

**Proposition pour la conférence « Marketinf of Arts, Cultural and Creative Industries –  
2016 Symposium  
Turin (Italie) – sept. 23-24 2016**

**Track : Consumer Behavior and Experiential Marketing**

**De quelle(s) participation(s) parle-t-on dans la citoyenneté culturelle ?  
Proposition d'une typologie pour les spectacles vivants**

**Binet, Jérôme**

Responsable du pôle action culturelle, musiques actuelles et communication  
Maison des Arts de Saint-Herblain  
Programmation musicale saison et festivals  
ONYX-La Carriere  
Ville de Saint-Herblain  
[jerome.binet@saint-herblain.fr](mailto:jerome.binet@saint-herblain.fr)

**Bouder-Pailler, Danielle**

Maitre de Conférences - Habilitée à Diriger des Recherches  
LEMNA (Laboratoire d'Economie et de Management de Nantes Atlantique)  
Université de Nantes (France)  
[danielle.pailler@univ-nantes.fr](mailto:danielle.pailler@univ-nantes.fr)  
*Personne contact*

**Gauzente, Claire**

Professeur des universités  
LEMNA (Laboratoire d'Economie et de Management de Nantes Atlantique)  
Université de Nantes (France)  
[claire.gauzente@univ-nantes.fr](mailto:claire.gauzente@univ-nantes.fr)

## **De quelle(s) participation(s) parle-t-on dans la citoyenneté culturelle ? Proposition d'une typologie pour les spectacles vivants**

### **Résumé**

La participation culturelle des citoyens à des démarches artistiques apparaît aujourd'hui comme l'un des axes du renouveau des politiques culturelles confrontées notamment aux limites de la démocratisation. Toutefois, la difficulté à cerner le concept mérite des clarifications tant théoriques qu'empiriques. Ainsi, l'objectif de cette recherche est double : identifier les voies définitionnelles possible pour une meilleur qualification de la participation et corroborer une typologie qualitative de démarches participatives telles que perçues par des professionnels de la culture. Il s'agira de mieux en identifier les différentes formes. Ces analyses ambitionnent d'apporter une aide à la conception pour les artistes, une aide à la décision pour les professionnels du domaine et un outil d'appropriation pour les citoyens potentiels participants. Une analyse par les nuées dynamiques accompagnée d'une ANOVA a permis de corroborer la pertinence d'une partition en 3 classes. Les résultats obtenus sont de deux ordres. Tout d'abord une consolidation qualitative au travers des entretiens réalisés auprès de responsables de programmation. Ensuite une première proposition de typologie quantitative entrant en écho avec les considérations qualitatives identifiées antérieurement. Les trois critères différenciant les démarches participatives (durée du processus, durée de restitution, degré d'implication des publics) constituent ainsi des outils d'aide à la décision pour les différentes parties prenantes.

### **Mots clefs :**

*Participation culturelle, public de la culture, citoyenneté culturelle, typologie*

*« La participation est une posture de découverte, cela renvoie au fait que les citoyens osent découvrir, jouer, se décomplexer, s'amuser, mettre en scène. »  
(Professionnel de la culture, 38 ans)*

*« La participation aux projets artistiques est une manière de désacraliser le spectacle vivant. »  
(Professionnelle de la culture, 50 ans)*

### **Introduction et objectifs de la recherche**

Ces verbatims issus de la collecte de données fondant la recherche ici présentée suggèrent que nombre de professionnels estiment la voie de la participation comme un des axes privilégiés pour une plus grande proximité entre les publics et la culture au sens large. Toutefois, la difficulté à cerner le concept mérite des clarifications tant théoriques qu'empiriques. Ainsi, l'objectif de cette recherche est double : identifier les voies définitionnelles possible pour une meilleur qualification de la participation et corroborer une typologie qualitative de démarches participatives telles que perçues par des professionnels de la culture. Il s'agira de mieux en identifier les différentes formes. Ces analyses ambitionnent d'apporter une aide à la

conception pour les artistes, une aide à la décision pour les professionnels du domaine et un outil d'appropriation pour les citoyens potentiels participants.

Notre proposition s'articule autour de quatre axes. En premier lieu, nous brossons le contexte dans lequel s'inscrivent les initiatives et réflexions autour de la participation. En deuxième lieu, nous examinons la littérature qui s'est attachée à définir et typifier la participation. En troisième lieu, la méthodologie de notre étude est présentée avant, en dernier lieu, de décrire et discuter les résultats empiriques obtenus et la typologie mise à jour.

## **1. UN CONTEXTE EN EVOLUTION**

*Pourquoi mobiliser la question de la participation ? Des limites de la démocratisation culturelle*

Les fondements des politiques culturelles font aujourd'hui en Europe - et en France en particulier - l'objet de profonds questionnements. Quel est en effet le sens qu'elles portent et défendent dans un temps où elles doivent composer avec trois révolutions : la mondialisation, la numérisation et la révision drastique des relations entre sphère économique publique et secteur privé ? (Benhamou, 2015).

Le paradigme dominant la construction des politiques culturelles reste encore aujourd'hui celui de la démocratisation culturelle tel qu'André Malraux premier ministre de la culture française l'a posé dans les années 1960 (Saez, 2012). Il postule l'idéal selon lequel il faut permettre l'accès des œuvres de l'humanité au plus grand nombre, œuvres légitimées par des experts. Ce paradigme, s'il se préoccupe avant tout, dans la question du public, de la diffusion des œuvres, veut rendre accessible à l'ensemble des populations des chefs-d'œuvre identifiés *ex ante* par des professionnels constitués en élite culturelle. Les apports qu'a générés cette vision du rôle de la culture sont fondamentaux, notamment dans le soutien apporté à la création et dans le fait d'avoir permis l'implantation d'équipements structurants sur le territoire français.

Or, le constat est aujourd'hui partagé que les apports de la démocratisation culturelle et ses modes d'action, notamment dans le lien aux publics sont à refonder (Donnat, 2011). En effet, il n'a pas été observé de déstratification sociologique des publics : « la politique culturelle aspire à servir tous les publics mais la consommation de culture reste pour l'essentiel terriblement élitiste » (Benhamou, 2015). Il n'y a pas eu d'élargissement de la demande. Ces constats ont conduits les chercheurs en sciences de gestion à en interroger les symptômes et les causes de ces constats : quelles sont les spécificités de ce type de consommation (Evrard), les variables explicatives des comportements individuels (Bourgeon-Renault, 2009), le rôle de la confiance notamment (Bouder-Pailler & Damak, 2010), les enjeux expérientiels de la consommation (Cova & Cova, 2003), les freins à la consommation (Gallen & Bouder-Pailler, 2010) pour ne citer qu'eux ?

Les remises en cause des effets de la démocratisation s'affirment dans un temps où des choix doivent être faits, notamment à cause des restrictions budgétaires et de l'impératif de l'évaluation des politiques publiques. Ainsi, on observe que si la création artistique est toujours soutenue, les financeurs de la culture - et plus particulièrement les collectivités territoriales - souhaitent désormais soutenir des créations « capables » de laisser une empreinte durable sur les territoires et les populations. Il ne faudrait plus (autant de symptômes certes caricaturaux mais observés de manière récurrente) réaliser une résidence dans des espaces confinés, donner une représentation à un public d'abonnés homogènes et de parfois ne plus rejouer cette création, alors une seule fois donnée en représentation. Sont donc interrogés les effets réels de la diffusion des créations sur les parcours de spectateurs et les

rappports du créateur au public, plus largement aux populations et aux territoires. Ils souhaitent aujourd'hui ainsi valoriser et soutenir les modes de création qui vont permettre le rapprochement entre les créateurs et les habitants afin d'élargir les publics. En effet, il est postulé que plus le travail de l'artiste avec le territoire et les citoyens serait fort, plus le projet serait visible et grandirait en « légitimité » (politique, sociale, économique), en cette période de restriction budgétaire.

C'est donc dans ce contexte que les projets participatifs sont une des formes possibles pour répondre aux nouvelles attentes des acteurs en présence. Il s'agit de soutenir le travail de l'artiste qui va s'inscrire en proximité pour générer des effets élargis de la culture, notamment en permettant la construction de l'individu (par les pratiques artistiques associées à la démarche participative) et le renforcement des liens sociaux.

Face à des défis, trois éléments de contexte doivent être pris en considération.

Premier point, la question du développement durable. Elle est en effet inscrite depuis une dizaine d'années dans les politiques publiques. Si elle interroge de nombreux champs d'action, celui de la culture l'est au travers des Agendas 21. Les villes et les collectivités qui ont souhaité s'inscrire dans cette démarche intrinsèquement participative ont dû réinterroger leurs politiques, les choix qu'elles sous-tendent, les modalités d'action vis-à-vis des populations, les contributions attendues des acteurs culturels de leur territoire dans une démarche de démocratie participative. Cela peut générer de nouveaux modes de création favorisant la rencontre directe des artistes et des populations.

Deuxième point la question des droits culturels. En 2007, après un travail d'une vingtaine d'années de plusieurs experts universitaires, coordonné par Patrice Meyer-Bisch (2008) est promue la déclaration de Fribourg sur les droits culturels. Elle s'appuie sur de nombreux textes internationaux, notamment la déclaration universelle des droits de l'homme. Elle défend l'idée de « l'importance des droits culturels pour le respect de la dignité humaine, le développement des personnes et des communautés ». L'ensemble des articles qui compose ce texte est fondamental sans pour autant être appliqué dans toutes les instances. L'article 5 met clairement en avant la question de la participation à la vie culturelle.

**Article 5 (accès et participation à la vie culturelle)**

**a.** *Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix.*

**b.** *Ce droit comprend notamment:*

*-la liberté de s'exprimer, en public ou en privé dans la, ou les, langues de son choix ;*

*-la liberté d'exercer, en accord avec les droits reconnus dans la présente Déclaration, ses propres pratiques culturelles et de poursuivre un mode de vie associé à la valorisation de ses ressources culturelles, notamment dans le domaine de l'utilisation, de la production et de la diffusion de biens et de services ;*

*-la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits ;*

*-le droit à la protection des intérêts moraux et matériels liés aux œuvres qui sont le fruit de son activité culturelle.*

**Encadré 1. Extrait du texte sur les droits culturels**

La participation est bien ici posée, non pas comme une simple possibilité ou opportunité pour les populations, mais comme un droit individuel inscrit dans une dialectique avec la communauté, le collectif.

Troisième point, l'émergence d'une « nouvelle génération » d'artistes. Elle a développé un travail hors des « circuits » (classiques, théâtres, scènes nationales, maisons de la culture), soit parce qu'ils n'y avaient pas accès, soit parce qu'ils voulaient travailler sur d'autres démarches de création, plus ancrées sur les territoires et leurs habitants, plus proches de leur quotidien. Ils ont été sensibles aux limites de la démocratisation culturelle et souhaitent concevoir d'autres manières d'agir. Ils postulent dans leurs engagements que le processus de co-création serait plus important que le résultat lui-même. Certains d'entre eux défendent ainsi leur rôle et leur place dans la cité comme une position sociale, situant aussi leur place en tant que citoyen capable d'interroger la société par d'autres outils. Ajoutons que le principe même de la création invite sans cesse les artistes à renouveler, à imaginer, à développer de nouvelles formes. La créativité est par définition sans limites, les processus se modifient, sont en permanence remis en cause. Ceux-ci ont intégrés des approches combinant différents espaces politiques ou esthétiques - les arts de la rue, les nouveaux territoires de l'art, la politique de la ville, l'éducation populaire, les agendas 21 de la culture, l'économie sociale et solidaire... Les artistes ont ainsi élargis leurs environnements de création, Leurs liens avec l'urbanisme, l'architecture, le paysagisme...sont fertiles. Ces engagements ouverts centrés sur les processus de création s'inventent en lien avec les ressources en présence sur les territoires et en conséquence les populations qui les habitent, ce qui vient aussi nourrir la mise en œuvre de projets culturels participatifs.

Si ces modes d'action se développent et sont encouragés par les tutelles, précisons qu'il est nécessaire de préserver différentes formes de postures d'artistes. Il ne s'agit pas ici de les opposer mais bien d'en souligner la complémentarité pour *in fine* permettre aux valeurs intrinsèques et extrinsèques de la culture d'être encore plus (pour plus de citoyens) et mieux partagées (Bouder-Pailler & Urbain, 2016).

Or, le défi aujourd'hui pour les chercheurs en sciences de gestion est d'accompagner l'avancée vers un paradigme de référence, celui de la démocratie culturelle, qui s'ouvre également aux enjeux de la citoyenneté culturelle afin d'en dépasser les stériles oppositions (Poirier & al., 2012). (cf. encadré 2)

- Appropriation des moyens de création, production, diffusion et de consommation culturelles (consommateurs *versus* créateurs et diffuseurs actifs)
- Du bas vers le haut [des citoyens aux institutions]
- Citoyenneté différenciée selon les identités et groupes d'appartenance
- Construction identitaire personnelle (espace dialogique)
- Ouverture vers la sphère publique
- Acteurs pluriels [nouveaux intermédiaires]
- Cultures alternatives/marginalisées *versus* mainstream
- Vecteur de lien social
- Effets élargis de la culture

#### **Encadré 2 – Les principales caractéristiques de la citoyenneté culturelle**

La citoyenneté culturelle privilégie, en complément de la réception, la participation de chacun aux processus de création, hiérarchisation (prescription) et diffusion des œuvres. Ces deux cadres de pensée et d'actions postulent la complémentarité des liens à la culture, non seulement par les enjeux de réception, d'appropriation mais s'ouvrirait à ceux de la

participation, postulant d'une contribution de plus en plus active des spectateurs/individus, pour qu'ils deviennent des consomm'acteurs.

L'ensemble de ces constats montre bien ce contexte très favorable au développement des projets participatifs qui se révèle particulièrement abondants depuis une décennie. Or, le foisonnement de leurs formats ne permet pas aujourd'hui d'avoir une vision claire de leurs spécificités, ni de les différencier. Ainsi, tant les professionnels de la culture que les chercheurs en sciences humaines et sociales s'interrogent sur les enjeux et modalités de mise en œuvre de ces dispositifs participatifs. D'autant qu'on observe un engouement pour ces pratiques qui apparaîtraient comme pouvant (enfin) faire le lien avec les non-publics, résoudre l'historique opposition entre ce qui ferait culture et ne le ferait pas, avec des pratiques socio-culturelles, réconcilier réception d'une œuvre (une forme de consommation conçue comme passive) et pratique artistique, un facteur d'accélération à l'implication de l'individu,...

Cependant, la mise en œuvre de politiques culturelles mobilisant la participation nécessite d'en préciser les contours.

## **2. DE QUELLE(S) PARTICIPATION(S) PARLE-T-ON ?**

*Revue de littérature et limites*

Il est nécessaire dans un premier temps de retenir l'appréhension large que propose Poirier & al. (2012) de la participation en lien avec la citoyenneté culturelle : la participation est donc définie comme « l'ensemble des activités artistiques et culturelles réalisées par des individus et des groupes sur les plans de la création, de la production, de la diffusion et de la fréquentation, et ce selon une perspective centrée sur la démocratie et la citoyenneté culturelles, sur les relations entre les citoyens, le tissu associatif et les institutions, ainsi que sur les impacts élargis de la culture pour les individus, les communautés et le vivre-ensemble. » (Poirier & al., 2012)

### **Les critères de différenciation**

Cette approche large de la participation conduit à devoir identifier différentes *formes* de participation (premier niveau). Elles peuvent en effet être de trois types : non-participation / participation symbolique / participation effective.

Un second niveau interroge *l'objet* de la participation. Se fait-elle vis-à-vis de l'organisation culturelle ? – participation structurelle, et/ou vis-à-vis d'une proposition artistique de la programmation – participation ponctuelle ? (Anberrée, 2015). L'engagement temporel n'est en effet pas le même.

Il est nécessaire par ailleurs de distinguer plusieurs *niveaux* de participation selon le pouvoir d'influence et de décision dont disposent les participants car cela remet en cause le rapport à la culture. La participation peut en effet intervenir à tous les niveaux du processus de création de valeurs artistiques et culturelles : elle peut être liée à la création, à la diffusion et à la médiation d'une œuvre.

Quand il y a contact alors avec l'institution culturelle, il faut alors distinguer la participation présenteielle, la participation expressive – qui peut être soit indirecte par rapport à l'organisation culturelle ou bien en passer par une contribution artistique, et enfin la participation décisionnelle. Il s'agit bien là de formes complémentaires (vs de substitution) que peut prendre la participation. Ces différentes formes peuvent ainsi donner naissance à la création de « parcours de participation » par les organisations artistiques et culturelles (Anberrée, 2015).

Une fois les différentes formes de participation identifiées, il apparaît nécessaire de définir les *conditions de mise en œuvre* de la participation. Quels sont les rôles de chacun ? Quelles en sont les évolutions ? Plusieurs processus sont possibles : réception (d'une œuvre) / discussion (avec les parties prenantes concernées) / décision ou bien encore, décision / écoute / coordination. Il faut également définir précisément les enjeux et objets de la participation, le type de compétences développées par les « usagers » par rapport à objet de la participation et l'image d'un individu actif à même de s'impliquer dans des décisions collectives. Ces caractéristiques sont à rapprocher de la notion d'« *empowerment* » qui correspond à la mise en capacité de l'individu.

### **Les différentes formes de participation**

Notre état de l'art – sans prétendre à ce niveau être exhaustif – porte cependant sur deux types de travaux qui justifient le travail typologique que nous menons dans leurs prolongements.

Tout d'abord, les travaux de Bordeaux & Liot (2012) proposent une typologie autour de trois formes de la participation dans l'art et la culture.

#### *Les formes délibératives et argumentatives*

Elles regroupent l'ensemble des débats, discussions, forums, tables rondes comme les « Accords de Valois » ou « la Culture en mouvement » dialogue mené sur Toulouse. Ces formes naissent de crises. Il y a dans ce cas de participation (à enjeux principalement cognitif, même si l'objet est esthétique) dans une urgence de dialogue. Elles visent à déterminer avec les décideurs les politiques qui devront se justifier au regard de l'intérêt général. Les débats qu'elles génèrent ne sont pas publics mais semi-publics. Ce sont principalement les professionnels qui investissent ces espaces de discussion. L'organisation de ces débats est peu professionnalisée, souvent organisée par des collectivités publiques ce qui ne permet toujours d'avoir un débat de qualité. Ces formes regroupent une grande diversité de pratiques et il y a peu de capitalisation de savoir-faire. Cette forme de participation concerne les acteurs culturels et laisse peu voire pas de place aux citoyens non professionnels de la culture. N'est donc pas de fait introduit de contre-expertise citoyenne

#### *Les formes dialogiques*

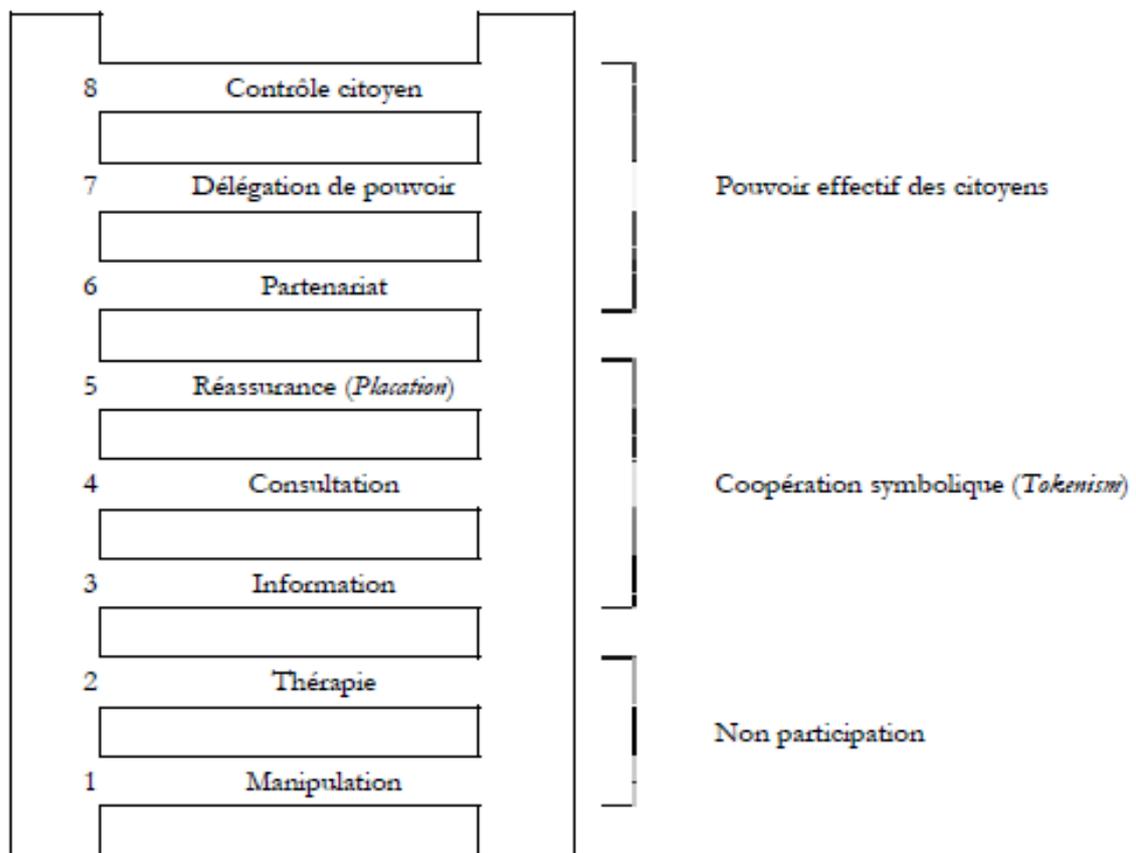
Il s'agit ici de débats, de rencontres organisées entre les publics et les artistes, les professionnels, les experts de la culture. Ces discussions, échanges sont organisés à l'occasion de la création d'une œuvre ou de sa diffusion. Cette forme est ancienne et remonterait à 1947 au Festival d'Avignon. Les médias et les experts en auraient dénaturés la forme initiale avec pour conséquence de moins en moins de publics présents. Ainsi, Il faut réunir certaines conditions pour espérer une bonne participation et une bonne qualité de ces formes dialogiques : pouvoir avoir accès d'un côté à la diffusion de l'art et aux conditions de mises en débat. Les institutions culturelles préfèrent des formes pédagogiques, conférences ateliers...il ne se pose aucunement la question de la compétence des publics, le public est destinataire d'une offre construite par les professionnels, à distinguer des activités ordinaires de la population. Le contexte festivalier semble beaucoup plus favorable à la mise en œuvre de ces formes dialogiques quand elles sont menées dans le cadre d'une saison par exemple. Il s'agit ici de la mise en débat entre les artistes et le public autour des œuvres. Ce dialogue est nécessaire et peut avoir lieu dans le cadre des créations participatives. Mais ici, la qualité des échanges est souvent altérée pas les professionnels, les experts. La parole des publics et des populations est alors difficile à entendre. L'écoute semble beaucoup plus qualitative dans le

cadre de projet de création car l'artiste est beaucoup plus à l'écoute, à la recherche de la matière, de la substance de son œuvre.

### *Les formes esthétiques*

Il s'agit d'expériences proposées à des publics considérés souvent comme éloignés de l'offre culturelle, qui enfilent le statut de participant dans des œuvres « participatives ». Après quelques précurseurs, ces projets se développent surtout dans les années 2000. L'art est ici terrain d'expérimentation sociale pour les artistes. La plupart de ces projets sont des collectes de témoignages de « vrais gens » qui vivent dans « la vraie vie » et dont les artistes se servent comme matière à création. Ces projets s'adressent à des non-spécialistes. Ils présentent deux formes : des œuvres engagées basées sur le sens et la conscientisation, et d'autres qui feraient appels à des figurants d'un projet artistique qu'ils ne maîtrisent pas.

C'est dans cette dernière forme, la plus novatrice et donc la plus questionnée que se situe notre travail d'exploration de ce qui permet la participation citoyenne. Cet intérêt nous a conduit à explorer l'échelle de participation citoyenne d'Arnstein (1969). Si sa recherche est née dans un contexte différent de celui que nous investissons (hôpitaux publics), son travail a permis d'identifier trois niveaux associés à différents registres de pratiques avec huit échelons possibles de participation.



Arnstein (1969) « A ladder of citizen participation », *Journal of the American Institute of planners*

*Le premier niveau* correspond aux deux premiers degrés, ceux de la manipulation et de la thérapie. A ce stade le seul objectif est d'éduquer les participants, de traiter (therapy) leurs pathologies à l'origine des difficultés du territoire visé. Le plan qui leur est proposé est considéré comme le meilleur. Ce qui est qualifié de participation vise dès lors exclusivement à obtenir le soutien du public, au travers de techniques relevant de la sphère de la publicité et des relations publiques. Ce premier niveau est considéré par Arnstein comme celui de la non-participation.

*Le second niveau* comporte trois degrés. En premier, l'information, phase nécessaire pour légitimer le terme de participation mais insuffisant tant qu'elle privilégie un flux à sens unique, sans mise en place de canaux assurant l'effet retour (feed back). En second, vient la consultation également légitimante, mais à peine plus conséquente, car n'offrant aucune assurance que les attentes et suggestions des personnes consultées seront prises en compte. Il s'agit alors d'un simple rituel le plus souvent sans conséquence. En troisième, arrive la réassurance (placation) qui consiste à autoriser ou même inviter des citoyens à donner des conseils et à faire des propositions mais en laissant ceux qui ont le pouvoir, seuls juges de la faisabilité ou de la légitimité des conseils en question. Ce second niveau est celui de la coopération symbolique (tokenism).

La participation à proprement parler commence avec *le troisième niveau* qui comporte, lui aussi, trois degrés. Le premier consiste en la formation d'un partenariat, ce qui revient à une redistribution du pouvoir par une formule de négociation entre les citoyens et ceux qui le détiennent. Ces partenariats se concrétisent dans la formation de comités associant ces parties, qui deviennent responsables des décisions et de la planification des opérations. En second, on trouve la délégation de pouvoir, formule proche de la précédente mais qui s'en distingue en ce que les citoyens occupent une position majoritaire (ou disposent d'un droit de veto) qui leur confère l'autorité réelle sur le plan de la décision, ainsi que la responsabilité de rendre compte publiquement de tout ce qui concerne le programme. Enfin, troisième et dernier degré, le contrôle citoyen, ou les tâches de conception, de planification et de direction du programme relèvent directement des citoyens, sans intermédiaire entre eux et les bailleurs de fonds du programme. Ce troisième niveau correspond au pouvoir effectif des citoyens.

### **Encadré 3 – Analyse des niveaux de l'échelle d'Arnstein « Participation citoyenne » par Donzelot et Epstein (2006)**

L'intérêt de cette typologie est qu'elle identifie les différents niveaux de participation des citoyens, dans le cadre spécifique de la relation entre les citoyens et la puissance publique, les décideurs. Elle met en exergue les conditions intéressantes de mise en participation

Or, l'application de ces enjeux au champ artistique et culturel nécessite la prise en compte des spécificités du champ artistique et culture.

On peut cependant extraire de la proposition que le fait de communiquer et d'exposer ne suffirait donc pas pour entrer dans la participation. Il faut des interactions itératives entre l'artiste et l'habitant, demander son avis à ce dernier et enfin lui demander des conseils ce que certains font dans leur processus de création pour commencer à entrevoir une esquisse de participation, mais on ne serait toujours pas dans la participation réelle. Il faut installer alors une vraie coopération pour se répartir le pouvoir, en lui conférant un vrai droit de veto et une mission de contrôle. L'artiste ne rentre pas toujours jusqu'à ce niveau de participation car il garde très fortement ancré en lui l'enjeu esthétique et artistique qui est le cœur même de son action, de sa légitimité. Il devient le garant de la tension récurrente existant dans ces projets : comment concilier exigence artistique et place réelle donnée à la créativité du participant ?

Ces constats nous amènent à nous interroger sur les critères qui peuvent distinguer les différentes formes de participation. Créer une typologie constituera un apport pour les trois principales parties prenantes :

- un outil précieux pour les artistes concepteurs de ces dispositifs afin de leur permettre d'identifier quelle forme de contribution est donnée en conscience aux participants,
- un outil d'aide à la décision pour les managers d'institutions culturelles, les responsables des politiques culturelles lors de la construction de leur programmation, ce qui revient à s'interroger sur une question stratégique : quelle place est donnée aux publics dans leur organisation ?
- Un cadre conceptuel fondateur pour les chercheurs en sciences de gestion afin d'aider à la conception et à la mise en œuvre de ces approches inclusives

### **3. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE**

La méthodologie prend appui sur le travail antérieurement mené par Binet (2013) lequel s'est appuyé sur une démarche qualitative d'entretiens avec différentes compagnies mobilisant a élaboré une typologie des projets culturels participatifs. Ces trois types sont les suivants :

- Les performances participatives dans lesquelles le processus est relativement bref, les participants sont des « exécutants » qui suivent un protocole défini par l'artiste intervenant, la relation avec l'artiste est donc plutôt descendante ;
- Les récits clés : ils présentent une durée moyenne du processus, les participants sont principalement des témoins, que l'artiste consulte et auprès desquels il collecte la matière première de son travail artistique ;
- Les épopées épatantes sont caractérisées par une durée de processus longue, l'implication des participants est multiple et importante, la relation avec l'artiste est horizontale, il s'agit d'une véritable co-construction

En prenant appui sur ces trois types, notre démarche méthodologique a été double. Elle a consisté tout d'abord à évaluer l'intérêt manifesté par les professionnels de la culture à l'égard de la participation, puis à présenter la typologie qualitative élaborée par Binet (2013) pour la confronter aux regards de nos interlocuteurs afin de recueillir éventuellement des paramètres différents ou complémentaires. Cinq entretiens en profondeur, à vocation exploratoire ont ainsi été conduits. Ils ont fait l'objet d'une prise de note puis d'un résumé peu après la conduite des entretiens. Ce sont donc cinq professionnels de la culture qui ont acceptés ces entretiens : une directrice d'un théâtre d'une cinquantaine d'années, le directeur d'une scène conventionnée voix d'une soixantaine d'années, un responsable culturel d'une petite ville d'une cinquantaine d'années, une adjointe de direction d'un théâtre d'une quarantaine d'années, un directeur des affaires culturelles d'une ville moyenne d'une cinquantaine d'années.

D'autre part, et dans un second temps, une démarche à vocation plus quantitative et confirmatoire a été engagée. En prenant appui sur les informations disponibles en ligne pour décrire un certain nombre de projets participatifs, l'enquête a consisté à recueillir des éléments factuels permettant de dresser une typologie statistique.

Il est nécessaire en préalable de souligner que les informations sont rares (ce qui explique aussi l'intérêt des démarches qualitatives d'entretiens). Toutefois, nous avons identifié deux sources d'information utiles (Banque d'expériences, Horslesmurs.fr ; Répertoire, Kumulus.fr). La visite systématique des sites a permis de recueillir les informations factuelles communes à tous les projets culturels et reflétant une partie ses critères qui avaient présidé à l'élaboration

de la typologie qualitative. Au total, les informations concernant 30 projets participatifs ont pu être collectées.

Les critères qualifiant ces projets sont au nombre de trois. En premier lieu, les différences entre les projets participatifs concernent la durée du processus. Ainsi que l'a souligné Binet (op. cit.) dans la construction de sa typologie cet indicateur semble être la clé de différenciation la plus significative. Certains sont réalisés sur des temps très courts, concentrés et sont dans une approche que l'on pourrait qualifier d'évènementielle.

Sur notre échantillon, la durée des processus varie de 5 jours à 3 ans. Pour pouvoir traiter l'ensemble des données, il a fallu opérer des regroupements car ces durées extrêmes biaisent naturellement l'algorithme de classification.

En deuxième lieu, la durée de restitution auprès des publics est également un point structurant. Ce point a été observé par Binet et manifeste une philosophie orientée vers des formes de restitutions très hétérogènes en fonction des projets. Il est important ici de mentionner que la restitution est bien considérée comme étant incluse dans le processus global beaucoup plus long de la participation. C'est ce processus global qui reste central, la restitution n'étant généralement pas considérée comme son but. Sur l'échantillon réuni, les durées de restitution varie de quelques minutes (scénettes de 5 minutes jouées à quatre reprises par exemple) à plus d'une semaine (13 jours pour l'un des projets). Une nouvelle fois, des regroupements préalables ont dû être opérés afin de traiter les données de manière satisfaisante.

En dernier lieu, le degré d'implication du/des public(s) est essentiel. Trois formes d'implication ont été distinguées : le public comme ressource simple : il peut par exemple témoigner de son histoire personnelle, de son rapport au territoire... ; le public comme acteur, par exemple il intègre un protocole défini par l'artiste et « exécute » des instructions... ; le public comme co-constructeur du projet, il est associé à la création, à la décision... Naturellement ces rôles peuvent se cumuler mais il y a souvent un des rôles qui apparaît majoritaire. C'est sur ce point que nous nous sommes appuyés pour la codification des données, avec une gradation variant de 1 (simple ressources) à 3 (co-construction).

Les données sont traitées tout d'abord par analyse hiérarchique – ce qui a permis à la fois d'identifier les valeurs extrêmes et de recoder les données pour plus d'homogénéité mais aussi d'identifier le nombre de classes approprié (critère du plus grand saut). Il apparaît à l'issue de cette première approche que trois classes doivent être retenues. Une analyse par les nuées dynamiques accompagnée d'une ANOVA a permis de corroborer la pertinence d'une partition en 3 classes.

#### **4. RESULTATS OBTENUS**

Les résultats obtenus sont de deux ordres. Tout d'abord une consolidation qualitative au travers des entretiens réalisés auprès des responsables de programmation. Ensuite une première proposition de typologie quantitative entrant en écho avec les considérations qualitatives identifiées antérieurement.

##### **La consolidation qualitative**

Bien que le corpus d'entretien repose sur des résumés, nous avons pu dresser un certain nombre de constats (voir figure 1 arbre des cooccurrences).

Tout d'abord interrogés sur les enjeux associés à la participation des publics, souvent désignés sous le vocable « d'habitants », nos interlocuteurs soulignent l'importance de ces démarches dans la politique culturelle de leur établissement ou de leur ville :

« la participation aux projets artistiques est une manière de désacraliser le spectacle vivant »

« la culture est un vecteur du lien social et du faire ensemble du mieux être ensemble »



### La confrontation quantitative

La classification fait apparaître trois classes inégales en termes de proportion. La première regroupe 20 projets sur 30, les deux suivantes réunissant chacune 5 projets. Les caractéristiques sont présentées dans le tableau suivant.

Tableau 1. Caractéristique des classes de projets participatifs

	Classe 1	Classe 2	Classe 3	Moyenne
N	20	5	5	
Durée moyenne du processus en jours (en mois)	213.7 (7 mois)	208.2 (6.8 mois)	693.4 (22.8 mois)	292.7 (9.5 mois)
<i>Ecart-type</i>	139.4	132.4	292.7	
Durée de la restitution en heures	3.78	42	3.25	10
<i>Ecart-type</i>	5.2	42	3.2	
Gradation de l'implication	2.2	2.8	1.4	2.17
<i>Ecart-type</i>	.7	.4	.9	
Sign.	.000	.000	.013	

L'identification de trois grands types de projets, tout comme l'analyse qualitative de 2013 l'avait réalisé est un point positif. Il est toutefois nécessaire d'examiner de façon précise le contenu et la signification de ces classes.

La classe 1 regroupe la majorité des projets participatifs (20). Ces derniers reposent sur un processus de plusieurs mois (l'écart-type est toutefois important) avec une ou plusieurs restitutions sous forme de spectacle et une implication significative du public comme co-auteurs. Les projets de la classe 1 se rapprochent du type « performances participatives » observé par Binet (op. cit.). Apparues au début des années 2000, les artistes qui ont créé ces performances sont animés principalement par des enjeux d'ordre esthétique et artistique. Ils inscrivent leur démarche avant tout dans le champ de l'expérimentation artistique et cherchent de nouveaux territoires de jeux : espace public, lieux atypiques. Ils s'adressent ici, soit à des publics ou soit à des populations au sens large pour les impliquer. Ils créent également des formes artistiques plus « classiques » de rapports aux publics et défendent avant tout le partage d'expériences, le vécu d'une expérience instantanée.

Un exemple :

La compagnie Abel sous le ciel, située à Aubervilliers dans le 93, a proposé un projet participatif de 8 à 9 mois autour d'ateliers de pratique chorégraphique à destination des familles d'Aubervilliers sans qu'aucune expérience préalable de danse ne soit nécessaire. Ils ont créé ensemble un parcours dansé lors de deux représentations public, dans le cadre verdoyant des squares Stalingrad et Aimé Césaire. (<http://albertivi.aubervilliers.fr/?p=2838>).

La classe 2 (N=5) réunit des processus plus singuliers qui se distinguent d'une part par la durée du processus de restitution, qui s'étend sur plusieurs jours et non pas seulement quelques heures (en moyennes 42 heures) et d'autre part par l'implication forte des publics – il s'agit de la forme la plus intensément participative de projet – lesquels deviennent co-créateurs à différents niveaux (auteurs, ressources, acteurs...). Cela rejoint le type qualitatif appelé précédemment « les Epopées Epatantes ». Il s'agit de projets participatifs très longs,

apparus pour les précurseurs au milieu des années 80 et se développant surtout au début des années 2000, ces projets d'Épopées Épatantes sont souvent portés par de véritables personnages et artistes singuliers, de vrais chevaliers de l'implication bousculant souvent les codes et les formats. Pour la plupart, la participation n'est pas fondatrice de leur travail ou de leur structure, ce terme de participation ils ne s'y reconnaissent d'ailleurs pas forcément. Ils sont animés par des enjeux esthétiques et sociaux voire même économiques et souvent politiques. Ils n'aiment pas trop qu'on les range dans des cases et tiennent à leurs singularités, cependant certains s'inscrivent dans les champs culturels historiques : de l'expérimentation artistique, de l'éducation populaire en premiers lieux mais aussi de la politique de la ville, de la démocratie participative.... Ils s'adressent aux populations, aux publics et aux personnes pour leur proposer de véritables épopées artistiques.

Un exemple

Le biOffique théâtre est une compagnie lyonnaise qui explore les formes théâtrales contemporaines dans des lieux non dédiés à la représentation : immeubles, squares, rues et espaces publics en général. Cette compagnie a orchestré, durant 7 mois, une *Correspondance de quartier*, projet participatif de création de cartes postales et d'échange épistolaire entre voisins d'un même quartier avec une exposition de clôture (4 jours).

La dernière classe de projets (N=5) se caractérise par une durée moyenne d'intervention particulièrement longue, dépassant l'échelle d'une année (et frôlant les 2 ans). Les restitutions ne sont pas nécessairement longues en regard du processus (quelques heures) et l'implication du public, si elle est réelle est plutôt moins forte que dans les deux types de projets précédents. La classe 3 rejoint le type appelé « les collectes récits clés ». Apparus dans la deuxième partie des années 2000, ces projets sont portés par des compagnies ou des structures souvent plus anciennes car souvent la participation n'est pas fondatrice de leurs projets artistiques de même qu'aujourd'hui elle n'est pas exclusive. Les artistes porteurs de ces structures sont animés par des enjeux aussi bien esthétiques et artistiques que sociaux et solidaires mais aussi politiques. Ils s'inscrivent volontiers dans les champs culturels historiques : de l'expérimentation artistique mais à même niveau de l'éducation populaire, voir des Nouveaux Territoires de l'Art et dans une moindre mesure celui des Arts de la Rue. Ils s'adressent aux populations au sens large, militants ils affirment lutter contre l'échec des politiques de démocratisation culturelle. C'est la restauration du patrimoine humain.

Un exemple

La Calma, compagnie de théâtre invitée à Amiens, a présenté le fruit d'une « création collective » engagée sur plus d'un an (15 mois) avec une vingtaine d'habitants du quartier d'Étouvie. « Au fil de l'année, des stages et des rencontres, se dessine à partir des expériences de chacun racontées dans « La tente à palabres », un kaléidoscope de témoignages et d'histoires tissées les unes aux autres qui forment « La Maison du Monde » (extrait de la présentation de la saison touristique 2010, Amiens). La collecte de parole est ensuite mise en scène.

### **Conclusion : apports de la recherche, limites et ouvertures**

Notre travail avait pour objectif de cerner les contours de la participation tant au plan théorique qu'empirique. Sur ce dernier plan, nous avons resserré notre investigation autour des projets artistiques à vocation expressive (Anberrée, 2015).

Le terrain exploré s'appuie d'une part sur des entretiens exploratoires auprès de professionnels et d'autres part sur une collecte de données en ligne avec une grille de critères établis à l'issue d'une première enquête qualitative qui avait une visée typologique.

Les résultats obtenus permettent d'une part de confirmer qualitativement l'intérêt des acteurs professionnels pour un approfondissement de la notion de démarches participatives. D'autre part, l'analyse statistique de 30 projets participatifs met en évidence une partition en trois classes, l'une majoritaire et les deux autres plus singulières. Les classes mises à jour présentent certains points de convergence avec la typologie qualitative antérieurement établie (performances participatives, récits clés, épopées épatantes) qu'il conviendra d'approfondir et de nuancer.

Les contributions de cette recherche ont une portée managériale tant stratégique qu'opérationnelle pour les acteurs œuvrant pour faire vivre les valeurs intrinsèques et extrinsèques de la culture. Qu'ils soient issus du champ culturel ou social, les enjeux de la participation sont en effet au cœur des nouvelles formes d'expérimentation qu'ils mènent afin notamment de donner une place plus signifiante aux citoyens qui restent éloignés de l'offre culturelle. Laissons la parole à Jérôme Binet, professionnel de la culture, afin d'illustrer les apports managériaux de la recherche : *« Elle me permet de bien mesurer les différents enjeux et niveaux de participation des publics. Elle contribue à choisir entre les différentes formes possibles en fonction des objectifs d'une politique culturelle et de diversifier les propositions, en ayant en main les éléments de mise en œuvre et les conditions de réussite. L'objectif est ainsi que les projets artistiques et culturels participatifs proposés le soient le plus finement possible, permettant de faire des habitants de réels citoyens de la culture. Il s'agit d'éviter de tomber dans une forme de démagogie voire parfois de manipulation. Il s'agit simplement de les associer de la meilleure des manières, de respecter leurs attentes, leurs disponibilités mieux communiquer sur les niveaux de créativité possibles. La typologie permet donc d'appréhender à la fois les modes et niveaux de participation, la durée des processus, les rôles des habitants, les types de relations entre les artistes et les habitants, descendante, horizontale, les modes de médiation nécessaires à leur réussite. Cela permettra ainsi de bien préparer la communication et la mise en œuvre des projets pour les équipes concernées : artistes, médiateurs, chargés de projets culturels... Les résultats de cette recherche constituent donc un vrai guide dans le foisonnement des projets participatifs existants aujourd'hui. »*

Ces premiers résultats appellent naturellement un approfondissement pour réduire les limites afférentes à notre design de recherche. En premier lieu, l'analyse quantitative portant sur 30 projets mériterait d'être étendue afin de confirmer la typologie dégagée et les poids respectifs des différentes classes. En second lieu, un complément riche et stimulant pourrait être de confronter ces formes de participations aux publics susceptibles de participer à de telles démarches. L'analyse récente de Yang & al. (2011) a en effet souligné qu'une défiance croissante à l'égard des démarches participatives pouvait être à l'œuvre.

Enfin, le « bouclage » de cette typologie auprès et avec des habitants, citoyens, participants pourrait donner lieu à l'amorce de projets participatifs complets dans lesquels se rejoignent participation organisationnelle et participation artistique.

## Références

- ANBERREE, Alice. 2015. « Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle : le rôle de la participation des publics ». Thèse de doctorat en sciences de gestion, Nantes: Université de Nantes.

- ARNSTEIN, Sherry R.. « *A ladder of citizen participation* ». Journal of the American Institute of planners. 1969.
- BENHAMOU F, 2015, Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?, La documentation Française, Paris
- BOUDER-PAILLER D. et L. DAMAK. 2010. "Offre et consommation culturelle : les enjeux du risque perçu et de la confiance." In *Recherches en marketing des activités culturelles*, dir. I. Assassi, D. Bourgeon-Renault, et M. Filser (p.23-43). Paris : Vuibert.
- BOUDER-PAILLER D. & C. Urbain (2016), Participation & médiations, L'Harmattan, (à paraître)
- BORDEAUX, Marie-Christine, et Françoise Liot. 2012. « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle ». *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n° 40: 8-12.
- BOURGEON-RENAULT D. 2009. "Le marketing des arts du spectacle vivant." In *Marketing de l'art et de la culture*, dir. D. Bourgeon-Renault (p.139-173). Paris : Dunod.
- CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle: une médiation à bout de souffle*. Presse Universitaire de Grenoble. 2006.
- COVA V. et B. COVA. 2003. *Alternatives marketing réponses marketing aux nouveaux consommateurs. Marketing tribal, marketing de l'authentique, marketing de procurement, marketing des p@ssions*. Paris : Dunod.
- DONNAT O. 2011. "Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales." *Culture études*, n°2011-7.
- DONNAT Olivier, Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique, enquête 2008, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, La Découverte, 2009.
- Meyer-Bisch P. 2008. "Le droit de participer à la vie culturelle - Contenu et importance pour la réalisation de tous les droits de l'homme.". Nations Unies, Comité des droits économiques, sociaux et culturels.
- DONZELOT, Jacques, et EPSTEIN Renaud. 2006. « *Démocratie et participation : l'exemple de la rénovation urbaine* ». Esprit Juillet (7) .
- GALLEN C. et D. BOUDER PAILLER. D. 2010. "Comprendre les freins à la consommation de spectacles vivants à travers la conception individuelle de l'art." *Décisions Marketing*, n°58, p.37-48.
- GAZEAU Sébastien, ARTfactories/ Autre(s)pARTs : les projets participatifs au cœur de la (politique) ville. [http://www.artfactories.net/QuARTiers\\_1697.html](http://www.artfactories.net/QuARTiers_1697.html)
- Arts factories : <http://www.artfactories.net/>
- Le COUAC : <http://couac.org/>
- Ministère de la Culture : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>
- Vie publique : <http://www.vie-publique.fr/>
- HENRY Philippe, Démarches artistiques partagées #1 : des processus culturels plus démocratiques ? Paris, Octobre 2011
- *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle »*, Ministère de la Culture, 28 avril 2011 - révisé juillet 2012
- LIOT Françoise (Dir), *Projets Culturels et Participation Citoyenne, Le rôle de la Médiation et de l'Animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010

- LUCAS, Jean-Michel ; *Culture et Développement Durable*, Irma, 2012
- POIRIER C., M. Desjardins, S. Martet, et al. 2012. *La participation culturelle des jeunes à Montréal - Des jeunes culturellement actifs (version intégrale)*, Rapport de recherche présenté à Culture Montréal. Montréal : Institut national de la recherche scientifique Centre - Urbanisation Culture Société.
- POIRRIER Philippe *Les politiques culturelles en France*, Paris, la Documentation Française, 2002
- POIRRIER Philippe *La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2012*, Paris, La Documentation française, 2013
- RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008
- URFALINO, Philippe. 2011. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Pluriel.
- SAEZ, Jean-Pierre. 2012. « De la participation ». *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n° 40: 1-2.
- SAEZ Jean-Pierre. 2012. coordination, L'Observatoire, la Revue de politiques Culturelles, *La participation des habitants à la vie artistique et culturelle*, Observatoire des Politiques Culturelles.
- SHUSTERMAN Richard, 1999. *La fin de l'expérience esthétique*, Pau: Presse Universitaire de Pau, France.
- YANG, Kaifeng, et Sanjay K. Pandey. 2011 « Further Dissecting the Black Box of Citizen Participation: When Does Citizen Involvement Lead to Good Outcomes? » *Public Administration Review* 71 (6): 880-92.

### **Les compagnies étudiées :**

Compagnie David Rolland : [www.ciedavidrolland.com](http://www.ciedavidrolland.com)

Compagnie « l'Homme Debout » : <http://www.cie-lhommedebout.fr/>

Le Bruit du Frigo : <http://www.bruitdufrigo.com/>

Compagnie HDVZ : <http://www.hvdz.org/>

Téatr'éprouvette : <http://www.theatreprouvette.fr/>

Compagnie La Luna : [www.laluna.asso.fr](http://www.laluna.asso.fr)

Plateforme-Arnaud Théval : <http://www.arnaudtheval.com/>

Théâtre du Grabuge : <http://www.theatredugrabuge.com/>

Groupe en fonction : <http://www.groupenfonction.net/>

Entre-Deux : <http://www.entre-deux.org/>

Compagnie le Sablier : <http://www.lesablier.org/>

Unicité : <http://www.j2lv.eu/>

Public T : <http://www.tpublic.org/>

Opéra Pagai : <http://www.operapagai.com/>

Makiz' Art : <http://www.makiz-art.fr/>