de la production de bilan au terme de l'action, ne permettant pas forcément à des partenaires institutionnels de s'intégrer dans un cheminement conjoint de réflexion et d'évaluation.

§.2 Principes de l'évaluation

Quels sont les enjeux de l'évaluation? Quel sens suggère-t-elle? Quel point de vue adopter? Nombre de questions qui impliquent des choix engagés des différents acteurs de l'opération pour des outils adaptés au projet..

2.1. But de l'évaluation dans le projet

Ce serait mentir que d'affirmer l'objectivité d'une évaluation. L'importance des objectifs engagés détermine le point de vue. Quel que soit le choix de telle type ou telle autre évaluation, elle doit être l'occasion pour chaque partenaire de mener un travail de réflexion sur sa propre action, au delà de la nécessité de produire un retour pour les subventionneurs, vécue quelquefois comme une contrainte de produire la preuve de la légitimité d'une intervention publique.

C'est en effet le temps privilégié, la parenthèse nécessaire qui contribue à prendre du recul sur la logique d'action, d'autres parleraient de « sortir la tête du guidon »! Dans le cadre d'un subventionnement public, l'évaluation peut par exemple être l'occasion de peser l'utilité sociale et artistique de cette action. Entraîné dans « le faire » les personnes concernées (opérateurs, élus, la population les associations...) perdent petit à petit le pourquoi ils ont entamés l'action, ceci au détriment d'un sens qui se dissout dans le temps. Analyser le sens de l'action, ses objectifs avant (par un diagnostic de la demande, et de la pertinence de l'intervention), pendant (sur le contenu, le déroulement, les objectifs....) et après (sous forme de bilan) l'opération a toute sa raison d'être si l'ensemble des personnes concernées font l'effort de s'entendre sur le point de vue adopté et un langage communément compris. C'est pourquoi il est primordiale de s'entendre sur les critères d'évaluation au risque de produire une photographie floue de l'action.

Après avoir précisé le cadre, les objectifs et le contenu du projet, l'intervention d'un évaluateur extérieur à l'équipe de coordination est un facteur intéressant, car il entraîne très vite une dynamique au sein du comité de pilotage. L'objectivité sera d'autant plus forte si l'évaluateur n'est pas partie prenante de l'action. Comprendre le processus de départ, de prolongements, en faisant intervenir une personne en comité de pilotage, capable de mener une analyse de l'action sur le terrain, participe à la pertinence de l'intervention, de son éventuelle réajustement et contribue à l'instruction des acteurs eux-même (ce qui a toute sa raison d'être dans un projet pédagogique comme le nôtre).

2.2. Propositions d'outils d'évaluation.

Dans notre projet plusieurs axes d'analyse appellent la contribution d'outils adaptés à des thématiques variées. Du fait d'une volonté d'inscrire l'action dans la durée, le choix d'une

évaluation permanente semble le plus appropriées pour notre projet de résidence d'artistes. Voulant dépasser le caractère éphémère liée à une commande institutionnelle, il serait intéressant de considérer l'évaluation comme une des composantes à part entière du projet, en privilégiant à nouveau l'aspect globale de la démarche. La possibilité d'avoir différents point de vue (sociale, artistique, pédagogique) pourrait être l'occasion de considérer l'évaluation comme un laboratoire de recherche.

Dans un projet touchant à une conception anthropologique de la Culture et ses effets sociaux, il serait pertinent d'associer l'université de Nantes et ses différents départements pour des points de vue croisés. Le département sociologie et son DESS « Enquêtes, diagnostic et expertise sociale » est une formation continue dans laquelle des étudiants doivent élaborer un mémoire de stage qui serait prétexte pour nous à une évaluation. Cette formation se définit comme produisant « des spécialistes qui doivent être capables d'anticiper le changement et de mesurer les conséquences sur la gestion concrète des opérateurs et de leur environnement. Ils auraient la compétence à gérer la qualité de la démarche sociale des structures ainsi que la complexité des relations d'interdépendance de celles-ci avec leur environnement. »

Pour l'aspect pédagogique, le département de Sciences de l'éducation dispense des enseignements qui permettent une lecture plurielle des faits éducatifs, des pratiques et des situations d'éducation ». A ce titre le Centre de recherche en Education de Nantes (CREN) concernant des étudiants en DEA seraient un évaluateur intéressant pour que le stagiaire aie conscience de ce qu'il a appris, l'artiste aie un retour sur sa pratique de formateur, le projet dans son évolution et son adaptation..

Enfin le DESS de psychologie sociale, serait un évaluateur compétent pour un projet touchant au *vivre ensemble* et au notion de travail et de dynamique de groupe analysée avec le point de vue de la gestion des ressources humaines..
L'aspect artistique pourrait être confié à des pairs (musiciens, danseurs, auteurs...) ne participant pas activement à l'opération.

Dans le cadre d'un projet pluridisciplinaire, les méthodes d'évaluation consisteront à recueillir des données par des procédés qui pourraient être multimédia. En effet la présence d'un apprentissage qui s'appuie sur une transmission essentiellement orale, nécessite des outils adaptés. La vidéo, l'enregistrement des productions artistiques trouvent leurs pertinences dans cette action. On peut imaginer comment encore ces médias peuvent avoir un écho auprès des divers associations de quartier sensibilisés à ces procédés, et comment elle peut susciter une démarche active et participative des publics (habitants, salariés, artistes...) entre eux. On pense ici au tournage d'un documentaire par une association aux activités audio-visuelles (ATVN), à des émissions quotidiennes avec la radio Alternantes présente dans le quartier EST... qui donneraient la parole à ceux qui en sont généralement privés.

Car le but premier, à mon sens, est bien d'avoir un retour des principaux concernés avant même ceux qui sont chargés de mettre en oeuvre l'action .Ce qui n'empêche pas l'interprétation des ces informations en comité de pilotage avec l'intégration d'acteurs associatifs, d'usagers, afin de susciter une réflexion porteuse d'enseignement tant sur les parcours individuels

que sur la dynamique locale.

2.3 Limites et enjeux de l'évaluation.

Pour dépasser les considérations méthodologiques que nous avons pu évoqué, nous pouvons évoquer rapidement ce qui dans l'évaluation peut fournir des élément d'information recherché sur les impacts attendus d'une résidence dans les quartiers.

Si la notion de territoire (ville, quartier, site « élu » de la politique de la ville) permet de cerner les enjeux d'une intervention participative de quartier, les destinataires de l'action renvoient comme nous l'avons vu dans le premier chapitre à différents point de vue qui touche au social, à l'économique et au culturel. Malgré la difficulté à établir clairement les impacts touchant à des notions comme le lien social, l'initiative, l'autonomie... différentes pistes peuvent être avancées. Ces traces s'inscrivent dans un parcours constructifs individuel ou collectif; c'est par exemple la « reconnaissance » obtenue par des musiciens de quartiers de se produire sur scène devant un public du centre ville, c'est la création d'associations liées à la participation des habitants.

« *Sans compter, la réappropriation des démarches par les habitants, dont les retombées sont de l'ordre de l'intime.* »(Blanchon S., Musiques de Nuit diffusion).

A mon sens, pour un projet de résidence d'artistes, la « participation des habitants » reste, à terme, un indice majeur de son efficacité. « *Mais de l'usager consommateur, -dernier maillon de la chaîne -, il s'agit de mettre en place des dispositifs afin de pouvoir trouver les moyens de rendre cette usager partenaire des actions.* ».(Blanchon S., Musiques de Nuit diffusion). Pour les décideurs institutionnels, il y a la crainte à confondre *la participation des habitants avec le pouvoir des habitants*. Ce relais de parole que peut être l'évaluation peut dans certain cas souligner les lacunes institutionnelles et aussi celle des opérateurs culturelles agissant dans la résidence. Jusqu'à quel point les acteurs seront ils prêts à jouer la transparence d'action culturelle financées par le service public? Ce pose à nouveau la problématique de la reconnaissance démocratique de personnes dont l'exclusion sociale ne nous a pas habitué à entendre la parole.

Pour conclure sur ce point, la difficulté semble être que cette donnée technique que constitue l'évaluation puisse parfois être « vécue comme une sanction par les porteurs de projet » et ceux qui les soutiennent. Pour cela il faudrait dépasser le caractère d'affichage que peut être une action culturelle, et l'envisager comme « l'oreille » de la parole de la Cité.

Être à l'écoute du coeur de la ville, voilà le but des dispositifs de suivi.

§3. Le rôle de la coordination et du médiateur dans la résidence d'artistes

Le positionnement de chaque acteurs au sein des dispositifs précédemment évoqués, ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la mise en oeuvre d'une médiation. La formalisation d'objectifs, de valeurs de références, de concertation que l'on entend donner à l'intervention d'artistes dans un contexte social particulièrement en crise, n'a de sens que si on se donne les moyens nécessaires et suffisants de confier à un coordonnateur la fonction maïeutique qui lui incombe. Or, c'est souvent dans la manière de définir ce qu'est au juste la médiation que peut se situer l'origine de certains dysfonctionnements ou écarts exprimées entre des objectifs de départ et l'écho qu'ils peuvent avoir sur le terrain. Ce paragraphe cherche à approfondir la question suivante: comment peut se réaliser la coordination d'une résidence d'artistes dans les quartiers dits sensibles?

3.1 Les concepts de médiation et de coordination dans la résidence d'artistes.

Dans un contexte de crise généralisé, la médiation a acquis une généralisation à l'ensemble de secteurs faisant face à un manque d'éthique et de sens dans une société libérale développant l'individualisme. Ainsi, la médiation a investi les pouvoirs publics (médiateur de la république, médiateur pénal...), mais aussi d'autres domaines comme les médias, les milieux financiers, la Culture. On peut expliquer cette « invasion » de la médiation de la manière suivante:

*« Une des premières explications relatives de l'émergence de la notion sociologique et philosophique de la médiation , est liée à la perte de crédibilité du projet collectif. Dans le domaine social, la médiation se présente comme un phénomène immédiat d'intercession, qui ambitionne de réparer l'accroc: elle viendrait colmater une brèche et non pas faire advenir le future. » (J.Caune, le sens de la médiation, le sens des pratiques culturelles, PUG, Grenoble, 1999, in *Etude locaux de musiques Talledec Denis Oct. 2000*).*

On comprend tout l'intérêt de la médiation pour des populations dont les perspectives d'avenir se limitent pour la plupart à l'image de compétitivité individualiste qu'on leur transmet, au détriment de l'ouverture sur l'altérité pour une société ayant un projet collectif. Le coordonnateur doit donc favoriser les rapports interpersonnels dans un cadre où le projet de résidence est le champs du possible, du lien social retrouvé construit à partir d'actes individuels dans un rapport à autrui.

Dans ce sens le projet trouve un révélateur dans la médiation qui fait passer la personne d'une position passive à celle d'active. En étant à l'écoute des habitants du quartier, des différents dispositifs de suivi et de leurs acteurs, il ouvre la perspective, les moyens d'expression qui fait de lui le support matériel de la mise en forme de l'expression de chacun dans un projet collectif.

a) Les causes du besoin de coordination

Les causes des besoins d'une médiation vont de paire avec la coordination. Une résidence d'artistes comme celle proposée à Tissé Métisse répond à la double contrainte de se segmenter en activités distinctes (ateliers, concerts, composition, répétitions...) pour faire face aux contraintes des pratiques musicales des habitants et du territoire de quartier, et de réaliser un objectif globale (prendre en compte par différents acteurs culturelles de la ville les pratiques musicales de la population des quartiers sensibles). Ces deux exigences peuvent être conceptualisées en terme de différenciation et d'intégration. L'une et l'autre sont autant nécessaires pour la survie de l'organisation. Cependant plus la différenciation est élevée (ce qui se produit dans l'arrivée d'une telle action dans le festival puisque le nombre d'activités de Tissé Métisse augmentent par l'arrivée de cette éventuelle résidence), plus l'intégration devient difficile. La question est de savoir comment procéder, face à un état élevé de différenciation, pour atteindre un degré d'intégration suffisant et permettre à l'organisation de la résidence de fonctionner.

Les moyens de coordination que le festival va mettre en oeuvre ont justement pour objectif de faciliter l'intégration des partenaires différents, et de faire en sorte qu'ils collaborent à la réalisation organisationnels communes. Dans ces conditions, l'utilisation de mécanismes de coordination est essentiel à la survie de l'organisation.

Une première étape pour définir la coordination dans une résidence d'artistes est alors de mieux cerner les notions de différenciation et d'intégration.

-La différenciation:

La différenciation découle inévitablement de la spécialisation et de la division des activités de la résidence. Elle permet à l'organisation de satisfaire les objectifs que Tissé Métisse s'est choisie, par une répartition des tâches entre ces salariés et ses partenaires. La différenciation se concrétise dans les façons de travailler et de penser des différents acteurs de la résidence que nous avons décrites plus haut. Elle se manifeste également dans toutes les différences marquées entre eux: formations spécifiques, parcours professionnel, syndical, « jargons » spécialisés (musicale, institutionnel, culturel...), échéances d'objectifs différentes...

Une différenciation importante comme dans la résidence de Tissé Métisse comporte des inconvénients. Elle peut notamment rendre la communication entre partenaires difficile et accroître le risque de rupture dans le processus de travail. C'est pourquoi plus l'organisation de la résidence sera différenciée, plus les procédures de coordination doivent être élaborées.

La différenciation serait à l'origine du besoin de coordination: plus elle est importante, plus la

coordination entre les activités et les partenaires sera nécessaire et difficile.

-L'intégration des activités

Les mécanismes qui définissent l'intégration se définissent eux aussi de différentes manières. D'un point de vue classique, l'intégration se fait par la voie hiérarchique, par la circulation des ordres venant des « supérieurs ». Fait partie de cette ligne hiérarchique « l'homme de commandement » qui reçoit délégation de l'autorité du niveau supérieur, et qui en retour donne autorité et responsabilité à ses « subordonnés » dont le travail est coordonné par ce procédé. A l'intérieur de Tissé Métisse c'est la délégué générale qui déléguerait son « pouvoir » au coordonnateur pour la résidence d'artistes dans le cadre du festival. Ce mécanisme est autrement plus compliqué à réaliser entre les partenaires entre eux, vu le mode démocratique qui prédomine dans l'éducation populaire. La hiérarchie est une notion floue, voire tabou dans TM. Elle va en quelque sorte en contradiction avec un projet collectif.

Du point de vue du coordonnateur, cette vision de l'intégration s'applique à des organisations situées dans un environnement stable, où les « supérieurs » hiérarchiques suffisent à assurer la coordination des diverses activités. Mais la spécificité de la résidence de musiques actuelles dans les quartiers, ouvertes sur des partenaires aussi différents que l'entreprise, les structures de proximité, le CNR... ne peut négliger les problèmes d'intégration provenant des différentes orientations du festival et du mode d'organisation devant composer avec un territoire si particulier que sont les quartiers sensibles, et les spécificités des musiques actuelles. L'intégration sera réussie si la qualité de la coordination favorise la collaboration qui doit exister entre les différents partenaires et activités de la résidence d'artistes, afin d'unir les efforts de chacun pour satisfaire aux demandes de l'environnement social, artistique et institutionnel.

Cette collaboration peut être facilitée par la mise en oeuvre de moyens de coordination adaptés que nous avons cité plus haut. La coordination serait donc au service de l'intégration: son but est bien de relier les différentes parties de l'organisation dans le but d'accomplir un projet global collectif. Si il y a embûches, la médiation en proposant une solution entre les parties , peut déverrouiller les «conflits ».

La coordination serait l'ensemble des moyens utilisés pour orienter les activités de la résidence d'artistes qui sont en relation, de manière à atteindre un objectif globale segmenté en différents impacts attendus par les différents acteurs de l'action culturelle.

La notion de cohérence revient souvent dans les approches qui traitent de la coordination, que ce soit pour désigner l'ensemble dans lequel elle se déroule, ou le processus d'intégration en lui même. Le problème dans le projet proposé à Tissé Métisse est qu'il n'a pas été réalisé et qu'on ne peut encore mesurer la qualité de cette cohérence de l'ensemble sans être concrètement entré dans le domaine de l'expérience. On connaît davantage les moyens qui permettent d'atteindre un état de coordination que les caractéristiques d'un tel état.

A défaut d'établir une liste de ces caractéristiques, les particularités des

problèmes de coordination dans une résidence d'artistes que pourrait rencontrer Tissé Métisse méritent d'être analysées: comment se traduit ce besoin de coordination et quels genres de questions doit concrètement résoudre la coordination?

3.2 Le rôle de la coordination

La variété des problèmes qui relèvent de la coordination montre l'étendue qu'elle peut avoir dans une résidence d'artistes. Elle est exercée par un coordonnateur qui aura le rôle d'organiser l'action culturelle pour le festival.

a) Le rôle du coordonnateur

Le coordonnateur doit influencer les actions entreprises par les partenaires de la résidence pour les harmoniser entre elles. Pour cela il devra communiquer avec eux, en s'appuyant sur les systèmes d'information existant et en s'appuyant sur son propre parcours.

Le coordonnateur devra prendre à certains moments des décisions de coordination: soit de façon régulière, programmée, à des dates prévues (se sera par exemple, l'élaboration du budget, d'un programme des ateliers-résidence, d'un plan d'ordonnancement); soit en fonction des évènements qui surgissent.

Par cet acte, le coordonnateur révèle le projet. Il souligne ce que l'on a l'intention de faire en matérialisant la pensée. Il vise à jouer le guide de l'action par une détermination des buts et son anticipation. Il devient le planificateur des étapes. La médiation n'est pas une entité mais une logique d'action. Dans une approche « Fin et Moyen », le coordonnateur, médiateur ou développeur selon la manière dont il agit, met en oeuvre les objectifs, trouve les moyens, met en oeuvre les outils propices à la matérialisation du projet. La limite tient aux intentions de départ et au possible réajustement en pensant la conception du projet, sa mise en oeuvre, son évaluation, non pas de manière chronologique mais comme des espaces interactifs qui permettent l'enrichissement du projet de résidence et de ses acteurs.

Ainsi selon le degré de stabilité de la situation, deux situations peuvent être distinguées.

-Lorsque la situation est stable et prévisible, la coordination peut se réaliser de manière planifiée, ou préétablie. L'intervention du coordonnateur se fait alors avant la prise de décision. Il va chercher à prévoir, pour le maîtriser le comportement de l'organisation de la résidence et de son territoire, en définissant certaines règles organisationnelles et en donnant aux partenaires des consignes semi-directives. C'est l'établissement de procédures indiquant aux acteurs comment agir face à des situations données, définition des domaines de compétences attendues par Tissé Métisse, de la latitude décisionnelle dont les membres disposent. Ce peut être par exemple la demande faite aux structures de proximité d'intégrer la résidence d'artistes dans leur programme annuel ou bien d'élaborer un cahier des charges avec l'artiste avant sa venue...

Dans ces situations les partenaires ont peu besoin de relation réciproques: les ajustements

entre elles peuvent se faire de manière planifiée, et non au coup par coup. Cela réduit les besoins de communication.

-Mais le plus souvent, il est impossible de prévoir par avance l'ensemble des conditions de réalisation des activités, car des événements imprévus peuvent surgir. L'art a ce caractère qui s'appuie sur des données difficilement prévisibles. La création dans des ateliers-résidences peut demander plus de temps que l'on avait prévu. De plus la régularité de la présence des stagiaires peut être fluctuante pour une population victime du chômage qui a perdu petit à petit ses repères temporels et son rapport au travail. La coordination est alors réalisée par des ajustements effectués par le coordonnateur pendant voire après l'action. Dans ce second type de situation caractérisé par son instabilité, les différents acteurs de la résidence communiquent entre eux pour résoudre les cas non prévus par les choix initiaux, et un besoin d'ajustement des règles définies dans le premier temps se fait sentir, afin d'obtenir une amélioration des conditions d'organisation.

La communication est dans ce cas essentielle à la réalisation de la coordination. Les informations montantes s'intensifient car le coordonnateur en a besoin pour opérer des ajustements aux caractéristiques de la situation. Elles prennent la forme d'analyses particulières indispensables à la finalisation et à l'organisation des partenaires, de compte rendus périodiques. Les informations transmises par le coordonnateur sont de type informatif et le plus objective possible, de manière à ne pas influencer une évaluation envisagée.

Par ailleurs dans une situation instable et afin de réduire l'incertitude, le réseau de communication horizontal animé par le coordonnateur va se développer, pour permettre aux partenaires de coordonner leurs activités.

b) Les tâches du coordonnateur

Il est difficile de s'intéresser aux problèmes de coordination sans prendre en considération les informations qui circulent entre les différents acteurs et les diverses activités de la résidence. Par exemple, la qualité de l'information, sa rapidité de circulation, sont autant de problèmes caractéristiques de la coordination dans une entreprise culturelle.

On peut tenter de regrouper des tâches de la coordination en cinq points:

-Qualité de la circulation des informations: pertinence des informations

Comme nous l'avons rappelé plus haut, un système d'information de qualité est indispensable à la bonne réalisation de la coordination. Il fournira à chaque acteur des informations sur l'état d'avancement du travail de chacun, leur permettant ainsi de réaliser un ajustement permanent de leurs activités en fonction du bon déroulement de la résidence d'artistes.

-Fixation des objectifs aux différents partenaires

Il faudra en particulier subdiviser l'objectif global et le répartir entre les partenaires, définir les sous-objectifs et leur degré de précision, afin d'éviter les éventuelles confusions.

-Répartition des ressources entre les les partenaires

Les ressources sont entendues ici au sens large:ressource financières, matérielles, humaines comme la compétence pédagogique d'un artiste par exemple. La rareté relative des ressources et les contraintes imposées par leur partage entre les différents partenaires et activités interdépendantes de la résidence d'artiste pourra expliquer les conflits pour leur obtention, et donc la nécessité de coopération. Elle explique aussi l'intérêt qu'il y a à bien apprécier quantitativement et qualitativement les besoins en ressources exprimés par les divers acteurs en amont.

Pour limiter les conflits, la ressource doit par ailleurs être disponible. C'est à dire qu'elle doit non seulement exister dans l'organisation à un moment donné, mais aussi, être utilisable par les activités qui en ont besoin à ce moment.

-Synchronisation des activités:ajustement entre activités

La coordination doit s'attacher à définir précisément la succession ou l'enchaînement des activités par un échancier qui sera le plus précis possible.

-Définition du degré d'autonomie et de la responsabilité des acteurs et de leurs activités

Il est nécessaire de préciser la responsabilité de chaque acteur afin d'éviter chevauchements et redondances. Dans le cadre complexe de la résidence d'artistes de Tissé Métisse, le coordonnateur devra également prendre en considération les relation d'interdépendances déséquilibrées, qui peuvent conférer du pouvoir à certains acteurs et augmenter la dépendance d'autres envers eux. Par exemple, les structures de proximité ont une expérience certaine du recensement des associations actives et des publics « captifs » dans le quartier qui pourraient être impliquées dans la résidence. Elles se trouvent en situation de détenir des informations qui ne sont pas disponible pour les autres, mais qui sont nécessaires à leur activité? Si les informations ne sont pas fournies, ces données deviennent pour les autres une source d'incertitude contraignante, qui affecte le structure d'influence de l'organisation.

Les partenaires qui se sentent dépendants (ceux qui ne disposent pas des informations dans ce cas) vont alors s'efforcer de protéger leur autonomie en contrôlant les activités dont ils dépendent en nouant des coalitions avec d'autres acteurs, en cherchant des appuis auprès des instances dirigeantes, en gardant leurs objectifs secrets, en générant un jargon confus pour les autres acteurs... Ces attitudes accentuent le cloisonnement des partenaires et le risque de conflit entre eux. Le contexte est d'autant plus propice à ce genre de problèmes dans Tissé Métisse vu le nombre de partenaires en jeu dans la résidence et la complexité du territoire abordé.

3.3 Les conditions nécessaires pour réussir la coordination dans la résidence d'artistes de Tissé Métisse.

Afin d'arriver à réaliser la coordination d'un ensemble d'activités variées dans la résidence, des conditions préalables doivent être réunies. Elles concernent les finalisations de l'action. On peut relever les conditions suivantes:

- les activités et les acteurs de la résidence doivent participer à l'atteinte d'un objectif commun' et accepté par tous**
- l'objectif et le parcours du coordonnateur doit être compatible avec ceux des actions coordonnées.**

a) L'exigence d'un objectif global

La notion de finalisation paraît essentiel à la réalisation de la coordination. L'objectif est un guide montrant la direction à suivre: une relation de compétition se développerait entre les partenaires, au détriment d'une coopération et d'une coordination, si les buts communs n'unissaient pas ces partenaires. Pour les partenaires permanents qui constituent Tissé Métisse (FAL, CID, ACENER), cela paraît évident, mais l'arrivée de partenaires extérieurs ponctuels sur la résidence peut changer les données de par les jeux d'acteurs qu'ils peuvent introduire au niveau institutionnel dans le contexte complexe des quartiers.

La coordination se réalise par rapport à un objectif global, qui est ensuite réparti entre les acteurs. Il est important que les objectifs des différents partenaires soient cohérents. Une incohérence ou une absence de consensus sur les objectifs pourra induire des conflits.

L'objectif doit être spécifique, car une formulation trop générale ne permettrait pas de guider les efforts. L'association *TISSE METISSE* ayant pour « *objet d'agir contre toute forme de discrimination et d'exclusion, dans l'entreprise, l'école et la cité par l'expression culturelle ou tout autre moyen, et de favoriser la connaissance de l'autre, le vivre ensemble et la solidarité* » En l'occurrence s'agit il d'une sensibilisation à la musique, d'une professionnalisation, d'une transmission de savoir, de la rencontre des publics, d'une reconnaissance des pratiques amateurs, des cultures issues de l'immigration, des musiques actuelles...? L'objectif doit être clair, car s'il est trop vague, cela ne facilitera pas une action cohérente de l'ensemble des membres de l'organisation.

b) L'objectif global doit être accepté par tous

Par ailleurs une communauté d'intérêt minimale doit exister entre les acteurs de l'organisation afin que la coordination de la résidence puisse se faire. L'acceptation et la compréhension des objectifs par ceux qui vont les appliquer est essentielles. C'est pourquoi il convient, avant de déclarer qu'un dysfonctionnement relève d'une coordination inadéquate, de vérifier que l'objectif global est accepté par tous. Ce qui n'est pas facile vu la différence de « politique » de chacun des acteurs. L'un mettra l'accent sur l'artistique, l'autre le social, un autre sur le caractère médiatique de la résidence...

Une non acceptation risque en effet de conduire à des comportements « corporatistes », chacun voyant son intérêt propre, qui ne seront pas totalement en conformité avec l'intérêt de l'organisation dans son ensemble. Si ,les membres de cette dernière ne sont pas solidaires, on peut aboutir à une impasse si le coordonnateur dispose de faibles moyens d'influence. Dans ce cas, la coordination risque d'être difficile, voire impossible.

c)La cohérence des objectifs et du parcours du coordonnateur avec ceux des activités coordonnées dans la résidence d'artistes de Tissé Métisse.

Une autre condition à la réalisation de la coordination concerne cet aspect. Ce n'est que dans la mesure où les décisions du coordonnateur sont compatibles avec les possibilités d'action des activités de la résidence que les objectifs de l'organisation pourront être atteints. Un objectif irréaliste du fait de la méconnaissance du contexte des quartiers, des musiques actuelles, de l'environnement institutionnel, etc, amènera une dé motivation des centres de décision. Inversement, un but trop facile ne sera pas un élément moteur.

Pour donner un exemple, la résidence mobilisant un nombre relativement restreint d'habitants à l'échelle de la ville, le travail de coordination consistera dans un accompagnement individualisé des personnes, à veiller à la bonne évolution de la dynamique de groupe. Ce travail se complètera par un suivi des initiatives et des projets nés à l'issue de la résidence. Le développeur aura la difficile tâche de rendre visible les effets positifs de cette action sur l'ensemble de la collectivité, de gérer ce paradoxe apparent entre une action ne concernant qu'un petit nombre mais pouvant avoir en réalité une influence d'ensemble sur l'image du quartier et sa dynamique.

Les critères de sélection d'un médiateur responsable d'établir des liens entre le projet culturel et diverses initiatives locales, de favoriser son acceptation par les habitants du quartier, doivent tenir compte de son passé professionnel, de sa réelle motivation et de sa connaissance du territoire. Le projet de résidence de Tissé Métisse voulant impliquer de nombreux partenaires sociaux, culturels, économique, il semble nécessaire de recruter une personne capable de suivre les liens avec les structures de quartier, ayant une expérience révélée dans les musiques actuelles et dans les politiques publiques. La création d'un poste de chargé de développement et de coordination (personne ressource proche des porteurs de projets ayant une fonction de médiation, de développeur, de passerelle entre les acteurs) trouvera pleinement sa place dans un projet de résidence d'artistes. Cette personne assurera les tâches quotidiennes nécessaires au bon fonctionnement du projet en lien avec les cadres sectoriels et les employés des différentes structures impliquées dans le projet (administrateurs, directeurs techniques, programmeurs, chargés de communication, médiateurs culturels...). De plus elle devra être aussi une personne ressource pour les associations, les partenaires, le public, en matière musicale et pédagogique, anticipera et sera force de propositions, préparera les bilans financiers et pédagogiques avec les différents partenaires, coordonnera les actions de la résidence d'artistes, sera à l'écoute et prospectera les intervenants et partenaires possibles.

Enfin, cette personne devra être capable de mesurer les écarts de « jargons » qui peuvent créer des malentendus, voir l'incompréhension totale entre le terrain et le « verbiage » institutionnel. Il doit être l'interface privilégié qui favorise le dialogue et l'écoute entre les différentes « tribus » qui constituent notre projet. On peut illustrer cette conception de la manière suivante:

« La médiation serait, dans une société post moderne où la tribalisation fait figure de valeur refuge, la place du village d'un cybermonde. L'individu, dans ses déambulations pluri-tribales, y croiserait l'autre dans des conditions favorable à la rencontre ». (Mafessoli M., La transfiguration du politique, in *Etude locaux de musiques Talledec Denis Oct. 2000*).

La prise en compte en amont de ce type de poste dans une résidence d'artistes et dans l'action culturelle en général, semble essentielle pour enraciner les projets en germe . Il demande des compétences particulières et un sens des responsabilités qui ne peuvent faire l'économie d'un sens relationnel et d'un engagement politique (la vie de la Cité). Nous rejoignons ici la notion de médiation telle que la définissent Jean-Michelle Montfort et Hugues Varine dans leur ouvrage *Ville, Culture et Développement*:

« En développement social urbain le médiateur est, selon notre définition, l'agent de développement qui favorise la fonction d'acteur des habitants et suscite la confrontation productive de tous les agents et acteurs du système local (quartier, ville, agglomération). La médiation est une attitude professionnelle caractérisée par un positionnement qui devrait être autonome et responsable, par une activité avant tout maïeutique, permettant aux acteurs de se développer par eux mêmes. Le médiateur-développeur pratique l'assistance mais pas l'assistanat, il vise l'autonomie et non la dépendance des habitants, il favorise les processus d'apprentissage. »

Le comité de pilotage, l'évaluation, la médiation n'ont de sens dans la résidence d'artistes que si ils ont la capacité de révéler la parole de chacun des participants. Le projet ne doit pas s'imposer comme une vérité préfiguré dont les variables n'incomberaient qu'aux opérateurs culturels et institutionnels. Si le principe d'une résidence se base sur l'échange et la rencontre artistique, il faut être en mesure d'appliquer cette conception de don et d'écoute dans l'élaboration du projet lui même en jouant la carte de la transparence et la prise en compte des idées de chacun à commencer par les personnes pour lesquels cette action est pensée; les habitants du quartier.

Cette éthique n'est pas une donnée abstraite emprunte d'une « théorisation exacerbée », elle doit être le fruit d'actes concrets! Cela peut se traduire par exemple en organisant le dialogue entre les porteurs de projet et les institutions, accompagner sur la durée les initiatives s'étant déclenchées par le résidence. Mais pour cela il faut que l'action culturelle entreprise est un écho favorable auprès de tous ces acteurs, et puissent s'inscrire dans une logique de financement ayant la même éthique...

CHAPITRE IV :
MOTIVATIONS ET DEMARCHES PEDAGOGIQUES

Tissé Métisse puise ses références idéologiques dans l'éducation populaire qui vise d'une manière générale à l'éducation du citoyen et garantit les fondements démocratiques. L'action

culturelle conduite au sein de l'association entre totalement dans ce cadre référentiel. Elle concerne les enfants, les jeunes et les adultes. Dans une démarche d'éducation populaire, elle a pour but de développer chez les habitants leur sens critique, fondement de l'émancipation, de permettre et favoriser l'expression individuelle et collective, de promouvoir les individus, leurs savoirs et savoir-faire, de s'appuyer sur la dimension interculturelle (la rencontre des cultures) pour permettre un "mieux vivre ensemble".

Dans le cadre de la résidence elle a donc la volonté de développer des formes pédagogiques fondées sur l'accompagnement des publics, la médiation (adopter une position d'interface entre les habitants et les mondes culturels), de conduire les projets culturels par la mise en œuvre d'une pédagogie adaptée aux différents publics et favorisant l'ouverture, l'échange et l'émergence des différents points de vue, en valorisant les potentiels des individus. Nous allons voir que l'opération de cette volonté ne va pas de soi dans le contexte des quartiers dits en difficultés.

SECTION I CONDITIONS DE SAVOIR DANS LES QUARTIERS

La volonté de produire une offre culturelle originale au bénéfice des populations des quartier dits sensibles, passe par une méthodologie approfondie. Cette expérience donne l'occasion de sentir les difficultés à proposer des contenus pédagogiques et thématiques innovant. Le concept même de résidence « d'artiste » lié à une programmation d'intervenants choisis sur des critères d'exigences artistique, ne peut faire l'économie d'une approche réfléchie sur le plan de l'enseignement et des questions liées à la transmission.

Dans le projet proposé à Tissé Métisse, les rapprochements envisagés avec le Conservatoire National de Région ne peuvent faire l'économie d'une réflexion sur le savoir dans le cadre de l'école en général et de son influence sur les situations d'apprentissage que propose la résidence d'artistes. Comment les ateliers-résidences en tant que vecteur de transmission de savoir peuvent ils être vécues par les habitants des banlieues et en particulier par les jeunes en proie à l'échec scolaire? Nous allons tenté de montrer comment, les ateliers peuvent être pénétrer par des influences sociales qui lui sont néfastes dans sa mise en oeuvre.

§1 L'échec scolaire comme influence

Le niveau scolaire est perçu comme un indicateur important du niveau d'implication dans l'acquisition du savoir. Or, le niveau scolaire est globalement moins élevé dans les quartiers en difficulté que dans les zones urbaines environnantes et le pays dans son ensemble. L'échec scolaire est généralement attribué, au moins en partie, aux effets de quartier. Les processus collectifs négatifs – démission des parents, confrontation avec la délinquance et la violence de la rue – peuvent expliquer en partie pourquoi les jeunes des quartiers en difficulté se désintéressent massivement des études et aux activités extrascolaires dont peut faire partie une résidence d'artistes. Mais le rapport au savoir dans des ateliers-résidences ne peut s'appréhender complètement sans un rappel des concepts visant à rendre compte du lien entre inégalité sociale et inégalité scolaire qui peuvent influencer l'implication des stagiaires issus des quartiers. Deux idées prédominent dans ce champ conceptuel: celle de *reproduction* et celle de *handicap socio-culturel*.

Pour Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *les normes à l'aune desquelles l'école juge de la compétence culturelle des individus sont, en fait, celles de la classe dominante, de sorte que les enfants des différentes classes sociales, se trouvant à une distance inégale de la culture scolaire, réussissent inégalement à l'école: l'école contribue à légitimer la hiérarchie des positions sociales. Mais l'école fait plus encore. En masquant sa fonction sociale derrière sa fonction culturelle, ce que permet son „autonomie relative“, elle contribue à légitimer la hiérarchie sociale: celle-ci apparaît comme la conséquence d'une égalité culturelle attestée par l'école, lieu socialement neutre.*

Dans cette perspective la pratique musicale véhiculée dans les écoles de musiques institutionnelles, pose la musique comme le vecteur transformant les différences sociales initiales en différences sociales ultérieures. La distinction par le culture dite académique légitime les différences sociales en instituant des barrières sélectives (diplômes, cursus, solfège...) qui ne sont absolument pas en écho avec les musiques actuelles qui représentent plus la sensibilité des jeunes des quartiers et qui répondent à d'autres critères sélectifs (scène, studio, auditions...).

Ces différences sociales sont également pensées par les théories du „*handicap socio-culturel*“ (ou de la *cultural deprivation* comme disent les auteurs anglophones). On peut en suivant John Ogbu dans *Minority Education and Caste* (1978), en distinguer trois formes:

Premièrement, la théorie met en avant la privation, le handicap socio-culturel. L'idée est qu'il manque à ces jeunes de banlieues les bases culturelles, des codes nécessaires pour s'insérer dans un mode d'apprentissage classique. Tout comme les familles populaires manquent de moyen financier, elles manquent de moyens culturels, de sorte que leurs enfants sont élevés dans un milieu culturel pauvre, qui ne leur permet pas de se développer intellectuellement, en tout cas pas suffisamment pour l'école. On parle ici d'un capital culturel déficient. Cette thèse *déficitarist* a engendré dès les années 60 des pédagogies de compensation, des actions de remédiation: il faut apporter aux enfants ces vitamines intellectuelles qui leur manquent dans leur famille, pour compenser leurs carences. Il est intéressant de faire le parallèle avec la politique culturelle de A. Malraux „*en rendant accessible les oeuvres capitales de l'humanité*“.

Sous une seconde forme, la théorie du handicap est en fait une théorie du conflit culturel. Cette théorie pose que les enfants des familles populaires grandissent dans une culture différente de la culture dominante, qui est aussi celle de l'école. Ces enfants acquièrent des valeurs différentes de celles qui permettent la réussite scolaire par un manque de reconnaissance des valeurs populaires. Le raisonnement est de l'ordre de la privation.

Enfin, la théorie du handicap est en fait une théorie de la *déficiences institutionnelle* (J.Ogbu). Elle soutient que l'école est organisée pour favoriser la classe moyenne: système de filière, programmes, cursus...

Ces trois formes théoriques, reposent sur des conceptions différentes. Seule la première pose celui qui apprend comme „handicapé“, la seconde et surtout la troisième posent plutôt les modes d'apprentissages classiques comme „handicapante“. Cependant ces théories ont le mérite de nous éclairer sur l'échec scolaire, et en ce qui nous concerne sur les freins d'implication que pourraient engendrer un tel système de normes dans une résidence d'artistes.

Ces problématiques de la reproduction et du handicap socio-culturel sont une ouverture pour aborder les conditions de motivations qui poussent des publics à s'impliquer dans une action culturelle touchant à la transmission du savoir et au sens que cette action implique.

§2. Les conditions de motivation en question

L'étude de théories attributionnelles de la motivation dans les questions d'aptitude musicale développées par Laurent Guirard (Université de Paris IV- Sorbonne et Paris X- Nanterre) sont une base pour mener une réflexion sur les conditions d'implication d'un „stagiaire“ dans une résidence dans les quartiers.

En analysant l'influence négative sur la motivation de l'apprentissage musicale que peuvent avoir certaines idées préconçues sur la musique, l'auteur souligne l'idée de *don* naturelle qui prédomine chez les musiciens en général. La compétence musicale serait ce don que l'on acquiert naturellement à la naissance, ce *don du ciel* qui fait la différence entre le bon et le mauvais musicien. Les théories de la reproduction et du handicap socioculturel précédemment citées, ont posé en termes sociologiques une question qui était auparavant posées en terme biopsychologique, et ont montré qu'il faut chercher les freins de succès d'apprentissages du côté de la société et non du côté des *dons*. Il reste que cette question du *don* n'a pas fini de s'enraciner dans la croyance populaire et que les effets de cette tendance ont des conséquences directes sur l'appréhension que peuvent avoir des jeunes en difficultés scolaires s'impliquant dans un atelier-résidence.

L'approche individu-environnement précédemment citée (théories de la reproduction, handicap socio-culturel) ne peuvent expliquer complètement ce qui dans une action qui prendrait en compte la pluralité des cultures par l'intermédiaire des musiques actuelles peut pousser un stagiaire à ne pas se sentir concerner par ce qui est en jeu. Cette conception irrationnelle des capacités du stagiaire joue un rôle néfaste dans ces conditions de participation dans l'atelier.

La représentation négative de ses capacités intellectuelles et d'action par un jeune de quartier, que peut avoir façonner l'échec scolaire, peut amener cette individu à adopter des croyances populaires qui le conforteront dans sa démotivation en l'expliquant par un don qu'il n'aurait pas eu au départ, un trait de personnalité prédéterminé qui favorise *un profil motivationnel défavorable*. Sa participation à une création dans l'atelier se heurtera au débat entre son désir de créer et la capacité qu'il pense avoir pour atteindre ce

but. Par exemple un percussionniste qui doute de ses propres aptitudes musicales, ne pourra persévérer dans une composition d'une patrone rythmique servant une composition, même s'il aime énormément cette activité, car il s'y engagera superficiellement et l'abordera par des exercices et des buts inadaptés. „*Souvent infondées au départ, son doute sera rapidement conforté par l'absence de développement effectif des capacités (on parle ainsi de prophétie qui se réalise d'elle même)*. (Guirard Laurent).

Pour dépasser ces comportements démotivationnelles, il s'agirait de considérer l'erreur musicale (une mauvaise mise en place par exemple) comme faisant partie du développement de son intelligence musicale. Considérer l'apprentissage comme une entité malléable qui permet au stagiaire d'accepter le risque d'erreur en permettant une meilleure confiance en soi n'est pas chose aisée dans une résidence d'artistes de quartiers limitée dans le temps. Ainsi même si les musiques actuelles se revendiquent comme ayant la spécificité d'échapper à un mode d'évaluation usant de sanctions (diplômes, programmes...), il reste que la scène, le studio joue aussi sur un mode d'exclusion. C'est la notion de valeur liée à la production artistique qui fait que le regard du spectateur devient l'évaluation susceptible de créer la sanction sélective. Quand on sait que *l'estime de soi se constitue en fonction de l'appropriation sociale* (White), c'est à dire la réputation dont jouit un individu, la peur de l'échec, les jugements défavorables focalisent le stagiaire sur ses capacités d'aptitude et par conséquent ne favorise pas le désir de s'exposer à l'autre. Les jeunes des classes populaires ont globalement face à une situation d'apprentissage un comportement de retrait, de repli, d'attente ce qui ne veut pas dire qu'ils manquent d'intérêt pour ce qui se déroule. Cette situation est d'autant plus accentuée qu'elle se déroule dans la sphère de proximité du quartier.

Cette appréhension du regard de l'autre qui peut se jouer à l'intérieur même d'un groupe, favorise l'apparition de stratégies de défense de la personnalité qui „*pour atténuer l'humiliation de l'échec attendu, encouragent l'élève à réduire d'emblée ses efforts*“.(Covington et Omelich, 1985). Le stagiaire tente par cette stratégie à fuir tout mode d'évaluation d'un pair, quel qu'il soit, en agissant sur ce qu'il peut contrôler: son niveau d'effort effectif. La résignation à une implication réelle dans l'atelier se matérialise par une perception faussée de la réalité et des capacités que l'individu pense détenir. Le fait même d'appréhender l'atelier comme un lieu d'échange de savoir, conditionne le stagiaire dans une position de replis alimentée par la peur des échecs précédemment vécus (échec scolaire en l'occurrence).

Pour conclure nous pouvons rappeler que dans la logique du „don“, l'effort est une „*arme à double tranchant -double-edged sword-*“ (Covington 1983). Fournir moins d'effort est l'indice de plus grandes aptitudes. Cette idée correspond à cette vieille tradition de dévalorisation du travail „en coulisse“, par

laquelle on tente de dissimuler les méthodes et efforts de l'artiste pour ne montrer que le résultat de l'oeuvre qui en fera de lui le surdoué loin des basses besognes que crée le travail. On comprend alors pourquoi des artistes reconnus ne veulent pas intervenir dans cette expérience qu'est l'atelier-résidence. Comment les phénomènes médiatiques de "réussites faciles" favorisent cette conception du don et du moindre effort.

Reste que ces théories ont un caractère générale et doivent prendre en compte la singularité des individus. Elles raisonnent comme si l'individu était le fruit des influences que l'environnement exerce sur lui. Alors que l'aspect relatif de la personne est un facteur primordiale qui fait qu'un même élément objectif aura une influence sur tel individu et pas sur un autre.

„Une influence ne s'exerce pas d'un être actif sur un être passif, elle est construite à la fois par celui qui est influencé, elle n'est pas- action sur- , mais relation -entre. L'environnement ne peut exercer une influence qu'au travers du sens personnels que chacun se construit à partir des significations sociales et des données objectives. L'usage de la notion de milieu ou d'environnement social revient à nier -la situation du vivant, son être dans le monde- (Canguillhem, 1965) au profit d'un conditionnement qui s'opère dans la pure extériorité“

(Charlot B., Bautier E., Rochex J.Y, Ecole et savoir dans les banlieues...et ailleurs, ed. Armand Colin).

Les pratiques culturelles ont pour effet le développement de l'individu. Pour dépasser la simple acquisition du savoir, elles agiraient sur l'identité personnelle ou le Soi. Fischer Custave Nicolas (Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Dunod, Paris, 1998) montre que l'estime de soi est l'importance qu'un individu s'accorde en fonction des autres et grâce à laquelle il se situe dans une société donnée. L'estime de soi se constitue en fonction de nos aspirations, par rapport à ce que nous avons à faire. Nous évaluons les informations en fonction de l'idée que nous nous faisons de nous même et nous cherchons des images qui nous renforcent dans l'image positive de nous même. Une saine estime de soi est la condition sine qua non de tout épanouissement, qu'il soit personnel ou collectif. Sans un minimum de conscience de sa valeur et de ses capacités, sans une confiance sereine en ses propres ressources et moyens, l'individu reste inerte et sans voix, au figuré et même parfois au propre.

Paulo Freire a analysé cette "culture du silence" qui caractérise les sociétés entrées en dépendance et devenues muettes. Ce silence, cette apathie résultent notamment de la perte de l'estime de soi en tant que société. Si sans cesse lui parvient le message qu'elle est arriérée, ignorante, incapable, non-compétitive, paresseuse, marginale, sous-développée, archaïque, etc., elle finira par intérioriser ce message et à se comporter conformément à cette image négative. Par

contre, l'affirmation de sa valeur et de son potentiel ouvre à la créativité et à l'action

Dans cette perspective l'individu ne devrait pas être considéré seulement comme l'incarnation d'un groupe sociale, ni le fruit de son environnement. Parcequ'il a une identité personnel, une intériorité imperceptible pour l'extérieur, il est singulier et dans le respect de sa personne, il doit être considéré dans sa singularité comme une personne unique. En d'autre termes, le fait de vivre dans une banlieue populaire et non dans un cadre résidentiel pour cadres moyens et supérieurs n'est pas sans effet sur l'histoire d'un individu, y compris dans sa relation au savoir. Mais ce fait ne détermine pas pour autant les caractéristiques de cette personne et encore moins son histoire. La prise en compte de la singularité de chacun y compris culturelle, est le levier d'une société tolérante et luttant contre l'exclusion.

La mauvaise représentation mentale des capacités et des compétences d'un jeune des quartiers apparaît comme un des éléments qui peuvent permettre sa démotivation. Il convient par conséquent d'étudier ce qui dans la pédagogie peut agir sur cette faiblesse motivationnelle dans une résidence d'artiste.

§3. La condition de savoir.

3.1 Travail et savoir

L'analyse motivationnelle conduit immédiatement aux questions suivantes: Qu'est ce qui peut inciter un jeune des quartiers à travailler? Qu'est-ce qui le pousse à apprendre, à donner? La question posée est celle des fondements ou des ressorts de la mobilisation de la pratique artistique. Comment un individu investit il le champ du savoir, de l'échange artistique? Qu'est ce qui peut le mobiliser? Se poser ces questions c'est s'interroger sur le sens de l'intervention de l'artiste, sur la pédagogie qu'il emploie dans une résidence. C'est se poser la question du sens que cela a pour un individu d'y travailler, de créer, d'échanger, d'apprendre? Telles sont les questions centrales de l'école en général et qui se retrouve au sein même de l'acte pédagogique dans un atelier-résidence .

Quel sens le stagiaire attribue-t-il au fait de participer à un atelier dont le point fort sera un représentation où il se produira? Quel sens donne-t-il à ce qu'on y apprend et aux façons d'apprendre?

Si l'on veut savoir pourquoi un individu s'investit dans une telle activité, il faut tout d'abord se demander si il travail ou non à l'intérieur de l'atelier. Le rapport au travail nous informe sur l'intérêt à la

notion de production d'une oeuvre dans un processus créatif. La production est souvent présentée comme un rapport au travail.

L'atelier est un lieu privilégié d'une rencontre ouverte. Mais paradoxalement cette liberté extrême que l'on peut prendre dans un tel cadre où l'on peut prendre tous les risques, s'exerce à travers une activité qui se traduit par la contrainte. Le travail, c'est à dire à travers la confrontation avec la matière qui oppose une résistance. La matière résiste au travail sans quoi il n'y aurait pas de véritable travail.

Si un individu renonce au travail, s'il ne met pas en oeuvre des activités qui permettent d'atteindre des objectifs assignés par le contrat entre lui et l'intervenant (en l'occurrence, produire une oeuvre dans le but de la jouer en spectacle), on ne voit pas comment il pourrait y réussir. Inutile donc d'élaborer des théories sur ses capacités, son environnement. Reste à comprendre ce que l'on entend par travailler dans la résidence d'artistes. Lors de mes expériences d'intervenant, j'ai pu rencontrer des personnes pour qui travailler dans l'atelier n'avait pas pour but d'apprendre. Dès lors la question est de savoir ce qui fait sens pour ces personnes.

Pour ces individus on constate un fort niveau d'aspiration sociale qui les pousse à considérer l'atelier-résidence et son point fort (le concert) comme le moyen de faire connaître ce *talent* qu'il considère comme non révélé. L'individu attribue du sens à l'atelier sans que sa mobilisation musicale entraîne l'appropriation de savoirs ou même l'envie d'apprendre. Il peut être mobilisé sur la *réussite*, parcequ'elle lui apparaît comme la voie vers le star système ou parcequ'il veut satisfaire son égo auprès du quartier et de ses habitants, sans pour autant conférer du sens au fait d'apprendre et de savoir. Cette conception instrumentalise l'atelier, non plus comme un outil de travail effectif porteur de sens, mais comme la vitrine nécessaire à la médiatisation d'un talent qui peut être imaginaire. Dans un tel cas la motivation reste fragile. La prise de conscience que le but à atteindre ne le sera jamais ou très rarement par ce biais, provoque non seulement une démobilité mais peut provoquer une rancœur à l'égard des opérateurs culturels et de l'intervenant. Le rêve de réussite se dissipe, l'investissement s'éteint. L'atelier devient le symbole d'une frustration sociale plus large ou au contraire la prise de conscience des réalités de travail que la pratique musicale requiert

Inversement, donner sens à ce qui s'apprend dans l'atelier est mobilisateur. Si un individu peu mobilisé sur les pratiques culturelles découvre dans l'atelier la possibilité d'acquérir des compétences, il peut avoir envie d'y apprendre, de construire de nouveaux projets de vie, de se projeter dans l'avenir en restructurant son rapport au travail et à l'activité. Mais il se peut que son environnement culturel (l'absence de prise en compte des pratiques amateurs par les opérateurs culturels par exemple), ne lui permette pas de valoriser les compétences acquises sur scène. Dans cette perspective, ou bien le savoir fait suffisamment sens en lui-même pour que la mobilisation perdure, ou bien l'individu hésitera entre investissement et renoncement de sa pratique musicale.

Il n'y a donc pas toujours équivalence entre rapport à la résidence et rapport au savoir. Il n'y a pas non plus équivalence entre reconnaissance culturelle et rapport au savoir. Certes le désir est ce qui détermine l'investissement de l'individu dans une activité et donc dans la création. Mais la naissance du désir ne se décrète pas, encore faut il le provoquer, mettre en oeuvre la pédagogie qui permettra que des savoirs circulent.

Ce ne sont là encore que des hypothèses auxquelles j'ai pu être confronté dans mon exercice

d'intervenant. Mais la nécessité de poser non seulement la question du sens d'une intervention d'un artiste, mais aussi celle du sens du savoir lui-même et de son désir, est pour nous un impératif.

3.2 La notion d'activité

L'analyse de l'activité proposée par Leontiev se définit par son motif (ce qui incite le sujet à agir) par une action visant un but et par les opérations qui permettent d'atteindre ce but. Les situations précédemment décrites permettent d'évaluer l'activité en terme de sens en étudiant le rapport entre le but visé par le stagiaire et le motif qui l'incite à agir. Elle peut être évaluée selon son efficacité de l'action (rapport entre le résultat atteints et les buts visés) et „*du point de vue d'efficience de l'opération, c'est à dire du point de vue des moyens mis en oeuvre*“ (Leontiev, 1984).

L'activité se développe par la formation de nouveaux mobiles. Ces nouveaux mobiles se développent, se forment lorsque le résultat de l'action compte davantage que les mobiles qui ont initialement suscité cette action. Ainsi un jeune musicien de rap du quartier peut participer à un atelier animé par un intervenant de musique du monde et apprendre, parcequ'il est un lieu pour retrouver les copains et permet par la suite de jouer avec eux sur scène, puis par intérêt propre pour la discipline dont il relève (la pratique des musiques actuelles). Mais cela n'est possible que si l'action a été efficace, dans le cas évoqué, si le rappeur s'est approprié des éléments de la culture musicale de l'intervenant et si cette action lui permet réellement de s'approprier de nouveaux savoirs et de valoriser ses propres acquis en les transmettant aux autres participants de l'atelier et lors du concert qui suit l'atelier. Tout se passe comme si c'était en inventant la culture, que l'on pouvait l'éveiller.

D'autre part l'activité se développe à travers un processus que Bruner définit comme *modularisation* de l'action: *une action apprise antérieurement, dans la poursuite de certains buts, se routinise, s'automatise, et peut devenir opération dans des actions qui poursuivent des buts plus complexes*“ (Bruner, 1983). Cette *modularisation* élargit le champ des possibles pour l'individu, de sorte que peuvent émerger de nouveaux mobiles, un désir d'activité, des envies culturelles entre autre.

L'efficacité de l'atelier et de l'intervenant doit être doublement déterminant pour que puissent

se former de nouveaux mobiles. Si le résultat atteint dépasse les buts visés et engendrent de nouveaux mobiles, il permet de poursuivre des buts plus complexes, ouvre de nouvelles perspectives d'activités pour l'individu (créer un groupe pour touter par exemple) et rend possible une restructuration de son identité.

Cette théorie de l'activité souligne à nouveau le soin à la prise en compte du sens de la mobilisation que l'on attribue en amont à une action culturelle. Le problème de l'efficacité d'un atelier à la sensibilisation aux pratiques musicales restent posé si l'on s'arrête à des notions de réussite, de sanction d'évaluation.

Parceque la résidence peut faire naître de nouveaux mobiles d'activités, de nouveaux sens, de nouveaux ressorts de mobilisation sur l'activité, la résidence d'artistes de musiques actuelles doit pouvoir dans une certaine mesure impulser des projets d'avenir, des aspirations professionnelles et sociales.

Notre rapport au savoir est souvent rapport à autre chose que du savoir, de sorte que dans le rapport au savoir il y a bien plus que des représentations du savoir lui-même. (Charlot B., Bautier E., Rochex J.Y, Ecole et savoir dans les banlieues...et ailleurs, ed. Armand Colin).

Donc poser la question du sens que peut avoir la transmission du savoir dans une résidence d'artistes, c'est considérer que chaque individu a des aspirations et des apports à prendre et à donner dans une expérience. Intervenir dans une résidence d'artistes ce n'est pas repérer ce qui manque à un individu par rapport à des normes et un système d'évaluation pour qu'il soit autre chose que ce qu'il est. Sinon, c'est s'exposer à un échec sur sa mobilisation.

„Quand on a montré ce que n'est pas une chose, ou en quoi elle diffère d'une autre, on sait ce quelle n'est pas, on sait quelle est autre que celle à laquelle on l'a comparée; on sait éventuellement qu'elle n'est pas ce qu'elle devrait être pour répondre à certains critères, mais on sait pas ce qu'elle est. Comprendre un phénomène c'est d'abord analyser sa logique propre, sa genèse spécifique.“(ibid)

Cela implique que l'on considère la mobilisation et le rapport au savoir non pas comme réussite ou acquisition de techniques musicales reproductibles mais comme expérience, évènement dans un parcours musicale qui pose la rencontre comme enrichissement mutuel entre les satgiaires et avec l'intervenant.

„Il en résulte la nécessité d'une prise en compte des dimensions culturelles, sociales, économiques, éducatives dans une demande ou une proposition de formation.“ (Collectif le CRY, l'ARA, TREMPOLINO, La démarche pédagogique recherchée par les structures membres du Collectif, 2002.)

Mais que l'on ne s'y méprenne pas. Poser la nécessité d'interpréter les situations des individus à partir de ce qu'ils sont, et non à partir de ce qui leur manque, ne signifie pas que tous les individus sont également compétents. Prendre en compte la pratique musicale dans sa globalité, soit répéter, enregistrer, jouer sur scène, travailler le son, organiser, créer, souligne inévitablement des lacunes qui ne peuvent s'effacer derrière une conception humaniste et égalitaire de la Culture. Car il reste que la pratique musicale dans sa globalité est confrontée à la notion de travail, donc d'une certaine manière le passage par la production et la technique demeure inévitable. Le travail en atelier est celui sur une matière qui se transforme. Il exige des outils, des règles, des savoirs, une direction. L'acquisition de cette maîtrise implique en amont une transmission et une initiation. Se projeter dans la culture de l'autre et savoir transmettre la sienne passe par un *vocabulaire* qui même si il s'appuie sur l'oralité n'en demeure pas moins confronté à une matière qui fait résistance. Les individus dont la mobilisation semble faible dans les ateliers résidences manquent effectivement de certaines connaissances de leur instrument et d'ouverture musicale que la spontanéité des musiques actuelles ne peut résoudre naturellement.

„L'atelier-résidence est un continuum dépassant le clivage entre amateur et professionnel où se crée une dynamique de formation et d'expérimentation. La richesse de l'atelier est de travailler ce continuum, seule manière à notre sens de dépasser cette contradiction entre la volonté de tirer l'environnement social vers le haut et l'inévitable sélection qu'implique l'exigence du travail. Comment à la fois prendre en compte un ensemble, ne pas décrocher de la base tout en cherchant la qualité et l'exigence?“(H.Bazin, De l'autre côté de l'eau, rapport de synthèse d'une évaluation de « Quartiers musiques » pour musiques de Nuit diffusion).

Si l'indépendance, l'autonomie sont à souhaiter pour un public en partie assisté socialement, il reste que la pratique d'un instrument dans les musiques actuelles, ne peut faire l'économie d'un „patrimoine“, d'une historicité de ces musiques et de ses pratiques qui passent à un moment donné par l'apprentissage individuel, technique et la connaissance d'oeuvres de quelques horizons qu'elles soient qui formeront la terre d'argile de la sculpture musicale. Nous ne disons pas que ces „faiblesses“ n'existent pas, ni même qu'elles n'expliquent pas l'échec de mobilisation sur une culture qui à priori est plus proche des publics des quartiers, nous avançons qu'elles doivent être expliquées. Expliquer ces faiblesses c'est d'abord prendre en compte leur formation en échappant aux évidences contextuelles: *la pauvreté financière entraîne une pauvreté culturelle qui se traduit par des „handicaps“ chez les populations de quartier*. Car peut-on parler de cette évidence si on ne favorise aucune reconnaissance des pratiques de ces habitants au niveau du territoire nantais et qu'on ne prend pas en considération leur mode particulier d'apprentissage? En ce sens les espaces d'expressions que pourrait développer une résidence d'artistes par Tissé Métisse sont essentiels en permettant la représentation des potentiels de chacun à travers une conception globale de la pratique musicale.

Expliquer ces faiblesses c'est aussi recontextuer la pratique musicale dans une résidence d'artistes dans un contexte plus large de vie et de sens, „comme creux dans un système qui comprend également des pleins.“ Le manque de mobilisation d'un participant à la résidence peut être les conséquences d'une forte mobilisation sur un objectif qui, pour lui, fait davantage sens que la connaissance d'autres cultures, voire d'autres personnes. En ce sens le libéralisme et la crise des valeurs collectives provoquent des dégâts que seul une prise en compte à l'échelle mondiale peut tenter de résorber. C'est là un autre enjeu auxquelles la Culture peut donner certaines voies communes qui favorise l'acceptation d'un projet collectif de vie.

Nous l'avons vu les facteurs qui agissent dans les conditions d'implication dans une résidence d'artistes sont hétérogènes: actions (travailler dans l'atelier, monter un répertoire, un morceau...), reconnaissance de soi par l'Autre, représentations (du savoir, de l'atelier, de la discipline...), mobiles (attentes, demandes, valeurs)...

Pour comprendre cette implication, on ne peut faire l'économie des phénomènes pédagogiques qui entretiennent la dynamique d'un individu dans une résidence, et qui pour certains la reconstruisent. C'est pourquoi nous allons tenter de montrer ce qui dans les pédagogies dites nouvelles, et dans l'engagement de l'artiste intervenant peut favoriser la volonté d'être acteur et partie prenante pour les populations de quartiers dans une action culturelle dont la création est le noyau dur.

SECTION II PEDAGOGIES ET RESIDENCES D'ARTISTES

§1 L'intervenant: conditions d'une motivation engagée:

Pour Tissé Métisse, le choix des artistes intervenants n'est pas innocent car il est porteur de sens. Si l'association éte à l'écoute des partenaires, de la population, il est légitime que la rencontre entre publics et artistes répondent à la même déontologie. Ce qui semble nécessaire dans le cadre d'atelier-crédation, c'est de relever les processus pédagogiques par lesquels une intervention artistique de cette nature pourra être revendiqué comme un droit pour les autres et non un devoir pour soi, comme la justification de leur travail de créateur.

A mon sens, il faut d'abord dépasser l'idée toute faite que la création est une aventure intérieure et solitaire. L'acte de créer à mon sens, participe dans la volonté de prélever dans l'échange entre les hommes et leur production, et tente d'échapper à la solitude en allant vers l'autre.

Parce que créer c'est être confronté au travail qui est un besoin qui passe par la rencontre et qui exige collaboration et transaction. L'artiste n'est pas seul parce qu'il travaille et il travaille pour ne pas être seul. C'est d'autant plus vrai dans les musiques actuelles où la notion de groupe est prépondérante

L'artiste intervenant devra donc être dans cette démarche, ouvert au monde, à la cité, au quartier, à ses habitants sans que cela soit pour lui une contrainte ou une contrepartie aux avantages (financiers, techniques, médiatiques...) qu'il aurait à réaliser une résidence... Pour cela il faut qu'il accepte de se mettre à nu, en danger, en livrant ses pratiques créatrices aux impressions et jugements d'un public, de stagiaires dont les goûts et l'avis ne rentre pas forcément en concordance avec les opinions convenues et les valeurs dominantes. Ce sera d'autant plus vraie quand il y aura des rencontres entre une culture dites académique et populaire.

Dans une perspective de démocratie participative que veut développer Tissé Métisse, l'artiste ne doit pas uniquement puiser dans la matière du social des contenus conceptuels de sa création mais reconnaître la capacité endormie créative de chacun, source d'enrichissement réciproque. Il devra écouter, motiver, redonner le goût de l'effort, du travail, de la constance... par le plaisir de partager un acte créatif sur une discipline qui motive. Dépasser les idées toutes faites de don inné, d'aptitude naturelle, de « réussite de l'immédiate » comme nous l'avons souligné précédemment.

Fidèle aux principes de l'éducation populaire, l'acte d'échanger en collectif doit démontrer « qu'il ne s'agit pas de transformer le monde mais de montrer qu'il est transformable » (Luc Carton). Ce sera d'autant plus fort si les acteurs sont victimes de l'exclusion (sociale ou culturelle) en leur donnant la possibilité de résister par l'action, par l'imaginaire, l'expression, de lutter contre la passivité et accéder au domaine du possible dans un projet collectif. Le but n'étant pas la prévention contre la délinquance pour répondre à des exigences politiques, mais de souligner que la création peut rendre les gens solidaires, à l'écoute des différences par une pédagogie réfléchie qui pousse l'atelier vers une qualité artistique qui valorisera les personnes actives.

Il faudra que la nature de l'intervention de l'artiste corresponde aux objectifs recherchés des différents partenaires. Pour cela un travail en amont avec lui et le public concerné (à partir de support sonores, visuels, multimédia ou autres) pourrait être élaboré avec les différentes structures concernées par le projet. Pour les artistes régionaux et nationaux, des visites lors de

répétitions, des concerts préalables à leur intervention pourront être organisées. Le but étant qu'il y ait une aventure humaine avant l'aventure artistique qui provoque un réel désir de connaître l'autre. Dans ce sens des actions avec le milieu scolaire sont à approfondir.

Parce que l'intervention sera tout de même limitée dans le temps, ce qui engendre frustrations et difficultés d'imaginer les effets potentiels de l'exemplarité d'une telle action sur l'image du quartier, de l'entreprise ou d'autres lieux concernés dans le cadre de Tissé Métisse, il serait souhaitable d'inscrire la préparation de cette action à l'année comme un complément des programmes des partenaires. La prise en compte d'un travail en amont favorise un processus par lequel les artistes et les participants auront la possibilité de choisir les orientations de l'intervention, pour mener avec certain une expérience de création collective. On évacue ainsi par exemple tout projet d'ateliers trop vite fabriqués, conduisant à un système de recrutement des participants accomplis à la hâte selon des critères arbitraires ou au moyen d'effets d'annonces. Le but étant de faire naître le désir de la rencontre et que la présence de l'artiste soit nécessaire. La résidence d'artistes doit être envisager comme le but des apprentissages hebdomadaires des structures partenaires en mettant les élèves ou les musiciens désirant y participer dans une posture d'acteur. Il s'agit bien de susciter le désir d'apprendre et les envies culturelles. Dans ce but les pédagogies nouvelles sont une des clefs qui pourront servir de base au travail de l'artiste dans le cadre de l'atelier-résidence.

§2. Pédagogies nouvelles et résidence d'artiste

« On entend par pédagogies nouvelles les théories et les pratiques qui , au lieu de s'imposer de l'extérieur à l'enfant, vont se développer à partir de ses besoins, de ses désirs et de ses possibilités d'expression. » (Resweber Jean-Paul, Les pédagogies nouvelles, Que sais-je?, 1999). On peut peser tout l'enjeu de ce choix pour une résidence dans les quartiers quand l'intervenant est confronté à des personnes dont la capacité de se projeter et d'être acteur semble endormie.

Par l'emploi de ces différentes pédagogie, l'artiste ne recourt plus à un système normatif et « interdictif », d'après lequel il va imposer et exiger. Mais il cherche à définir sa transmission sans cesse en partant des signes de la conduite des stagiaires. L'adaptation est au coeur de ces pédagogies et elle est pour moi le sens de l'intelligence d'une personne. C'est la capacité à se projeter dans l'Autre afin de créer une oeuvre, en étant à l'écoute de l'individu et en prenant en considération les conditions de vie, de cultures dans lesquelles celui-ci évolue.

Le caractère fondamental des pédagogies nouvelles consiste dans le respect du sujet. C'est à dire à une prise en considération de l'être dans sa nouveauté et dans son originalité. L'intervenant ne se limite pas à l'écoute des désirs, mais il va au-devant de la demande. Respecter le sujet consiste à lui porter secours, à le faire accéder à l'espace de son désir. Ce sont ces pédagogies qui semblent avoir influencer les travaux de recherche sur l'accompagnement dans les musiques actuelles (Fédurock, collectif « Pédagogies et pratiques musicales » composée du CRY -

Yvelines-, de l'ARA -Roubaix-, du Florida -Agen-, de Trempolino -Nantes).

2.1 Pédagogie négative et anti-pédagogie: une réflexion sur la conditions pédagogiques dans la résidence de musiques actuelles.

D'après les travaux de recherche sur l'accompagnement pré-cités, l'artiste ne s'appuie plus sur des normes préétablies et castratrices s'appuyant sur un discours magistral frontal en imposant une mise en compétition entre élèves. Il doit être à l'écoute et aller au devant des désirs par un acte solidaire collectif. C'est dans ce respect du sujet et dans la confiance que tout être est porteur de richesses culturelles, que la pédagogie se construit par l'autonomie, l'entraide, la prise de risque, l'initiative, l'ouverture et l'affirmation de ses propres choix artistiques à l'intérieur d'un groupe de stagiaires. Ainsi l'artiste par cette éthique, ne cesse d'éduquer en s'éduquant. Cette analyse s'inspire de la pédagogie négative du XVIIe siècle que l'on peut appeler le tournant pédagogique. Il s'agit de problématiser à l'intérieur de la pratique musicale, des idées jadis reçues et tenues pour vraies. Cette pédagogie appliquée aux musiques actuelles pose la question des fins, et non plus celle des moyens, de toute éducation.

De mon point de vue, pour une résidence d'artistes se déroulant dans les quartiers la pratique pédagogique d'un artiste ne doit en effet pas s'imposer de l'extérieur du stagiaire. Partir de ses besoins, de ses désirs, et de ses possibilités d'expression semble nécessaire pour construire et révéler avec lui ses compétences. C'est la règle de « la lecture rétrograde » chère à J.J Rousseau (1712-1778) à laquelle on pense ici. Ce processus implique que la clef de l'expérience doit être donnée à la fin. Ce n'est pas la réponse qui importe, c'est la question à laquelle elle répond. Ce rôle de passeur oblige l'artiste et le stagiaire à articuler et accompagner le difficile « voyage » de la demande au désir, de la reconnaissance de soi à la naissance à soi. C'est une conception de la liberté résumée dans le « *laissez croître* » de Rousseau. La métaphore du bon jardinier ressurgit de la tradition pédagogique pour résoudre les conflits possibles entre une population enclin à l'échec scolaire et l'appréhension du savoir véhiculé par l'atelier-résidence. En désirant se positionner hors des cursus traditionnels de l'enseignement musicale, les ateliers-résidence de musiques actuelles produisent une liberté, en soi bonne et indéterminée, qui cherche sa justification dans une limitation à son rapport aux structures institutionnelles.

L'originalité et l'innovation de l'accompagnement de l'apprentissage des musiques actuelles prônée par les travaux de recherche précités, semble donc limitée puisqu'ils s'inscrivent dans une tradition qui remonte au XVIIIe siècle. L'éducation négative préconisée par ces structures dans le cadre de résidences, s'oppose donc à l'éducation positive des institutions musicales, basée sur la représentation d'un savoir transmis dans son contenu et ses normes par l'artiste sur le stagiaire. C'est ce que l'on appelle la non-directivité pédagogique. Éduquer consiste à parier sur le « Bien » de la personne qui est à la fois don et règle, base et repère, « *nature et norme* ». C'est une conception occidentale emprunte d'une inspiration biblique qui considère, tout comme Rousseau (cf Lettre à Christophe de Beaumont) l'avait souligné, que le « dogme » du péché originel fait

partie de l'ordre oppressif qui cache la bonté naturelle. Il y a donc un paradoxe entre cette conception positiviste (à la limite démagogique) qui serait héritée naturellement et le refus de considérer le don comme une base de la construction de la Culture d'un individu.

« Mais l'ordre n'est pas pour autant éliminé: il est plutôt dépassé par analyse régressive, mis fictivement entre parenthèses, de manière à montrer qu'il est, comme toute institution, comme toute culture, comme tout contenu et toute forme de savoir, seulement un prétexte, un praticable nécessaire à la mise en scène qui se déroule sur le plan relationnel de l'affectivité et de la créativité. » (Resweber Jean-Paul, Les pédagogies nouvelles, Que sais-je?, 1999).

De part sa fonction l'artiste est le symbole de la bonté naturelle érigée en principe et repère. A ce titre il est en retrait, évitant de se substituer à l'expérience que doit faire le musicien stagiaire. Sur le plan social, il est le trait d'union entre l'individu et la société puisqu'il incarne le contrat passé avec elle pour son intervention et facilite la prise de « parole » refoulée par un public victime de l'exclusion. C'est dans ce sens qu'il peut jouer un rôle d'insertion.

Un autre point nécessite la prise en compte du statut social du stagiaire. Mais le risque est que l'intervenant jouant trop sur la corde du transfert -l'artiste voyant l'élève comme une image nostalgique de ses débuts- le stagiaire imite en renonçant à ce qu'il est, perdant ainsi son statut de sujet par la répétition convulsive des règles imposés par l'intervenant. Il y a donc un rythme, des espaces de création à l'intérieur de la composition à trouver pour que l'imaginaire se déploie. L'apport de l'artiste n'est évidemment pas à nier, sinon il n'aurait pas de raison d'être présent. Il est le prétexte, la surface de prise à la mise en scène de la relation, de l'affectivité et de la créativité.

Mais de mon point de vue, avant l'exploration artistique et culturelle de chacun il y a une plate forme commune à trouver. Le rythme peut ritualiser la rencontre car il est le support de notre être biologique, sociétal, et psychologique. Sans parler d'esthétiques, de groove, de swing qui renvoie à des notions de valeurs sociologiques, voir tribales, laissons le tempo harmoniser la rencontre par des exercices simples. C'est sur ce dernier que se pose la pulsation, puis la parole qui excite l'imaginaire qui ouvrira le champ du possible créatif. Il est à envisager que la délinquance, la violence à l'école par exemple soient l'expression d'un imaginaire que l'on aurait bâillonné. Il faudrait tenter de casser ces silences des élèves qu'on a peut être mal interprétés. La liberté n'est peut être pas notre spécialité?

Le mode magistral occulte l'initiative et génère l'anxiété. A l'inverse un trop grand « laissé faire » conduit à la perte de l'objet, des repères et donc de la passivité voir de la révolte anarchique. La difficulté résidera donc à naviguer entre ces deux modes en mettant en avant un mode démocratique s'appuyant sur la valeur artistique de l'oeuvre créée. Ainsi cette présence de la valeur collective artistique, peut être l'objet d'une réflexion de la valeur humaine au sens large. Valeur de l'altérité, du respect de l'Autre, de l'entraide... En renonçant à faire peser le moindre pouvoir sur le stagiaire, l'artiste s'efface derrière le groupe. Cette notion de collectif est une des bases de l'éducation populaire prônée par Tissé Métisse.

Selon les travaux de l'anti-pédagogie le groupe par la régulation interne du pouvoir

qu'il impose à ses membres, et produit du savoir dans l'échange et la communication. L'anti-pédagogie transfère sur le groupe l'efficacité symbolique de l'apprentissage. Dans le cadre de l'atelier-résidence, l'artiste se borne à faire le point en clarifiant les données et en relançant les arrangements du morceau. « *Il est le secrétaire d'un groupe qui fera alors l'économie du deuil du père.* ». Elle est donc une pédagogie de l'éveil, de l'imaginaire, de l'étonnement qui va jusqu'à placer la personne qui apprend comme celui qui engendre le savoir. Pour l'artiste apprendre ce n'est pas apprendre à la personne, mais c'est apprendre de la personne.

Mon expérience d'intervenant tend à me faire dire que si la position du pouvoir disparaît, restent la position de l'autorité, la parole, même silencieuse de celui qui autorise que le groupe recrée inconsciemment. Car l'artiste intervenant est tenté de rétablir la directivité nécessaire à l'arrangement musicale d'une composition, et les stagiaires en réaction à l'angoisse devant l'absence de repères sont inconsciemment désireux d'un retour de la directivité pour retrouver la sécurité de la passivité que certains vivent au quotidien dans les quartiers. C'est pourquoi il est difficile de faire passer cette conception pédagogique de la théorie à la pratique. La relation qu'entretient l'artiste et le stagiaire est tiraillée entre un savoir déjà produit par l'intervenant et un savoir en train d'être produit. De plus même si l'intervenant est conscient de l'apport de cette pédagogie, il aura tendance à résister et à se réfugier derrière un mode de transmission plus académique, peut être plus facile à mettre en oeuvre.

L'acte d'accompagner acquiert une signification politique du groupe qui interdit de faire de l'artiste le miroir du stagiaire. Cette conception égalitariste qui fait de l'artiste et du stagiaire les « camarades » de la création, les engage dans une même fonction. Il n'y a donc pas d'artiste qui d'un côté crée et le stagiaire qui apprend de l'autre côté. C'est le modèle d'une relation dynamique et réciproque que l'atelier-résidence nous fait découvrir.

L'oeuvre cesse donc de rendre compte du réel pour jouer le rôle de filtre entre nos perceptions et le monde. La vraie oeuvre d'art est dans le rapport entre la perception du créateur et ce que la toile ou la musique suscite en lui. C'est dans ce sens que nous pouvons dire que toute perception de l'oeuvre d'art qui n'essaye pas de transmettre le réel comporte un désaisissement. Le spectateur comme l'artiste sont privés de leur surmoi, ce qui leur permet d'avouer leurs désirs, leurs fantasmes.

Dans l'oeuvre créée en atelier, nous sommes en présence de sons, d'apports culturels composites qui peuvent avoir des contradictions par leur dé-contextualisation. Tout comme dans le rêve, nous nous apercevons que les créateurs ont opéré une compression, une condensation. Dans la résidence de TM faisant se rencontrer des artistes d'origines diverses, cela peut être la rencontre du rap avec la musique classique, la musique andalouse, le hard-core....

Comme dans le rêve le travail a pour but de former une « image » unique, qui revient en somme à couler deux « images » disparates dans un seul moule. L'idée de l'atelier-résidence serait, par le travail de condensation, l'expression du dévoilement d'un Monde, « d'images » spéciales au rêve jusqu'alors ignoré à l'état de veille. Dans le morceau, la condensation des apports des différentes personnes en un seul morceau, confère à l'artiste et au stagiaire une équivalence, elle les met d'un point de vue spécial sur le même plan.

Dans ce même ordre d'idée cette relation qu'entretiennent les créateurs avec la matière sonore dans l'atelier, renvoie en quelque sorte à la bisexualité psychique. Cette capacité pour l'homme de fantasmer et de partager le vécu psycho-sexuel de l'autre, qu'il soit du même sexe ou du sexe opposé, qui permet au maximum de comprendre l'Autre. La capacité de pouvoir créer et le potentiel bisexuel vont ensemble. Création et bisexualité sont liées. Cette conception de la création chez nos artistes est un combat contre la matière sonore. C'est un conflit interne, une lutte contre un alter-égo qu'est le morceau de musique, l'histoire de l'art, le « père » et son héritage. C'est un rapport de haine, d'amour, de lutte, de souffrance ouvrant sur la capacité à recevoir l'autre en soi et à produire un projet commun.

Dans cette perspective la rencontre avec l'Autre est constituante. L'expérience de l'altérité est constitutive de la conscience des deux artistes. La capacité de saisir l'Autre comme autre « JE » est l'expression d'un dé-centrement. L'émergence de la conscience de soi est située dans le champs de l'altérité. C'est le thème « Heideggerien » du « *on* ». Le sujet doit se créer en s'opposant dans sa singularité à une reconnaissance de l'Autre dans une conscience dynamique et constitutive.

Dans cette perspective pédagogique la résidence d'artistes ne signifie pas l'ailleurs. Elle indique en s'en faisant le garant. L'ailleurs c'est le sujet et son imaginaire. Le propre de l'atelier-résidence serait de faire découvrir un ailleurs possible où l'exclu et la société trouve une relation durable à travers l'art.

Mais d'une autre manière, sur la valeur si relative de la qualité; si l'intervenant ne la prend pas réellement en compte, cette absence du « père » donc de la loi, d'un point de vue purement artistique, peut faire tomber l'artiste dans le piège de la condescendance, de l'angélisme psychologique en maternisant une population en détresse emprunte à la transgression sociale. De ce fait la création disparaît derrière l'alibi social, et relègue la pratique musicale des stagiaires au rang de l'amateurisme, de *l'occupationnel* d'une population de quartier marginalisée.

L'ambiguïté vient peut être du fait que l'alibi est pour les quartiers plus politique que artistique. En voulant se positionner pédagogiquement en dehors du pouvoir institutionnel et de ces modes de transmission, l'artiste produit un discours politique. C'est moins d'art dont il est question, mais du rapport au pouvoir dont l'artiste par le biais d'une résidence soutenu par les pouvoirs publics assis son autorité. En voulant asseoir son autonomie Il reste partagé entre le pouvoir qui l'autorise à intervenir et les exigences, « l'éthique » pédagogique que le cadre des musiques actuelles lui assignent: être bon créateur et bon militant .

C'est en raison de la mise à distance, stratégique de la pédagogie traditionnelle et l'exigence de la qualité de la création, que les acteurs des musiques actuelles en grande majorité, se déploient sur un terrain binôme, entre des normes des normes pédagogiques académiques et castratrices et les méthodes de la dynamique de groupe.

2.2 Pédagogie thérapeutique et résidence d'artistes dans les quartiers

a) Concepts fondamentaux et pédagogie de l'artiste

Il existe « en trompe l'oeil » d'une pédagogie adaptée à un public de quartier dit en difficulté, une préoccupation thérapeutique qui n'a pas seulement pour origine le transfert sur la résidence de la discrimination positive prônée par les politiques de la ville. Dans ces politiques on parle facilement de cas, d'examen, d'évaluation, de diagnostique, de remède... Plus profondément c'est dans la psychothérapie institutionnelle que l'adaptation d'une pédagogie thérapeutique au sujet trouve ses racines.

Si le savoir est un palliatif à l'angoisse que peuvent vivre les populations de quartier, s'il autorise celui qui l'acquiert à appartenir à la « normalité » culturelle communautaire de la société, si l'ignorance est représenté comme un vice, une tare, il est évident que l'apprentissage (dans le cadre de la démocratisation culturelle) ouvrira le chemin de l'insertion dans la société. Dans cette perspective l'artiste intervenant revêt à la fois la figure du maître, voire du prêtre (puisque'il initie au secret de la connaissance), et celle du médecin thérapeute (puisque'il guérit de l'ignorance qui conduit à l'exclusion).

Plus précisément c'est dans la tradition hippocratique que savoir et santé sont équivalents. Le savoir est donc assimilé à la santé, et l'ignorance à la maladie. Considérer les populations des quartiers comme exclu de la Culture sans prendre en compte leur propres cultures, c'est considérer dans une vision socratique, que ces personnes sont ignorantes, malades et folles, en proie à des passions car en dehors du champ de la Vérité culturelle. A ceux qui seraient convaincu de cette hiérarchie culturelle, nous pouvons leur répondre d'une manière platonicienne. Personne ne sait jamais totalement, si bien que personne n'est jamais guéri. La vraie guérison serait peut être de savoir que l'on ne sera jamais guérit.

En suivant cette orientation, nous débordons largement l'espace de la résidence d'artistes. La pédagogie thérapeutique définit une attitude globale qui consiste à débloquer, dans une relation d'écoute, les blocages apparus au plan de l'apprentissage, les résistances survenues en cours d'éducation.

Nous pouvons voire une illustration de la pédagogie thérapeutique dans l'analyse non directive de Rogers et dans les thèses de Winnicott. Si on s'appuie sur ces études en les adaptant à l'atelier-résidence, l'artiste intervenant serait le symbole de cette *parole tue, bloquée*, la figure du savoir refoulé. C'est donc cette parole qu'il provoque, en créant l'atmosphère musicale favorable à son dévoilement.

Selon Rogers, le pédagogue, en l'occurrence l'artiste, au lieu de se substituer au « client », l'encourage à s'exprimer librement pour que, dans la prise de conscience accompagnant le dialogue, il devienne ce qu'il est. Dans cette perspective l'artiste est le miroir de l'apprenant, du groupe ou du patient.

Si l'on applique la psychothérapie non directive à l'atelier-résidence, on verra en elle un révélateur préalable à la création, un moyen de libérer les blocages « *en utilisant le groupe comme le prolongement ou le complément du maître-thérapeute* » (C.Rogers, La relation d'aide à la psychothérapie, Paris, 1970).

Exprimer autrement par le Collectif le CRY, l'ARA, TREMPOLINO, (La démarche pédagogique recherchée par les structures membres du Collectif, 2002.): « *Cela nécessite de la part du formateur de prendre le temps de parler et échanger avec la personne, le groupe pour le connaître et créer une relation de confiance.* »

Dans cette perspective l'intervenant est le miroir de ce savoir caché. Or c'est la position de l'artiste qui est ici contestable. Ce dernier n'a pour fonction de montrer le « *déjà-là* » caché, ni de révéler les dessous du vécu. Il doit indiquer à l'apprenant ce « *qu'il a à être* », de l'aider à se risquer comme sujet d'un savoir qui n'existe pas encore mais qui est à produire.

Quant à D.Winnicott (pédiatre, psychiatre), dans sa définition du holding (to hold:tenir bon), il y a un parallèle intéressant à faire avec l'acte de créer et les conditions de motivation évoquée plus haut. Il définit une surface imaginaire déployée par la présence de la mère et grâce à laquelle l'enfant peut avoir prise sur l'extérieur. C'est à partir de cette prise initiale que se constitue le sujet.

Il s'agit d'un ludisme réparateur dans le sens du jeu de « *fort-da* » (jeu de la bobine) cher à Sigmund Freud. L'enfant joue avec une bobine et un fil. La bobine joue le rôle de la mère qui s'en va. L'enfant est déçu et une notion de manque apparaît. Le fil ramène la bobine et l'enfant est satisfait. La question pour l'intervenant sera d'assurer le passage entre son attachement symbolique à l'aspect de sécurité de la mère et l'extérieur que symbolise le groupe de l'atelier. Dans cette perspective le morceau de musique en création peut symboliser une nouvelle surface, la « *bobine* » qui permet le développement de l'imaginaire afin de se détacher de l'emprise de la « *mère* ».

Selon Winnicott, c'est le jeu, plus exactement le *squiggle game*, sorte de griffonage effectué sur un papier, tour à tour par l'enfant et l'adulte qui permet cela. Chacun ajoutant un dessin qui continue et brise le tracé initial, contribue à créer un « *espace transitionnel* », c'est à dire un espace symbolique où l'acte de créer en commun prend sens. On peut très bien dans le cadre de la résidence remplacer le dessin par la musique. Car l'objet transitionnel est symbolique et peut prendre différente forme. Le but étant de lâcher prise pour ouvrir le champ du possible. Apprendre, créer c'est se surprendre soi-même au jeu de la prise.

b)La dynamique de groupe et l'atelier-résidence.

La dynamique de groupe et l'atelier-résidence se trouve au carrefour de la pédagogie thérapeutique, en raison de l'aspect non directif de leur méthode. Tous deux caractérisent une méthode où le groupe définit un projet et des objectifs, découvre les moyens de les mettre en oeuvre et évalue sa propre production. Le groupe dans les deux cas est un lieu de travail, car les membres se réunissent en vue d'une oeuvre à faire, un espace de rencontre, car il est le moyen de libération de l'affectivité et un milieu d'analyse, car il permet d'affronter, de contourner ou de dépasser les résistances, en vue d'améliorer les relations humaines à travers une production.

La non directivité, la libre expression et la fonction « *catalysatrice* » est appliquée dans

l'atelier au groupe tout entier. Ici le travail du groupe vise à réguler les tensions, en élucidant les non-dit, à prendre conscience des rapports de force pour les sublimer dans la création musicale. La dynamique de groupe aboutit à une mise en abîme de ces rapports dans le groupe-atelier. La dynamique de groupe cherche à réguler en organisant, c'est à dire en corrigeant, si besoin est les dysfonctionnements du lien social, et dans le cadre de l'atelier, les dysfonctionnements de la musique. Cette double action de régulation et « d'arrangement » s'appuie sur un travail de création à base d'informations, d'évaluations et de suggestions.

Le pivot de la composition musicale en groupe se lit à travers la notion d'interaction. Les membres du groupe, en l'occurrence les musiciens, entrent en relation par une « délégation d'attitudes », provoquée par une réaction adaptative aux réactions d'autrui.

[R.F.Bales](#) prend pour référence une table de catégories permettant d'ordonner les facteurs permettant de développer ces interactions: information, évaluation, influence et contrôle, décision. L'interprétation clinique quant à elle se fonde sur la dialectique du transfert et du contre-transfert

Si la finalité de la dynamique de groupe et de l'atelier résidence aboutit à une production symbolique pour l'un et à une création concrète pour l'autre puis à la critique de celles-ci, il est clair que le meneur de jeu, le thérapeute/artiste, se devra de susciter et de contrôler cette production en donnant des informations ou en faisant des commentaires, en fournissant évaluations et critiques, en suggérant des solutions praticables. Nous voyons ici combien le rôle du « leader », sera essentiel. Il consistera à changer de stratégie: directive, non directive ou mixte, compte tenu des réactions du groupe et surtout en fonction de l'écoute de son auditoire.

« Ainsi, l'information et la définition du problème sont plutôt directives, la stimulation, l'expression ou l'interprétation sont plutôt non directives, tandis que la position du problème et la formulation du bilan peuvent être mixtes, c'est à dire contrebalancer une stratégie par l'autre. »

(Resweber Jean-Paul, Les pédagogies nouvelles, Que sais-je?, 1999).

Conclusion du chapitre IV

Les solutions pédagogiques pour les musiques actuelles dans une résidence demeurent incertaines et confuses, et sont à mettre en parallèle, des problématiques du créateur. Il s'agit de négocier entre les modèles tout faits (apprentissage de technique pure, clichés des musiques actuelles, plagiat...), offerts à l'imitation et prendre les repères produits à partir de modèles qui servent de prétextes et de point d'appui. A mon avis la confusion vient de l'interprétation du sens que l'on donne à la mimésis. Imiter, ce n'est plus reproduire des modèles, mais prendre des distances par rapport à ceux-ci pour en inventer d'autres, s'en inspirer pour créer des repères. Le stagiaire n'a pas à imiter l'artiste, mais il est invité à trouver son style propre dans l'expression créative de son imaginaire.

Mais il serait erroné de croire que pour une population de quartier et pour l'homme en général, l'inconscient est là, disponible, et ne demande qu'à s'investir. Au contraire, l'inconscient se conquiert et c'est à la pédagogie de lever les entraves qui bloquent certaines personnes à le produire. La création peut être le levier, le prétexte de cette production. Car il n'y a ni

apprentissage, ni éducation, ni formation qui n'implique que l'inconscient soit marqué, puis remarqué, c'est à dire inscrit dans une surface qui, une fois utilisée comme point d'appui, sera finalement refoulée, servant ainsi d'espace à la libération d'autres inscriptions possibles.

« *L'angoisse des éducateurs devant l'absence de références provient pour une bonne part d'une confusion entre le modèle à reconduire et le repert à produire.* » (Resweber Jean-Paul, Les pédagogies nouvelles, Que sais-je?, 1999).

Ce sont en fait les représentations du savoir, de l'apprentissage et de la relation pédagogique qui sont remises en cause. Si la résidence d'artistes et en particulier l'atelier de pratique musicale, consiste à susciter des envies culturelles, à apprendre à apprendre, il s'ensuit que le savoir est habiter d'un processus nouveau pour des personnes habitués à un mode pédagogique plus classique. La relation pédagogique s'en trouve profondément modifiée aussi bien en ce qui concerne l'intervenant que la fonction du groupe-atelier.

Absent des cursus musicale de l'école, des conservatoires pendant longtemps (le jazz et les musiques trad. apparaissent timidement), la pratique amateur des musiques actuelles a du mal à trouver ses repaires entre une pratique empirique qui se réclame indépendante de tout cadre institutionnel et l'allégeance (consciente ou inconsciente) au schéma institutionnel dont use les écoles associatives, certains professeurs de structures de proximité, voir l'individu lui même. Par l'usage des pédagogies décrites ci-dessus, ce sont les représentations du savoir qui sont remise en cause.

Peut- on dire pour autant que par ces pédagogies en viennent à faire échapper la résidence d'artiste de musiques actuelles au contrôle, à la régulation, à la censure politiques? Ce sont en effet les relais du pouvoir qui changent. Les relais des pouvoirs publiques en sont modifiés et ambigus. Le profil décrété de l'artiste intervenant remplace le diplôme par le savoir faire qui se substitue à la Culture instituée et l'efficacité créative à celle symbolique de la parole. Si l'apprentissage consiste à apprendre à apprendre, le statut du maître et la fonction politique que joue l'éducation dans la Nation s'en trouvent modifier. Échappant au contrôle de l'Etat (par le diplôme, les examens), au contrôle de l'industrie en mettant en avant un projet collectif éloigné de toute idée de performance, cette conception de la pédagogie dans une résidence d'artistes, met en avant une idée politique élaborée par un citoyen qui n'est pas figé par une culture reproductible mais qui se construit tout le long de sa vie collectivement. C'est une conception de la nation partagée entre différentes cultures qui trouve son unité dans un projet collectif héritée de l'éducation populaire.

Cet autre mode de soumission au pouvoir s'oppose d'une certaine manière à la *paideia* antique, c'est à dire aux discours des pratiques éducatives visant à insérer le citoyen dans l'ordre culturel défini par celui-ci. C'est dans cette perspective que l'apprentissage des musiques actuelles dans une résidence en fait un vecteur intéressant pour une démarche d'éducation populaire, car il s'appuie sur l'expression, la création, l'autonomisation en groupe, par les échanges et l'écoute, qui font de la Culture non pas un but en soi mais comme la possibilité de participer à la Politique. Nous parlons bien ici du « vivre ensemble » pour des personnes victimes de l'exclusion. C'est dans

cette perspective que Platon parle de « *disciplines éveilleuses* » dont l'apprentissage vise à initier l'être à la vie de la cité.

Car la pédagogie est une pratique qui dépasse le cadre de l'atelier-résidence. Car la résidence d'artistes est un réseau organisationnel et symbolique ouvert sur la société entière dont font parties les institutions (famille, municipalité, collectivité territoriales, entreprises...) qui ont une influences inévitables. La pédagogie dépasse le périmètre de l'atelier puisque la résidence d'artistes est un microcosme socio-politique.

Si on suit les thèses de P.Bourdieu, de Passeron, l'atelier tout comme « l'école, *en tant que lieu d'apprentissage, apparaît(ssen)t comme le milieu où se fonde et se transmet l'image de la société globale* ». Aussi au lieu de s'offusquer de la place que les institutions peuvent prendre dans cette action culturelle, il faut y voir une chance d'établir des nouvelles donnes qui peuvent influencer « de l'intérieur » des conceptions archaïques de la pédagogie, et modifier l'image négative des populations de quartier et des musiques actuelles. Dans ce sens la coopération envisagée avec le CNR de la ville de Nantes dans le cadre de la résidence d'artistes de musiques actuelles proposées à Tissé Métisse, en fait l'amorce d'un dialogue artistique pédagogiques qui permet de dépasser l'opposition politique récurrente qui oppose bien souvent ces deux formes de Cultures.

Dans cette perspective l'atelier-résidence apparaît comme la pierre angulaire d'enjeu qui dépasse le caractère artistique de la démarche. C'est un lieu d'exploration des sentiments et de libération des défenses entretenues par une population de quartier en position de repli. Dans cette orientation l'atelier-résidence a pour but d'améliorer le climat de relations humaines et donc de créer l'ouverture nécessaire à l'apprentissage et à l'expression de sa propre culture. Il a donc d'un point de vue pédagogique, une double fonction. En un premier temps une fonction qui favorise la réceptivité, l'ouverture et la confiance qui favorise la relation à l'autre. En un deuxième temps une fonction de création qui favorise l'obtention d'un savoir faire, d'un savoir dire, d'un savoir joué.

De ces fonctions différentes quelle attitude se doit alors d'adopter l'artiste intervenant? Dans un contexte d'échec scolaire, les formes des pédagogies nouvelles semblent les plus adaptées pour dépasser l'obstacle de motivations. L'artiste doit être non la cause, mais l'occasion de la rencontre. Il est avant tout un « facilitateur », une personne ressource qui se pose sans fard, ni paillette et qui au besoin fait part de ses sentiments face à la relation qu'il établit avec le stagiaire. Mais son action ne porte pas uniquement sur le groupe-atelier, puisque la résidence d'artistes a pour finalité d'ouvrir sur la société dont elle est un microcosme et sur le monde qui est à construire collectivement. C'est pourquoi le but de toute rencontre artistique n'est pas d'acquérir des connaissances mais d'acquérir la capacité d'acquérir des connaissances.

L'atelier-crédation a aussi une fonction d'unification sociale et d'innovation artistique. Il permet de rassembler les pulsions en une oeuvre musicale nécessaire à l'apprentissage et à l'émergence d'autres formes esthétiques. La musique se crée, se répète, s'écrit, se chante, s'improvise en évitant la répétition technique convulsive et aliénante, au profit du risque psychologique et artistique. Cette fonction est inséparable de la libération de l'imaginaire. Les blocages des habitants de quartier deviennent énergie de déploiement d'un monde imaginaire qui se développe dans l'oeuvre. Il permet à l'individu à l'issue de la résidence d'exprimer avec force les champs des possibles qui lui étaient jusqu'alors fermé. Il permet au sujet d'oser, de se risquer à être

créateur. Il s'agit ici d'être confronté au matériau de l'oeuvre, de montrer comment les choix des arrangements, de la mélodie conditionnent le profil de l'oeuvre, de mesurer comment l'intervenant et le stagiaire perdent petit à petit leurs certitudes, leurs convictions au profit de nouveaux repères qui fondent une conception de la vie collective et non individualiste qui unit le culturel et le social dans un tout. Il permet plus simplement de dire:

« NOUS AVONS FAIT CELA ! ON A CREE UN TRUC ! »

CONCLUSIONS

La tentative de description des conditions de réalisation de la résidence d'artistes de musiques actuelles, au sein de Tissé Métisse dans les quartiers en difficultés que nous venons d'esquisser, peut se résumer de la manière suivante.

Dans le chapitre « Constat, conditions et enjeux » qui traitent plus particulièrement du territoire, de ses habitants et de leur culture propre, nous soulignons la nécessité de prendre en considération l'alternative positive de la Culture, face au contexte sociale dégradé des habitants. L'image des médias, le rapport à la communication, l'accompagnement de l'action doit s'efforcer d'échapper aux stéréotypes assumés par la population, en s'efforçant de donner une image positive, solidaire, et de potentialités créatives et d'innovations artistiques de la population des quartiers, riche dans sa diversité culturelle.

En effet, une attention particulière envers les porteurs de projet locaux que pourrait favoriser la résidence de Tissé Métisse, développerait des initiatives ouvertes qui mettrait à jour la reconnaissance social, culturelle et identitaire des personnes les plus démunies à concevoir par elles-mêmes des activités artistiques comme la musique. Dans ce but, par un choix réfléchi du projet artistique et culturelle, la résidence d'artistes donne un espace fondamental à la participation active, à l'initiative en concevant des actions (ateliers, organisation de repas en musique, prestation scénique chez l'habitant...) qui favorisent la reconstruction des liens sociaux, et donnent l'image d'un projet collectif de société emprunt de tolérance qui autorise l'affirmation de sa propre identité culturelle.

En ce qui concerne maintenant la place et le rôle des acteurs qui serait amené à agir dans cette résidence d'artistes, il faudrait que les logiques décisionnelles des acteurs de Tissé Métisse et les logiques de financement institutionnelles soit en mesure d'accompagner, de valoriser le projet de manière concertée en échappant à tout jeu d'acteur. Les différents partenaires doivent se placer dans une position réflexive, afin de définir la place qu'ils tiennent à jouer en pensant le projet de manière globale et non selon des critères propres à chaque acteur. Car derrière le « label » résidence d'artiste se cachent des réalités bien différentes. Simple mode de l'industrie culturelle, opération de communication de la puissance publique à la recherche du chaînon manquant avec la rue, mise en scène exotique des banlieues par une population et des artistes en mal de reconnaissance... « ou mise en visibilité d'une aspiration citoyenne profonde, revendication d'un droit à la culture, expressions d'un nouveau rapport du particulier à l'universel dans la rencontre

plurielle des formes et des esthétiques? »(H.Bazin, De l'autre côté de l'eau, rapport de synthèse d'une évaluation de « Quartiers musiques » pour musiques de Nuit diffusion).

Une manière de définir la résidence d'artiste serait d'interroger les notions de forme, de territoire, d'outil, de professionnel, d'amateur, de savoir en les considérant comme des coquilles vides pour lesquelles il faudrait réinventer un sens commun. Le politique ne peut totalement contrôler et définir l'action culturelle. Mais il peut l'impulser sans prétendre la définir par le choix des artistes par exemple.

Définir: c'est encore, comprendre la résidence d'artistes comme une totalité sans séparation entre dimension artistique et sociale, comme un processus. Car Tissé Métisse appartient à cette catégorie d'opérateur qui ne travaille pas uniquement en terme de produit fini mais de processus. C'est rejoindre la pensée pragmatique de Shuterman qui ne peut aborder la réalité autrement que dans le mouvement de l'expérience.

Mais du coup pour des institutions politiques, il est difficile de financer directement des processus. Mais il est possible de soutenir les situations qui les mettent en visibilité d'autant plus que les cadres institutionnels le favorise. Il s'agit de repenser la manière de travailler l'articulation du social et de l'artistique en soulignant la mission de service public qui doit s'efforcer de soutenir les initiatives artistiques locales des quartiers et de la vie culturelle nantaise en général. Ce soutien doit pouvoir s'articuler sur des partenariats renforcés entre des structures sociales et culturelles si elles comprennent leur complémentarité.

Pour définir la place et les objectifs de chaque acteur, les dispositifs de suivi ou de coordination selon la manière dont on les appelle, sont des espaces favorables au dialogue et au langage commun indispensable à la définition de la résidence d'artistes. Espaces de débats, d'évaluation ou le coordonnateur a une place centrale, ils permettent le dépassement rapide des difficultés d'organisation par une coordination pensée par une personne dont le parcours professionnel et les objectifs sont en phases avec les buts recherchés de la résidence.

Cette coordination est complexe dans le projet de Tissé Métisse de par les nombreuses ramifications partenariales, et les diverses particularités des acteurs locaux. Il est pour cela primordial, de créer ces espaces de coordination bien en amont de la résidence et de les maintenir en aval pour évaluer les impacts positifs qui serviront au renouvellement de la résidence d'artistes.

La force de la résidence d'artistes trouvera sa pertinence quand l'ensemble de l'organisation et les conditions seront posés, et quand la qualité de la relation humaine qui va s'établir entre l'artiste et les habitants sera effective. Les motivations de ces derniers seront particulièrement déterminantes vu le contexte social dans lequel elles s'inscrivent. Il importe alors à l'artiste de trouver les leviers qui permettront de mettre à jour les potentialités créatives des habitants, en dépassant par les pédagogies nouvelles le déterminisme d'échec dont on affuble ces populations. Une sorte de « militance » de l'artiste doit pouvoir lui conférer l'envie de se mettre en danger, afin de s'introduire dans un monde imaginaire du stagiaire, où toute potentialité créatrice réelle à droit de voir le jour.

C'est pourquoi un des principes de l'atelier-résidence est la capacité d'adaptation de chacun. Il s'agira de favoriser la rencontre, non de transmettre des savoirs dans un sens unique. Plus que d'échanges on parlera de donner, de culture syncrétique, d'expérience.

Cette expérience implique que l'on ne peut pas définir ce qui s'y déroulera en partant de l'extérieur, mais à l'intérieur de la situation de rencontre qu'elle provoque. C'est en cela que l'atelier-résidence,

appréhendée comme un microcosme de la société environnante, joue un rôle politique en se démarquant des modes traditionnels d'apprentissage de la musique à l'école,. La situation engage tous les acteurs dans une création qui fait sens, sur laquelle les participants peuvent se rassembler et se distinguer, problématiser leur vie, poser des questions non sur le monde mais au monde... dans une expérience collective qui réanime les désirs, la confiance en soi, et les champs des possibles afin de reconnaître la singularité et la richesse culturelle de chacun dans un souci de qualité et d'innovations artistiques.

Comme nous l'avons vu, la résidence d'artistes de Tissé Métisse s'efforce d'accorder une place importante aux pratiques des habitants des quartiers. Parce qu'elle facilite les échanges, fait partager des valeurs communes à travers la diversité culturelle et contribue au lien social.

Souvent nés des quartiers populaires, des mouvements musicaux ont re-dynamisé la création des musiques actuelles. Accorder une place dans une résidence à l'expression artistique des habitants des quartiers, c'est parier sur un potentiel culturel endormie ou caché, qui n'a pas trouvé les espaces pour sa reconnaissance. C'est aussi reconnaître que la société et la République s'enrichit par cette diversité culturelle qui ne peut se résumer à un citoyen unique et cohérent culturellement.

A mon sens, les quartiers ne sont pas d'abord un lieu où tous les maux de la société y sont regroupés, mais un lieu de créativité, de vie, de culture. Le désir d'expression ne demande qu'à renaître ou à s'exposer, encore faut il prendre le temps de l'écoute et ouvrir des espaces de visibilité. Les initiatives au niveau national sont variées car pour ces opérateurs culturelles, il n'y a pas de forme noble de la culture qui s'opposerait à d'autres formes. Autant d'initiatives dont fait partie Tissé Métisse au bénéfice des habitants des quartiers qui donnent envie de vivre ensemble, d'échanger entre cultures d'origines diverses dans le but de créer un patrimoine commun à l'écoute de toutes les singularités.

Il semble que les nouvelles orientations que pourrait prendre TISSE METISSE doivent être envisagées dans un schéma équilibré entre la définition de la volonté des acteurs politiques, des partenaires et celle de l'association.

« Pour cela il faudrait que les « décideurs » acceptent de coopérer entre eux en laissant de côté leurs rivalités politiques, qu'ils soient plus attentifs à l'innovation artistique, au travail des professionnels et des amateurs, qu'ils réalisent un équilibre entre les événements médiatiques et le service public culturel et fassent participer les usagers à la gestion culturelle. Et enfin que les professionnels soient plus solidaires et généreux envers les jeunes talents et les relais de l'action artistique. » (Rapport Rizzardo à propos de la décentralisation).

Cette résidence d'artistes peut être le support d'une réflexion globale sur les liens entre les pratiques artistiques et l'aspect événementiels de la manifestation. La question sur les actions dans les quartiers de Tissé Métisse aujourd'hui est de savoir si il faut répéter les expériences passées dans différents lieux ou faut-il centraliser avec plus d'impact les interventions sur un lieu spécifique? Ceci pose la question du maillage du territoire, mais aussi du positionnement des différents acteurs.

En élaborant ce projet de résidence d'artistes, j'ai pu constater que les pratiques artistiques (et en particulier amateurs) manquent d'une cohérence entre différentes structures à Nantes. Chacun élabore des projets sans qu'une transversalité et de réels partenariats s'instaurent dans la durée. Face à cet état de fait, comment provoquer l'ouverture sur l'altérité que

revendique le projet? Quelles complémentarités entre les différents acteurs de la ville? Il semble qu'avant même de penser à une rencontre des publics, qu'il faille penser à une rencontre entre professionnels. Ces différents questionnements requiert une réflexion collective globale qui éclaircirait les buts, les objectifs, la mise en oeuvre du projet. Les partenariats, la durée, la transversalité sont des éléments récurrents du projet qui ne doivent pas être éludés au risque de juxtaposer les actions dans le temps et dans l'espace.

En revanche nous pouvons avancer que les spécificités de la résidence d'artistes de Tissé Métisse en font un événement hors du commun, de l'action culturelle qui peut être une base de réflexion sur un projet global et transversal. C'est un des rares exemples au niveau national, où le monde du travail s'ouvre sur la société civile, autour d'une action culturelle. Elle semble connectée aux préoccupations sociales s'appuyant sur des phénomènes concrets, de la pluralité des origines culturelles, ethniques et sociales de son public. C'est un pari qui n'est pas évident de vouloir « tisser » les liens des différentes catégories sociales, des différents cultures d'une société disloquée. C'est bien parce qu'il y a « péril en la demeure » que les idées extrémistes resurgissent au grand jour. Cela se traduit par l'intolérance, le racisme, l'exclusion sociale et culturelle.

C'est dans cette volonté de projet de société solidaire, que certain pourront qualifiée d'utopique, que Tissé Métisse agit depuis maintenant une décennie. Car c'est bien d'actions dont ces préjugés grandissant ont peur!

Annexes

I LE PROJET

Deux groupes professionnels de musique actuelles, pressentis pour la programmation de la manifestation TISSE METISSE 2004, seront invités en amont de l'évènement à intervenir dans des ateliers et des concerts dans le cadre d'une résidence d'artistes. L'un sera issu de la région nantaise (des artistes en développement de carrière) et le deuxième comprendra des musiciens issues de l'immigration ayant un rayonnement national. Un auteur se joindra à l'opération.

Pendant le mois précédant la manifestation TISSE METISSE, les groupes animeront:

Des Ateliers

-Au cours d'ateliers organisés **au coeur du quartier** Doulon/Bottière dans les structures de proximité, **dans l'usine TRELLEBORG** à Carquefou, **dans le milieu scolaire**, les musiciens et l'auteur invités préparent avec les stagiaires une ou plusieurs oeuvres collectives qui seront incluses dans le concert final de la manifestation TISSE METISSE.

-Les artistes participeront aux **ateliers de pratiques musicales et d'écriture** en collaboration et avec l'apport d'autres partenaires et musiciens (ex :Tremolino et d'autres structures culturelles plus institutionnelles type CNR, médiathèque, l'Olympic...).

Des Concerts

-des concerts acoustiques **chez l'habitant** ou dans les cages d'escaliers

-des **repas en musique**: Considérant que la résidence d'artiste concerne tout le monde, différents moments de convivialités pourraient être développés. Des repas en musique organisés dans les quartiers et à l'usine côtoient des ateliers mis en place afin de faire croiser au maximum les publics.

-**des prestations** de sensibilisations **dans le milieu scolaire** du quartier encadrées par la FAL

Option : Un lieu mis à disposition par l'office HLM permettrait de réunir les repas au coeur de la cité et de loger les artistes sur place ?

L'idée de la « **table d'hôtes** » du festival « musiques métisses » d'Angoulême, accueillant tous les midi, pendant la résidence, artistes, techniciens, élus et partenaires du projet, pourra être reprise. Le repas sera préparé par des habitants du quartier dans un souci d'interculturalité.

Pistes d'évolution pour 2005 -inclure des ateliers et des concerts en milieu rural sur le département

- **inviter des artistes internationaux de pays en voie de développement ou des artistes européens peu présent en France.**

-inclure des ateliers danses, art de la rue

Extrait de la circulaire no 92-360 du 7 décembre 1992

« LES ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES ET L'ACTION CULTURELLE » pour développer des ateliers de pratiques artistiques

Un effort particulier doit être fait pour que les jeunes des ZEP aient un accès facilité à des pratiques et à des lieux culturels diversifiés.

De même que les services compétents des rectorats et des inspections académiques renforcent l'attention apportée à ces publics, des instructions ont été données aux directeurs régionaux des Affaires culturelles pour que ceux-ci apportent aux acteurs des ZEP un concours significatif. *Des crédits sont inscrits à cet effet au budget de 1993 afin de promouvoir le développement des enseignements artistiques et des programmes culturels, dans les établissements classés en ZEP*

4.1. Développer les enseignements artistiques en ZEP.

On veillera à :

Généraliser l'ouverture d'ateliers de pratiques artistiques en collèges et en lycées professionnels, les classes culturelles à l'école primaire dans les ZEP ;

Développer les filières d'excellence : classes à horaires aménagés en primaire et collège, options artistiques au lycée.

4.2. Développer l'action culturelle en ZEP.

Les jumelages entre un établissement culturel support et un ensemble d'établissements scolaires constituent le moyen d'assurer aux élèves comme aux enseignants, l'environnement culturel complémentaire à tout enseignement.

Plus largement, des plans locaux d'éducation culturelle conclus entre collectivités territoriales, professionnels de la culture, associations et établissements scolaires permettront de résoudre ensemble les problèmes tarifaires ou de transports inhérents à l'action culturelle, les problèmes de postes nécessaires à cette animation. Une ZEP jumelée avec un établissement culturel pourrait à son tour avoir un effet d'entraînement plus large auprès de la

communauté scolaire d'une ville ou de toute autre entité géographique..

RESEAU FANFARE

FESTIVALS NANTAIS

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Bazin Hugues, La culture Hip Hop, ed. Desclée de Brouwer, Paris 1995.

Benabdejlil Nadia, Organiser l'entreprise, ed. Gerhe, Casablanca 1999.

Boubeker A. Les paraboles du lien social. In *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues : L'Aube, 2000

Boyer Jean-Claude, Les banlieues en France, Armand Colin, mars 2000

Buffet Marie-Hélène, Action culturel et intégration en France, Dessid, 2001

Caune J. , le sens de la médiation, le sens des pratiques culturelles, PUG, Grenoble, 1999.

Charlot B., Bautier E., Rochex J.Y, Ecole et savoir dans les banlieues...et ailleurs, ed. Armand Colin

Colin Bruno, Action culturelle dans les quartiers, ed. Opale, 1998.

Colin Bruno, L'action culturelle dans la ville, ed Opale, avril 2000.

Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des français, Enquête 1997, ed. La documentation française.

Dubet F., Les figures de la ville et la banlieue, in sociologie du travail, 1995

Dubet F, Lapeyronnie D, Les quartiers d'exil, ed Seuil, 1995

Dubet F., Ces quartiers dont on parle, Seuil, 1997

Fischer Custave Nicolas, Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Dunod, Paris, 1998

Galland Olivier, Les jeunes, La Découverte (collection repères), Paris, 1993.

Gaspard F. Multiculturalisme et identités. Recherche sociale, 1998

Goetschel P., Loyer E., Histoire culturelle et intellectuelle de la France au Xème Siècle, ed. A.Colin.

Ion Jacques, Le travail social à l'épreuve du territoire, ed. Privat, Toulouse, 1990.

Montfort J.M et Varine H., Ville, Culture et développement, l'art et la manière, ed. Syros, 1995.

Resweber J.P, La recherche action, PUF, 1995

Resweber Jean-Paul, Les pédagogies nouvelles, Que sais-je?, 1999

Rigaud Jacques, l'exception culturelle,ed. Grasset.

Rogers C, La relation d'aide à la psychothérapie, Paris, 1970

Roman Joël, La démocratie des individus, ed. Calman Levy, 1998

P.Urfalino, L'invention de la politique culturelle

Teillet P., L' Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui, in Musique et Politique, sous la direction d'A.Darré, PUR-1996

Van Colen F., Education populaire et Musiques Amplifiées, CRY/FEDUROCK, juin 2001.

Vieillard-Baron Henri, Le risque du ghetto, in Esprit, février 91

Vieillard-Baron Henri, Les banlieues, Dominos Flammarion, 1997

Waresquiel (De) E., Dictionnaire de la culture, ed. La découverte, 1999.

Warnier J.P, La mondialisation de la culture, ed. La découverte, 1999.

Zoia Geneviève, La mobilisation de références multiculturelles pour l'action dans les quartiers en difficulté, in Les aléas du lien social, ministère de la Culture et de la communication,1997

Les cahiers de Fanfare N°1, publication de La Scène, 2002

Les cahiers de Fanfare N°2, publication de La Scène, 2003

Politique de la ville et arts de la rue, in cahier thématique dans Arts de la rue n°14/15, 1997
MILLIOT V, ROUOT C, BELMADANI, Culture et recherche, in *Cultures et ville.* n°74, Septembre-octobre 1999

Camilleri C. Rencontres des cultures et avatars identitaires. Projet, automne 1993, n°235, p.23-31

SITES INTERNET

site internet de Réseau cultures Europe, juin 2003

site de la FEDUROK

site de OPALE (Organisation pour Projet Alternatif d' Entreprises)

site internet de la DIV

site internet du ministère de la culturel

site internet de Banlieues d'Europe

site internet de Culture Commune

site internet de Musiques de Nuit Diffusion

site internet de l'Olympic (Nantes)

site internet de la Ville de Nantes

site internet du parlement

RAPORTS/ETUDES

Rapport d'évaluation sur les projets culturels de quartier, Monfort Jean-Michel, Agence Faut Voir, 1997

Projet de structuration et de développement sur l'accompagnement et la transmission des musiques actuelles à l'échelon de la ville de Nantes, Priou Vincent, Trempolino, 2003

Etude locaux de musiques, Talledec Denis, Trempolino Oct., 2000.

Etude de théories attributionnelles de la motivation dans les questions d'aptitude musicale développées par Laurent Guirard (Université de Paris IV- Sorbonne et Paris X- Nanterre)

Pédagogies et pratiques musicales, collectif CRY -Yvelines-, de l'ARA -Roubaix-, du Florida -Agen-, de Trempolino -Nantes

Entretiens Culture et Ville 1999, site internet de Musiques de nuit diffusion.

De l'autre côté de l'eau, H.Bazin, rapport de synthèse d'une évaluation de « Quartiers musiques » pour musiques de Nuit diffusion

Tissé Métisse: de l'engagement social à l'avènement culturel, Cyrille Prévaud, 2001.

Les événements culturels, un projet promotionnel, social et spatial pour les villes, Blandin Catherine, Université de Nantes, 2001.

SOMMAIRE

Remerciements.....p2

Introduction

1.1Présentationdu contexte de l'étudep3

1.2Problématique et objectifsp5

1.4Méthodologie.....p7

1.5Historique de Tissé Métisse.....p8

CHAPITRE I.: **CONSTAT CONDITIONS ET ENJEUX**

SECTION I / TERRITOIRE, HABITANTS ET CULTURE:

§1. Quelles conditions géographiques, socio-économiques et d'images des quartiers?..... p11

1.1. Territoire: Approche d'une définition des quartiers en difficulté: du spatial au social.....p11

1.2 Constat socialp12

**1.3 L'espace d'incertitude et la zone de certitude.....
p14**

§2. Quelles conditions de Cultures pour une résidence d'artistes dans les quartiers?.....p16

2.1 Démocratisation et résidence d'artistes.....p17

2.2 Démocratie culturelle et résidence d'artistes.....p18

§3. Identités et cultures des habitants: Quelles conditions de rapprochements?.....p20

**3.1. Concept d'acculturation.....
p20**

SECTION II /CONSTRUCTION IDENTITAIRE ET RESIDENCE D'ARTISTES

§1 Quelles conditions d'éthique, de projet artistique et culturel dans Tissé Métisse pour les habitants?.....p22

1.1 Ethique.....
.....p22

1.2 Projet artistique et culturel.....p23

§2.Quelles conditions de conception de sens, du projet artistique et culturel de la résidence.

.....p2
4

2.1.Enjeux des expressions culturelles des immigrés et de leurs enfants.....
.....p24

2.2La programmation artistique de la résidence et la revalorisation identitaire.....p25

Conclusion du Chapitre
I.....p28

CHAPITRE II

PLACE ET RÔLE DES
ACTEURS

SECTION 1 :Poids et limites des acteurs en présencep31

§1.Poids et limites des acteurs de Tissé Métisse

1.1L'ACENER (association de Comités d' Entreprise de Nantes et Région).....p31

1.2Le CID (Centre interculturel de Documentation).....P33

1.3La Fédération des Amicales Laïques

(FAL).....	p34
<u>§2. Les partenaires socioculturels</u>	p35
2.2 Les centres socioculturels et l'ACCOORD.	p36
2.2 Le dilemme Culture/Socio-culture	p38
<u>SECTION II : Poids et limites des acteurs politique</u>	p41
<u>§1. Les politiques contractuelles au service de la démarche citoyenne de la résidence d'artistes</u>	p41
1.1	Cadre général.....p41
1.2 Sensibilisation aux pratiques artistiques	p42
1.3 Le contrat de ville 2000-2006.....	p42
<u>§2. Poids et limites du soutien des institutions locales</u>	p49
2.1 La logique de soutien de la mairie de Nantes.....	p49
2.2- La direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC)	p52
Conclusion du chapitre II	p57

CHAPITRE III
DISPOSITIFS DE SUIVI

<u>SECTION 1/ Dispositifs de suivi</u>	p59
<u>§1. Le comité de pilotage</u>	p59
1.2 Principes	et

préconisations.....	p59
1.3La coordination dans Tissé Métisse.....	p60
§.2 Principes de l'évaluation.....	p62
2.1.But de l'évaluation dans le projet.....	p62
2.2.Propositions d'outils d'évaluation.....	p62
2.4Limites et enjeux de l'évaluation.....	p64
§3.Le rôle de la coordination et du médiateur dans la résidence d'artistes.....	p64
3.2Les concepts de médiation et de coordination dans la résidence d'artistes.....	p65
3.3Le rôle de la coordination.....	p67
3.4Les conditions nécessaires pour réussir la coordination dans la résidence d'artistes de Tissé Métisse.....	p70

CHAPITRE IV :
MOTIVATIONS ET DEMARCHES PEDAGOGIQUES

<u>SECTION I /CONDITIONS DE SAVOIR DANS LES QUARTIERS.....</u>	<u>p75</u>
<u>§1 L'échec scolaire comme influence.....</u>	<u>p75</u>
<u>§2 Les conditions de motivation en question.....</u>	<u>p77</u>
<u>§3.La condition de</u>	<u>de</u>

savoir.....p79

3.1 Travail et savoir.....p79

3.2 La notion d'activité.....p81

SECTION II/PEDAGOGIES E RESIDENCES D'ARTISTES.....p84

§1 L'intervenant: conditions d'une motivation engagée:.....

.p84

§2. Pédagogies nouvelles et résidence d'artiste.....p85

2.1 Pédagogie négative et anti-pédagogie: une réflexion sur la conditions pédagogiques dans la résidence de musiques actuelles.....p86

2.3 Pédagogie thérapeutique et résidence d'artistes dans les quartiers.....p90

Conclusion du chapitre IV.....p92

CONCLUSIONS.....p95

ANNEXES.....p99

BIBLIOGRAPHIE.....p103

SOMMAIRE.....p107

QUESTIONS MEMOIRE

Quelle utilité et quelle efficacité sociale et culturelle les résidences artistiques peuvent elles avoir dans les quartiers défavorisés à Nantes?

TERRITOIRE ET HABITANTS

Quand la réponse à la relance de l'activité, de l'économie, de l'emploi semble bloquée, comment les résidences artistiques de musiques actuelles peuvent elles combattre les exclusions et réparer la fracture social?

Pourquoi soutenir un projet de résidence? Dans quel but?

Pourquoi avoir le souci de valoriser l'expression des habitants?

Comment prendre en compte les traditions, les valeurs, les racines des communautés en présence?

Pourquoi vouloir donner une dimension internationale? Quelle cohérence avec les quartiers?

PLACE ET ROLE DES ACTEURS

La logique de financement publique:

Comment prendre en compte les réalités existantes, éclaircir les rôles et places des divers acteurs impliqués dans la préparation et la mise en oeuvre du projet?

Quel rôle les **acteurs politiques** peuvent ils jouer dans des projets de résidences dans les quartiers?

Quelles sont les limites de la décision politique à Nantes?

La politique culturelle de la ville de Nantes.

La quête du lien social: image ou réelle volonté? La médiatisation de l'action ne stigmatise t elle pas des images de thérapie?

-Y a t il cohérence entre le discours de la politique sociale de la ville de Nantes et les moyens attribués?

DRAC

L'argent purement culturel absent des quartiers?

Quelle place et quelle possibilité l'intercommunalité a-t-elle dans un projet de résidence à Nantes?

Quel rôle les **acteurs culturels** peuvent ils jouer dans des projets de résidences dans les quartiers?

Quel rôle les **structures culturelles de proximité** peuvent elles jouer dans des projets de résidences dans les quartiers?

DISPOSITIFS DE SUIVI (comités de pilotage, évaluation, modes de coordination)

Quelles sont les limites de ce type de dispositif pour les résidences?

Quelle mode d'évaluation est il souhaitable? Dans quel but?

Quelle mode de coordination est il souhaitable? Dans quel but?

DEMARCHES ARTISTIQUES

Quelle est la nature de l'intervention **artistique**, en quoi est elle essentielle, que produit elle?

Comment s'articule le travail culturel et le travail social?

EFFET SUR LE DEVELOPPEMENT

Quel impact sur l'économie et l'emploi peut on espérer obtenir des résidences artistiques?