HAL
open science

Animation, culture et développement : le rôle de la culture dans les recompositions territoriales

Yves Raibaud

To cite this version:

Yves Raibaud. Animation, culture et développement : le rôle de la culture dans les recompositions territoriales. Congrès de l'animation socioculturelle, Salamanque, octobre 2006, 2006, Salamanque, Espagne. halshs-00368380

HAL Id: halshs-00368380

https://shs.hal.science/halshs-00368380

Submitted on 16 Mar 2009

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

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

Congrès de l'animation socioculturelle, Salamanque, octobre 2006

Animation, culture et développement : le rôle de la culture dans les recompositions territoriales.

Yves Raibaud, maître de conférences, Université Michel de Montaigne, Bordeaux

Résumé : L'animation culturelle[1] apparaît comme un enjeu majeur des processus de recomposition et d'émergence spatiale. L'article fait état d'un travail de recherche sur la géographie de l'animation culturelle en France. L'émergence des cultures urbaines, l'action culturelle en milieu rural, les événements culturels décentralisés sont examinés à partir de l'hypothèse que la culture est performative et participe à la construction des territoires. L'auteur souligne les dangers que peuvent comporter les associations simplistes entre culture et territoires et valorise l'action que peuvent mener les animateurs culturels dans la production démocratique d'un consensus culturel, facteur de cohésion sociale.

Dans toute l'Europe on assiste à une modification accélérée des territoires marquée par l'expansion des villes et l'urbanisation des modes de vie. Le lien entre territoire et production (industrielle ou agricole) s'amenuise. Les cultures liées aux anciens modes de vie, quand elles ne disparaissent pas totalement, ne peuvent survivre et se renouveler que par l'effet d'initiatives extérieures, publiques ou privées. Dans les territoires nouveaux de la ville en expansion, des modes culturelles portées par les plus jeunes apparaissent. La culture, considérée comme un élément du maintien ou de la création d'une cohésion sociale sur les territoires, est aujourd'hui une priorité aussi bien pour les Etats membres que pour la Communauté Européenne elle-même, dans un contexte de mondialisation.

L'animation culturelle apparaît en conséquence comme un enjeu majeur des processus de recomposition et d'émergence spatiale. Une fois cette affirmation posée la dispute commence, en particulier en France où la politique culturelle est une affaire d'Etat depuis la création en 1962 du ministère de la Culture par Charles de Gaulle et André Malraux. Comment ne pas voir en effet que les politiques publiques de la culture, censées corriger l'influence prépondérante du marché, s'opposent également aux permanences culturelles des territoires, aux cultures émergentes de nouveaux groupes sociaux, à la revendication d'autonomie des collectivités, aux aspirations légitimes des communautés régionales ou immigrées ? Dans ces conditions peut-on parler sereinement du « rôle de la culture dans les recompositions territoriales » (c'est le titre d'un rapport de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble en 2003) ? Il faudrait avoir la candeur de croire que la politique de démocratisation culturelle a cessé de déconstruire les territoires culturels pour se mettre subitement au service de nouvelles cohérences géographiques ou sociales. S'agit-il alors d'une forme de « gouvernance culturelle » ? On attribuerait au contraire de façon abusive à la force publique l'intention de réguler le territoire par la culture, entre violence symbolique et négociation.

L'idée qu'entre les permanences, les émergences et la gestion culturelle des territoires il y aurait des disputes puisant leurs arguments dans divers ordres de grandeurs (L.Boltanski et L.Thévenot, 1992) et générant localement des solutions spécifiques est probablement l'approche la plus pragmatique. C'est celle qui nous est le plus souvent rapportée par les animateurs et animatrices[2] en poste sur des terrains variés : milieu rural, périphéries urbaines, zones littorales touristiques... Ils nous racontent comment la recherche d'un compromis entre les acteurs a permis l'émergence progressive d'une association entre culture et territoire, élément structurant du contrat social local. Ils nous alertent aussi sur le fait qu'une culture imposée sur un territoire peut participer à créer des

[1] Pour « l'animation socioculturelle utilisant la culture comme outil central de son action », à distinguer de la médiation culturelle ou de l'animation communautaire

[2] Dans la suite de ce texte le masculin sera utilisé comme représentant des deux sexes sans discrimination à l'égard des femmes et des hommes et à seule fin d'alléger le texte.

conditions de repli ou d'exclusion d'une partie du public. La culture, productrice de normes et de valeurs, peut être dans un cas facteur d'intégration et dans l'autre facteur d'exclusion.

L'animateur culturel doit savoir élucider ces enjeux pour ne pas tomber dans le piège de la reproduction des standards culturels dominants. Concernant les territoires, il lui faut être à la fois un « animateur stratège » (J.C.Gillet, 1995), capable de mobiliser dans l'action des savoir-faire de médiateur et de technicien, tout en gardant une capacité de créer du sens à l'action, et un « animateur territorial », opérant à la charnière entre un espace administré et aménagé par la puissance publique et les espaces vécus tels que se les représentent les habitants et tels qu'ils se les approprient. C'est donc d'une culture professionnelle de la situation (autant que de l'action) que se réclame l'animateur sur le terrain, « *lui permettant à la fois d'en décomposer et d'en recomposer les interactions qui régissent les relations de ces éléments* » (J.P. Augustin et J.C. Gillet, 2000, p.18). L'article qui suit propose l'hypothèse qu'en déconstruisant les fondements du discours culturel (et notamment en l'allégeant des conceptions essentialistes qui fondent encore la plupart des politiques culturelles) on peut montrer comment la culture joue un rôle central dans la construction des espaces et des sociétés sans pour autant apparaître comme hégémonique. L'animateur culturel peut être alors imaginé comme un démiurge de ces recompositions territoriales oeuvrant pour qu'elles se fassent dans un contexte de démocratie.

1. Géographie de l'animation culturelle

Avant de présenter quelques résultats et les pistes qui s'ouvrent, il faut rappeler que notre travail de recherche s'inscrit dans la continuité du travail réalisé au sein de la Mission de Recherche sur la Culture et les Territoires Aquitains d'une part[3], avec l'Institut Supérieur des Ingénieurs Animateurs Territoriaux d'autre part[4]. Notre équipe de recherche avait répondu à une commande du ministère de la Culture[5] en quête de nouveaux outils permettant d'analyser les inégalités territoriales et les variations régionales dans l'accès à la culture. Parallèlement le travail de recherche et de publication sur l'animation et les animateurs mené par l'ISIAT recoupe la question de la culture et des pratiques culturelles, outils essentiels aux animateurs à la fois pour leur compréhension des publics et pour l'animation des groupes.

Un travail de recherche sur la culture et les territoires

Pour l'approche géographique trois directions avaient été prises. La première consistait à observer les phénomènes culturels entre géographie culturelle et politiques publiques de la culture, entre l'observation des permanences et des émergences et l'intervention de l'Etat et des collectivités. La deuxième, constatant que la démocratisation culturelle stagne et que les freins à l'accès à la culture restent toujours aussi importants, proposait de renouveler les perspectives en ouvrant les espaces publics de la culture et en posant l'hypothèse qu'ils sont coproduits avec les usagers. La troisième observait que les cultures dites « émergentes » ont à voir avec les transformations des espaces vécus (qu'elles peuvent peut-être interpréter) mais on peut supposer également qu'elles participent à la construction des territoires. Le préalable posé est que la culture sur les territoires n'est pas immanente ni spontanée, mais qu'elle n'est pas non plus une simple combinaison de déterminant structurels et d'une volonté politique fondée sur le principe de l'égalité sociale et territoriale.

---

[3] MiRCTA, Mission de Recherche sur la Culture et les Territoires sous la direction scientifique du Pr Jean-Pierre Augustin (mircta.com), UMR 5185 du Centre National de la Recherche Scientifique.

[4] ISIAT, sous la direction scientifique du Pr Jean-Claude Gillet.

[5] Le rapport de recherche « les territoires de l'Art vivant » s'est concrétisé par la réalisation du n°8 de la revue Sud-Ouest Européen intitulé « Géographies culturelles » et par la publication en 2004 en collaboration avec le Gresoc de l'Université de Toulouse-Le Mirail d'un ouvrage collectif « Perspectives territoriales pour la culture » (MSHA, 2000). L'appel d'offre du ministère de la Culture se situait dans la continuité d'un travail inauguré en 1973 sur les « pratiques culturelles des français » et qui se poursuit aujourd'hui. L'étude sur les pratiques culturelles des français est contemporaine des travaux de sociologie critique de Pierre Bourdieu (la Distinction, 1979). La mesure quantitative des pratiques culturelles des français, si elle ne démontre pas que la démocratisation culturelle a quelque chance d'arriver à ses fins, a le mérite de mesurer régulièrement les inégalités dans « l'accès à la culture » de plus en plus considéré comme un droit.

Ces axes de recherche qui se sont avérés fructueux s'opposent à l'idée assez répandue que l'offre artistique et culturelle est une production dérivée des infrastructures géoéconomiques et qu'elle tend à se concentrer de façon régulière sur des places centrales caractérisées par le rayonnement de leurs équipements culturels (F. Thiriot, 2004). Dans le travail de Fabrice Thiriot, lui aussi en réponse à l'appel d'offre du ministère de la Culture, la possibilité d'une autonomie du champ culturel est peu envisagée, pas plus que l'hypothèse d'une offre culturelle actrice de la formation des territoires autant que conséquence de ses déterminants structurels. Enfin la référence à l'identité (qui apparaît de façon récurrente en France lorsque la culture est utilisée par les Pays et les intercommunalités pour argumenter la pertinence de leurs périmètres et la légitimité de leurs projets) est peu valorisée.

Notre recherche commence donc par la question : comment la culture vient-elle au territoire ? Plutôt que de rentrer sur le terrain de la définition de savoir ce qu'est la culture et ce qu'elle n'est pas nous avons pris la voie tracée par Matthieu Béra et Yvon Lamy (Béra et Lamy, 2003) d'une « sociologie du bien culturel » qui se fonde sur la question de la qualification : qu'est-ce qui apporte de la valeur au bien culturel ? Quels sont les critères qui qualifient (trient) ce qui est culturel et ce qui ne l'est pas ? Qui établit ces critères ? Comment ces critères sont ils éprouvés, critiqués, amendés ? De cette manière on interroge les fondements des croyances sur la culture ce qui permet de montrer la culture « en train de se faire ». Cette méthode a d'autant plus d'intérêt dans le cas où l'on admet qu'il en est de même pour les territoires. Nous nous proposerons d'analyser les mécanismes de cette construction en reprenant l'image de M. Warnier des « petites fabriques de territoire » (Vannier, in DiMéo, 1998).

L'émergence des cultures urbaines

Cette approche est particulièrement adaptée pour analyser l'émergence de nouvelle pratiques musicales des jeunes qu'en France il est courant d'appeler « musiques amplifiées[6] » et que l'on associe souvent à d'autres « cultures urbaines » telles que la danse hip-hop, le graff ou des sports tels que skateboard, roller ou Bmx (vélo acrobatique). Ces pratiques culturelles paraissent spontanées mais on sait qu'elles sont issues des modes internationales propagées par les médias. En France elles sont apparues très tôt comme un moyen de retendre un lien entre les jeunes et la sphère publique. La rencontre s'est faite sur la nécessité de créer des équipements nécessaires à l'expression des jeunes : locaux insonorisés et salubres pour les musiques amplifiées, skate-parc, cités-stades. Les discussions préalables au financement de ces équipements spécialisés produisent de nouveaux critères de qualification faisant appel à des ordres de grandeur compatibles avec la culture professionnelle de chaque service de l'Etat (Jeunesse et Sports, Politique de la Ville, Culture, Santé, Environnement) et à leurs correspondants aux différentes échelles territoriales. La nouveauté des cultures urbaines est qu'elles entrent de droit dans les politiques publiques de la culture par la politique de la ville, c'est-à-dire par le biais d'un dispositif territorialisé de gestion des quartiers fragiles et des populations « dangereuses » qui sont censées y habiter. La qualification culturelle des cultures urbaines est donc à l'origine une qualification territoriale avant d'être une qualification esthétique. L'assemblage symbolique entre cultures et territoires se décrit comme un catalogue des objets culturels qualifiant ces lieux (danse hip-hop, graff, rap, skate, et leurs déclinaisons en terme d'accessoires) puis énumère les signifiants valorisés et/ou stigmatisants qui légitiment l'autorité de celui qui les attribue et emporte l'adhésion de ceux qui les acceptent. L'ensemble de ces objets culturels est indissociable de leur représentation dans un cadre urbain : la barre d'immeuble, les cages d'escalier, les parkings, les cours grillagées…Les leaders des musiques amplifiées et/ou des cultures urbaines, porte-paroles des jeunes et des quartiers fragiles, deviennent les acteurs de la construction de la banlieue par leur capacité à mettre en œuvre une technologie de l'intervention culturelle simple et communicante[7]. Cette première approche (comment le rock vient à la ville, comment le hip-hop vient à la banlieue) propose l'idée que la culture est une globalité et s'inscrit dans une chaîne interactive de production (H.Becker, 1988) dont la production de territoire est une des conséquences. Les différences d'évolution entre les régions et

[6] Rock, rap, techno et plus généralement « l' ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs, entre autres, des créations musicales et des modes de vie » Marc Touché (1993, p.3)

[7] Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, que des jeunes s'emparent de ce qui leur est proposé pour en faire un outil de promotion personnelle et de création artistique.

les départements français montrent d'autre part que ces phénomènes dépendent beaucoup des acteurs locaux. L'Aquitaine, région en pointe de ce nouveau mode de développement culturel, le doit en partie à l'importance des dispositifs de formation des animateurs musicaux ou des animateurs socioculturels ayant une compétence en musique.

Action culturelle en milieu rural

Depuis plusieurs années notre équipe de recherche a établi des rapports cordiaux avec le Conseil général (départemental) de la Gironde. Le paysage de ce grand département autrefois très rural se modifie d'année en année sous l'effet de l'étalement de la métropole bordelaise. Une grande partie du département est aujourd'hui « métropolisée », le choix de résidence des familles en accession à la propriété balançant – quand les critères ne sont pas simplement liés au coût du terrain à bâtir – entre une Gironde touristique tournée vers l'océan et une Gironde patrimoniale tournée vers l'intérieur. L'action culturelle menée par le Conseil général de la Gironde avait pour but de corriger les déséquilibres existant entre la métropole et le reste du département. Aujourd'hui il accompagne les recompositions territoriales liées aux lois récentes de décentralisation[8] qui tendent à rattraper le retard pris par la France sur les autres pays européens en matière d'aménagement du territoire.

La mise en place des intercommunalités et des Pays a été à l'origine d'une rupture dans les politiques culturelles. L'Etat, même déconcentré, apparaît aujourd'hui dépossédé de la maîtrise des processus et des critères de qualification culturelle. Les nouvelles entités territoriales ont en effet du, pour exister, développer des arguments utilisant les discours symboliques empruntés au langage de la culture. Les chartes de Pays dans le département de la Gironde sont caractéristiques de cet état de fait. Premièrement par la façon dont elles invoquent leur histoire et leur géographie à travers le patrimoine (culturel, environnemental, bâti) pour justifier la pertinence de leur périmètre auprès de l'administration d'Etat. Deuxièmement par l'obligation qui leur est faite de définir le Pays comme un outil de mobilisation des acteurs au sein d'un « territoire de projet » : la difficulté de mettre en place des communautés de communes fondées sur la mise en commun des moyens (qui introduit le calcul des coûts et avantages du passage à l'action collective) peut être dépassée par un projet de pays associant les « forces vives » aux conseils de développement dans lesquelles les associations culturelles sont souvent des éléments moteurs.

Une autre conséquence des dernières lois de décentralisation est que les petites villes du département ont pu mener plus librement des stratégies renforçant leur rôle de centralité locale en développant un créneau culturel qui les distingue à l'échelle départementale et régionale. Le cœur de la dialectique géographie culturelle/politiques publiques de la culture peut s'observer sur ces petits objets d'études, au moment où se fondent les compromis locaux qui vont participer à l'émergence de nouvelles formes de territorialités : par exemple la mise en place de résidences d'artistes dans des villages ruraux, la publication de l'œuvre intégrale d'un peintre-historien du patrimoine girondin du XIXème siècle, les stratégies culturelles des petites villes en zone rurale (festival autour de la chanson française à St-André-de-Cubzac, festival des Arts de la rue à Libourne, jazz à Monségur), le choix des costumes et des bannières par une confrérie vineuse à Ste-Foy-la-Grande, le renouveau du conte entre tradition, création et médiation et son développement comme alternative artistique sur les territoires ruraux etc.

Le renouvellement de l'offre culturelle et artistique sur les territoires

Une hypothèse est que cette nouvelle matrice de l'action culturelle décentralisée a des conséquences sur le paysage culturel local. Cela commence au jour où les Pays et les intercommunalités se fondent et se nomment. Le patrimoine tend à redevenir le premier support de l'action culturelle, détrônant une action culturelle centrée sur le spectacle vivant et la figure de l'artiste créateur, avant-garde des mouvements sociaux et idéologue de la déconstruction créatrice. L'action culturelle souffre en effet du désengagement de l'Etat, même s'il existe sur les territoires ruraux des militants pour l'action culturelle assurés par les relais institutionnels de la métropole bordelaise

[8] Loi sur l'administration territoriale de la République du 6 février 1992, Aménagement du Territoire du 4 février 1995 (Pays), Aménagement et Développement durable du Territoire du 25 mai 1999, Renforcement et Simplification de la Coopération Intercommunale du 12 juillet 1999, loi du 2 juillet 2003.

(musées d'art contemporain, théâtre et danse subventionnés, opéra, écoles nationales, conservatoires etc.). Cela se poursuit avec la forte pression des associations culturelles sur les élus locaux, notamment chaque fois qu'elles se professionnalisent. Le rôle non négligeable des acteurs culturels (artistes, médiateurs, associations…) dans la construction des identités locales induit une montée en puissance du travail culturel sur des territoires économiquement délaissés qui attirent de façon symétrique des artistes en recherche d'emploi. Les élus locaux, de leur côté, doivent gérer « en bons pères de famille » la pénurie de financements publics. Yvon Lamy et Françoise Liot ont perçu cette évolution en étudiant les résidences d'artistes sur le département de la Dordogne. « *Dans le milieu rural, les actions acquièrent une visibilité forte et doivent faire preuve d'une certaine efficacité sociale. Les opérations engagées doivent tenir compte des préoccupations de la population et, à ce titre, ne peuvent être indépendantes ni des questions socioéconomiques liées au développement local, ni des questions politiques de satisfaction des administrés* » (Y. Lamy et F. Liot, 2002, p.218). On devine derrière ces évolutions la montée en charge d'une demande locale de « travail culturel » organisé par des acteurs locaux, élus et animateurs qui ne revendiquent pas une compétence artistique mais une compétence gestionnaire dans la transformation de la production artistique au service de l'identité locale.

2. Performativité de l'animation culturelle

Une autre axe de recherche a examiné le cas des événements culturels (et notamment des fêtes et festivals de musique) en s'interrogeant sur l'aspect performatif de la culture. L'hypothèse que chaque événement culturel dans la ville ou sur un territoire rural est une mise en scène construite sur un récit légendaire, interférant dans la sphère politique et porteuse de géographicité est théoriquement fructueuse (D. Crozat, 2006)[9]. En déconstruisant les fondements du discours culturel (et notamment en l'allégeant des conceptions essentialistes qui fondent encore la plupart des politiques culturelles) on peut montrer comment la culture joue un rôle central dans la construction de l'espace. L'animation culturelle est un langage qui désigne le territoire, la ville en fête est un simulacre qui gagne peu à peu une autonomie en construisant un réel plus satisfaisant. Cet espace réel qui se donne l'apparence du naturel, de l'évidence se construit dans la répétition saisonnière ou annuelle (force de l'acte initié par allusion répétitive) et par l'itérativité qui établit un va et vient entre les musiciens et le public et fonde dans la durée le sentiment d'un réel partagé, d'un espace communautaire approprié.

L'étude de deux événements culturels musicaux aux environs de Bordeaux (festival de jazz de Monségur[10], fête de la musique à Blanquefort[11]) nous a montré à quel point l'animation culturelle joue un rôle central dans la recomposition des espaces. Dans ces deux communes l'identité de la ville ne va pas de soi. Pour Monségur, petite ville historique, si le patrimoine sauve l'apparence c'est que la vie économique et sociale s'en est allée progressivement tout au long du 20°siècle évitant la transformation de la ville. Pour Blanquefort, l'ancien bourg agricole à l'entrée du Médoc a été submergé durant les années 1970 par l'implantation de l'usine Ford et d'une zone industrielle qui représente environ 15 000 emplois, puis par l'expansion de Bordeaux. Il n'existe pas d'emblée dans ces endroits de vie culturelle propre si ce n'est le désir de consommation potentiel du public et la volonté politique locale. Ici comme ailleurs, la culture apparaît comme un moyen de développement. Mais une fois identifiée le rôle de la culture dans les recompositions territoriales ce qui nous intéresse est de définir la fête musicale comme un énoncé performatif dont la répétition participe à la construction d'espaces.

Le festival de jazz de Monségur

[9] Je remercie Dominique Crozat pour ces emprunts à son article non encore publié sur l'intérêt du concept de performativité en géographie.

[10] Ville médiévale fortifiée dont l'architecture est caractérisée par la centralité d'une place entourée d'arcades destinée au commerce et un tracé de rues en damier. Monségur (mont sûr) est une bastide de hauteur située au sommet d'une colline de l'est girondin (Entre-deux-Mers), à la limite du Lot-et-Garonne.

[11] Ville de 16 000 habitants au nord de Bordeaux et à l'entrée du vignoble du Médoc ; ville industrielle (usine Ford) elle est également devenue depuis quelques années une banlieue résidentielle et a développé une politique culturelle, sportive et associative intense favorisée par des ressources fiscales importantes.

Pour Monségur, la mise en scène de la bastide par un festival de jazz trouve dès sa création en 1981 ses arguments : développement touristique, distinction de la petite ville centre par un festival culturel, jazz identifié comme une musique populaire par les musiciens locaux (harmonie et école de musique), cohésion sociale… Les discours sur la fête façonnent ensuite, d'année en année, un récit légendaire fondé sur les succès précédents et sur les raisons de ces succès. Le public trouve progressivement ses marques dans la ville et invente un mode de circulation et un mode d'emploi des lieux et des édifices. Le contact direct avec le public est apprécié des musiciens qui invitent les spectateurs à participer en dansant, en reprenant certains refrains, en tapant dans les mains. Dans le jazz l'improvisation est favorable à cette participation et à la création d'instants ludiques partagés par un groupe éphémère qui se reconstituera un peu plus loin. Des lieux se révèlent propices au concert, d'autres à la gastronomie. Les flux sont plus rapides dans certaines rues, la place des tilleuls et ses buvettes font recette les journées un peu chaudes, une belle maison illuminée impose son décor tard dans la nuit. Ces éléments minuscules écrivent la grammaire d'une pratique de la ville qui impose peu à peu des modifications. La halle du marché qui avait failli être détruite est restaurée pour les grands concerts. Des aménagements urbains (trottoirs et espaces piétons, éclairages publics, arbres et arbustes, circulations, parkings) sont réalisés pour accueillir le public chaque année plus nombreux. Le collège est aménagé pour recevoir une option jazz soutenue par le ministère de l'Education Nationale. Ces changements liés à une nouvelle expérience de la ville par le public sont discutés par un « collectif » de plus en plus important. Outre les membres de l'association organisatrice l'événement mobilise le conseil municipal et les employés, les associations (buvettes, restauration) et les acteurs économiques locaux (viticulture, agroalimentaire, artisanat, commerce). Les quelques deux cents bénévoles, exposants et employés de la commune qui sont mobilisés à cette occasion recréent durant quelques jours[12] les conditions d'une communauté de travail comparable à celle qui se rassemblait autrefois autour des activités agricoles saisonnières. D'année en année, Monségur creuse ainsi le décalage entre la réalité vécue pendant le festival et celle des autres périodes qui sont marquées par un appauvrissement de l'offre, la fermeture progressive des services publics, la raréfaction de la production agricole et la diminution des emplois qui l'accompagnent. Dès lors, la ville en fête devient un simulacre qui acquiert peu à peu une autonomie attestée non seulement par la satisfaction du public (qui revient chaque année et ne connaît la ville que sous cet aspect) mais aussi par celle d'une partie de ses habitants qui attendent le retour de cette réalité excitante pour se réapproprier l'espace public et ressourcer leur territorialité[13]. La force de la représentation annuelle finit par imposer l'image de Monségur en fête comme la seule réalité de la ville, d'autant plus réelle qu'elle est plus satisfaisante. Ce basculement est progressif à Monségur car il se produit sans que le pivot central, patrimonial et sociétal, ne perde sensiblement sa consistance : la bastide s'embellit et se conforme au décor dicté par la fête en réemployant pierres et gens pour la représentation annuelle. L'activité économique elle-même suit le pas en remplaçant l'activité saisonnière agricole par une activité orientée vers la saison touristique. Ce mode de production économique n'est cependant possible que parce qu'il est maintenu par la répartition de fonds publics, tandis que les modes de vie des résidents sont à présent urbains.

La fête de la musique de Blanquefort

La performativité de la fête musicale n'agit pas seulement sur le mode de la recomposition ou du réemploi du patrimoine rural. A Blanquefort l'ingénierie culturelle version « fête de la musique » consiste à programmer la plus grande diversité de musiques, à imaginer des correspondances entre lieux, musiques et publics, à créer les *stimuli* nécessaires pour que les publics spécifiques ne restent pas « scotchés » devant leur musique préférée mais circulent d'un point à un autre. Onze lieux sont ainsi retenus (parking de la poste, maison du patrimoine, espace Saint-Louis, salle du mascaret, centre culturel, médiathèque, halle du marché, place de l'Etoile, rue des commerçants, place de l'église, église) pour une programmation permanente de 19 h à 2 h (en 2005, 1000 musiciens, chorales, rock, musique baroque, raï, steel-band, tzigane, musique irlandaise, karaoké, chanson française, hip-hop,etc. et près de 10 000 spectateurs). Des orchestres de rue sillonnent la ville entraînant les flux de spectateurs d'un lieu à un autre, notamment vers trois lieux aménagés pour danser (bal gascon, bal à

[12] …mais aussi à travers les réunions préparatoires et le bilan de l'après fête qui est l'occasion d'un repas offert par le comité d'organisation.

[13] Ce qui en fait un lieu idéal pour les retrouvailles de la « diaspora » monséguraise avec ceux qui sont restés au pays.

papa, salsa et musique cubaine). Point fort de la fête, le « chant commun » rassemble à minuit les musiciens et le public pour une performance collective. La fête est organisée conjointement par les services municipaux et les associations. Elle est inscrite dans le projet culturel de la nouvelle municipalité élue en 2001. Le projet consiste à rassembler tous les acteurs culturels de la ville pour une manifestation « populaire et interculturelle ». Le centre bourg constitué majoritairement de constructions et d'espaces publics récents prend un sens nouveau sous l'effet de la fête de la musique d'abord, puis par une programmation saisonnière nommée *équinoxes et solstices* qui tente de reproduire sur une fête d'automne (*Goûts multiples*), d'hiver (*Fête de la lumière*) et de printemps (*Carnaval*) le succès du 21 juin. Ces quatre fêtes sont un appel à la mobilisation pour les associations qui y trouvent un financement de leurs activités mais aussi une manière d'être reconnues par la municipalité. La configuration de la fête est moins dirigée par le décor qu'à Monségur et plus ouvert à l'improvisation, la création, la surprise. L'espace plus vaste est irrigué par les groupes mobiles, circulations et arrêts sont guidés. Cependant, au bout de cinq ans des rites se créent, des parcours s'institutionnalisent, des buvettes se fixent, une place moderne au milieu de logements sociaux est nommée (place de l'Etoile) et accueille tous les ans un bal gascon. Les scènes sont à présent occupées par les mêmes styles de musique d'une année à l'autre. L'innovation consiste maintenant à multiplier les lieux pour compléter la mise en scène interculturelle et finir de capter le public le plus large. Les élus locaux sont de sortie le 21 juin, ils comptent et classent les électeurs rencontrés, ils s'émerveillent de croiser les gens du voyage, le logement social, la paroisse, les étrangers. L'illusion du village monde au cœur de la commune est vécue comme une victoire qui éloigne le stigmate négatif de banlieue et désigne la ville comme un espace démocratique « naturel ». La culture mise en œuvre ce soir-là est tout entière issue du compromis, à l'opposé de l'obligation ressentie par les élus de maintenir avec le centre culturel municipal une culture valorisée qu'on juge nécessaire à l'image de la ville et à son rayonnement.

3. Animation culturelle et ingénierie de l'animation territoriale

Les pratiques culturelles sont d'une grande plasticité. La culture passe les murs, appelle au rassemblement, accompagne les individus dans une fonction qui fait centralement référence à l'émotion. Elle prouve ainsi son efficacité dans les modes de régulation des hommes sur les espaces, d'autant plus s'il s'agit d'individus « hypermodernes » constamment incités à adapter leur conduite à des situations multiples que leur impose une mobilité croissante. Dans les exemples cités ci-dessus la musique se manifeste en tant qu'acte de langage assignant un espace, sur un temps donné, à une fonction sociale chargée de sens. La culture est pour cette raison à la charnière des rapports qui tissent subtilement les liens entre les individus et les territoires. Cela ne signifie pas que la performativité de la fête musicale ait le même sens à Monségur qu'à Blanquefort ou ailleurs. Une fois analysés les rapports fonctionnels qui unissent la ville, le public et la musique peut commencer le travail de déconstruction qui révèle alors toute la portée des actions menées et des discours de justification qui les accompagnent.

La gestion culturelle des territoires

Il n'y a pas de performativité sans autorité : l'animation culturelle n'échappe pas à la politique et à son repositionnement face à une société devenue individualiste. Le discours des élus reflète souvent leur impuissance : on ne maîtrise plus vraiment le changement, droite et gauche gouvernent localement à peu près de la même manière, les contraintes réglementaires et budgétaires annihilent toute créativité politique. Cela produit une baisse de légitimité et de la perplexité : que veulent les gens ? Comment les mobiliser et avec quels moyens ?

Face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la culture apparaît comme une ressource. La tentation est grande de penser la gestion culturelle des quartiers fragiles par un système d'animation appuyé sur des références à l'expression culturelle des ghettos des grandes mégapoles telle que, par exemple, le rap ou la danse hip-hop. Les quartiers, porteurs des signes et attributs de cet imaginaire hip-hop, seront reflétés comme tels par les médias qui couvrent ces manifestations culturelles: immeubles et grillages, population «de couleur», gamins vêtus de vêtements amples, casquettes de base-ball et baskets, musiciens rap... Le centre social et ses ateliers

rap, rock, percussions africaines, break-danse peut jouer sur son image « civilisatrice » garantissant à la fois la libre expression des jeunes et le contrôle des aspirations communautaires ou nationalistes qu'on leur suppose. Les cités-stades et les skate-parc montreront qu'on peut canaliser la violence qui leur est prêtée dans de nouveaux équipements sportifs auto-organisés[14]. Il est peu probable en revanche que l'identification des quartiers fragiles aux favellas de Rio ou aux ghettos de Johannesburg *via* ce type de programmation culturelle et sportive développe l'envie de venir y résider, alors que les centres villes ou les banlieues résidentielles mettent des moyens importants pour soutenir localement une consommation culturelle caractérisant les classes moyennes et supérieures. On peut même supposer que cette expression culturelle des quartiers fragiles, leur représentation esthétique, leur mise en scène, agissent comme un mode opératoire suffisant pour la prise en compte des difficultés de ces quartiers, difficultés qui apparaissent au public insurmontables. Enfin il est aisé de comprendre que la représentation spectaculaire des banlieues, agissant de façon répétitive, fabrique une image culturelle qui sera peu à peu incorporée par ses habitants eux-mêmes (N. Elias, 1997)[15].

Le processus est le même pour les « petites fabriques de territoires » du milieu rural péri-urbain qui se baptisent au nom d'anciennes provinces féodales ou romaines. Par ces « actes de langage » elles tentent de retrouver dans ces origines les éléments culturels nécessaires à l'intégration des nouveaux habitants et l'on voit resurgir les « fêtes du pain », la transhumance mis en spectacle, les cultures régionales. Il n'est pas faux de parler d'hyper-réalité (Crozat, 2006) lorsque ces événements culturels deviennent plus réels que le réel en se transformant en moteur du développement économique et touristique. La polémique provoquée par la réintroduction d'ours serbes ou slovènes dans les Pyrénées devient un enjeu économique majeur entre le souhait de renforcer l'image pyrénéenne, nécessaire aux développement du tourisme et à l'attractivité du territoire et le maintien d'une activité pastorale elle aussi tributaire des mêmes enjeux. Mais on pourrait aussi analyser avec les mêmes outils la création d'un festival de jazz à Marciac (Gers), le soutien aux orchestres de bandas du sud-ouest aquitain ou l'aide importante données aux actions en faveur de la culture basque par la région Aquitaine, le département des Pyrénées atlantiques et l'Etat. On est bien là au cœur des processus complexes de production territoriale par la culture.

L'animateur culturel sur les territoires

Gérer les territoires et les populations par la culture… La société postmoderne serait-elle devenue « postdémocratique » ? C'est là qu'entre en jeu la notion d'animation et que la recherche sur les cultures et les territoires s'oriente sur la question de l'aménagement culturel du territoire. Cette communication s'inscrivant dans le cadre d'un congrès d'animation risque de prêcher à des convaincus en annonçant l'utilité de l'animateur. Les notions de « projets d'animation et de développement » et d' « ingénierie d'animation territoriale » que nous avons développés à l'ISIAT de Bordeaux sont symboliques de la dynamique mise en place pour que l'animation professionnelle émerge comme une alternative reconnue à la crise sociale, politique et économique actuelle. Jean-Pierre Augustin et Jean-Claude Gillet proposent deux figures qui illustrent les compétences de l'animateur professionnel. La première est la figure de « l'animateur stratège », capable de mobiliser dans l'action des savoir-faire de médiateur et de technicien, tout en gardant une capacité de créer du sens à l'action. Cette figure est utilisable avec profit pour la création d'une identité professionnelle qui ne soit pas réduite à la fonction d'intermédiaire social et culturel (le médiateur), ni à la fonction d' « agent/agi » utilisé dans des tâches techniciennes. Elle correspond en tout cas à la nécessité pour les animateurs, tout en fonctionnant dans des espaces de compromis imposés par l'action, de trouver une justification de celle-ci dans des « idéologies relatives »[16] et/ou dans des constructions utopiques. La seconde est la figure de « l'animateur territorial », opérant à la charnière entre un espace administré

[14] Ces équipements principalement occupés par les garçons institutionnalisent leur présence sur des lieux publics et participent probablement au maintien de rapports sociaux de sexe dénoncés officiellement par ailleurs (Raibaud, 2005, 2006)

[15] La marginalisation d'un quartier et de ceux qui les habitent précède leur stigmatisation, puis l'incorporation par les habitants des quartiers stigmatisés des qualités qu'on leur prête, jusqu'à la connaissance et la reconnaissance fine par les habitants des quartiers dominants des stigmates qui marquent les habitants des quartiers dominés. L'apport de Norbert Elias est ici tranché : le racisme n'a nul besoin d'une différence physique objective préalable pour se déployer, tout simplement parce qu'il a la possibilité de la créer, de la construire

[16] Proposition de l'auteur de l'article. Jean-Claude Gillet en propose une, la « reliance » comme construction ou reconstruction de lien social.

et aménagé par la puissance publique et les espaces vécus tels que se les représentent les habitants et tels qu'ils se les approprient. A l'animateur des quartiers fragiles par exemple, il est demandé de trouver les compromis nécessaires entre les collectivités publiques et les habitants, entre territoires et territorialités, entre une culture française qui n'a pas tiré toutes les leçons de son passé colonial et une mosaïque culturelle dont émergent de temps à autre (et çà et là) des pulsions identitaires, voire des courants communautaires. L'animateur professionnel ne peut se satisfaire ni d'une approche critique fonctionnant sur le topique de la dénonciation (L.Boltanski, 1996), ni d'une approche purement fonctionnelle : il lui est nécessaire, si le conflit existe, qu'il cesse dans l'intérêt des parties en présence et dans leur dignité, en rapport avec les ordres des grandeurs sur lesquels se place la dispute.

Le succès populaire des événements culturels comme le développement des pratiques artistiques amateurs nous rappellent que la culture peut être un lieu de consensus : «*le concept de culture, même second par rapport à celui de justice ou de contrat social, énonce un ensemble de données structurelles de base relatives au jeu des acteurs (…). Si l'on pense que toute société règle, dans ses institutions de coopération, l'équilibre entre identité d'intérêts et conflit d'intérêts, on peut avancer que la culture met davantage l'accent sur l'identité que sur le conflit »* (Y.Lamy, 1995, p.203 et 204). L'animation culturelle apparaît ainsi comme un moyen favorisant la cohésion sociale. Le domaine de la culture est cependant le lieu de toutes les ambiguïtés : il donc important que les animateurs possèdent les outils nécessaires à l'élucidation des enjeux symboliques que comportent des actions performatives sur les territoires et les populations qui les habitent. S'ils ne sont pas eux-mêmes aveuglés par leurs croyances et leurs certitudes, ils peuvent en tirer la conclusion que de nombreux problèmes peuvent être résolus par des processus d'élaboration démocratique des faits de culture.

Bibliographie

AUGUSTIN J.P., LEFEBVRE A. (sd), *Perspectives territoriales pour la culture,* Pessac, MSHA, 2004
AUGUSTIN J.P., BERDOULAY V. (sd), Géographies Culturelles*,* Revue *Sud-Ouest européen*, n°8, Toulouse, 2000
AUGUSTIN J.P., GILLET J.C., *l'animation professionnelle,* Paris, L'Harmattan, 2000
AUGUSTIN J.P., GILLET J.C (s.d.), *L'animation et ses analogies*, in revue Agora débats/jeunesse n° 39*,* 1° trimestre 2006
BECKER H. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988
BERA M. et LAMY Y., *Sociologie de la culture,* Paris, Armand Colin, 2003
BOLTANSKI L., THEVENOT L., *De la justification, l'économie des grandeurs,* Paris, Gallimard, 1991
BOLTANSKI L., *La souffrance à distance,* Paris, Gallimard, 1996.
BOURDIEU P., *La distinction*, Paris, Ed. de Minuit, 1979
CROZAT D., *La performativité pour dépasser la représentation*, article à paraître, 2006
DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998
DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français, enquête 1997*, Paris, DEP, 1997
ELIAS N., *Logiques de l'exclusion,* Paris, Arthème Fayard, 1997
GILLET J.C., *Animation et animateurs,* Paris, L'Harmattan, 1995
GILLET J.C. (sd), *L'animation professionnelle et volontaire, 3 continents, 20 pays, 27 contributions, 33 auteurs,* Paris, l'Harmattan, 2004
GILLET J.C. (sd), *Les associations, des espaces entre utopies et pragmatismes,* Bordeaux, PUB, 2001
LAMY Y., LIOT F., Les résidences d'artistes, *in Métamorphoses de la culture,* sd Jean-Paul Callède, MSHA, Bordeaux 2002, pages 213 à 235
LANGEL P. et TEILLET A., Le rôle de la culture dans les recompositions territoriales, *rapport de recherche OPC de Grenoble/Datar,* Grenoble, janvier 2004
LEVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962
MENGER P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur,* Paris, Le Seuil, 2002
RAIBAUD Y., Ecoles de musique et territoire régional, in *Perspectives territoriales pour la culture,* p.137 à 183, MSHA, Pessac, 2004
RAIBAUD Y., *Territoires musicaux en région, l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine,* MSHA, Pessac, 2005
RAIBAUD Y., Des lieux construits par le genre*,in Géographie et Culture n° 54*, p.53 à 70, déc 2005
RAIBAUD Y., La formation des cadres de l'animation, in *Agora débats/jeunesse n° 39,* p. 74 à 86, 1° trimestre 2006
THIRIOT F., *Offre artistique et patrimoniale en région,* L'Harmattan, Paris, 2004