

Des Nouveaux Territoires de l'Art aux espaces-projets de démocratie artistique

• Fred Kahn

*Journaliste **

Dossier

Depuis vingt ans, nous assistons au développement de projets cherchant à instaurer d'autres modes de production et de réception de l'acte artistique. De toute évidence, nous sommes face à un mouvement de fond. Mais comment le définir et le désigner ? La notion de « Nouveaux Territoires de l'Art » (NTA) s'est imposée pour servir d'étendard à l'ensemble des artistes, opérateurs et citoyens qui travaillent à l'instauration d'un rapport beaucoup plus démocratique à la création artistique. Mais qu'en est-il de ce mouvement visant à redistribuer le plus équitablement possible, dans le jeu politique, les cartes de l'esthétique ?

Rappelons que le terme de « Nouveaux Territoires de l'Art » (NTA) est apparu, en février 2002, pour désigner une rencontre internationale organisée à Marseille, à la Friche La Belle de Mai, sur « les enjeux des nouvelles pratiques culturelles ». Cet événement faisait suite à un rapport remis par Fabrice Lextrait (2001, cosigné avec Groussard) à Michel Duffour, alors secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle du gouvernement Jospin. L'enquête portait sur trente et un lieux : « *des friches, des laboratoires, des fabriques et des squats [abritant] des collectifs d'artistes qui trouvent, dans ces espaces atypiques, les moyens de créer, de produire et de diffuser leur travail* ». L'étude éclairait en

creux le relatif échec de la démocratisation culturelle : une politique de l'excellence qui n'avait pas su intégrer des esthétiques populaires et des démarches de production relevant peu ou prou du « socioculturel ». Nous étions donc confrontés à une dynamique politique somme toute logique : l'émergence d'alternatives en réaction à un dispositif normatif beaucoup trop ségrégatif. Des artistes, des opérateurs, ne trouvant pas leur place dans les circuits institutionnels n'avaient d'autre choix que d'investir des « délaissés » urbains ou ruraux pour y développer leurs projets. Aujourd'hui, l'incapacité des politiques publiques à répondre aux aspirations culturelles populaires est toujours aussi criante, sinon plus.

* kahn.f@free.fr

Pour preuve, le nombre d'expériences, qui émergent et se développent en dehors de tous les cadres institués, ne cesse de croître. Cette constellation de projets de nature très différente impulse un changement de paradigme artistique. Le colloque international qui s'est déroulé à la Friche La Belle de Mai en février 2002, a permis de poser les bases théoriques, pratiques, politiques et philosophiques de cette nouvelle configuration esthétique (Kahn & Lextrait, 2005).

Il est apparu évident que les NTA recouvraient une réalité foisonnante, parfaitement en prise avec les défis de nos sociétés contemporaines. L'ambition était alors démesurée : initier « une nouvelle étape de l'action culturelle ». Nous étions au début de l'année 2002 et le gouvernement en place semblait faire preuve d'une relative écoute. Le principe d'une approche beaucoup plus ouverte et transversale des questions culturelles faisait son chemin et ce, même si les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale traînaient encore des pieds et ne voulaient pas abandonner leur pré carré. Suite au colloque, une mission NTA interministérielle (ministères de la culture, de la ville et de l'économie solidaire), confiée à Claude Renard, a rejoint l'Institut des Villes². Des collectivités territoriales se sont saisies de cette dynamique. La Région Midi-Pyrénées a même mis en place une ligne de financement NTA. Mais, dès le printemps 2002, les élections présidentielles ont marqué un retour en arrière. Les gouvernements successifs se sont révélés toujours plus hermétiques à ces approches démocratiques. La mission NTA a été vidée de sa substance, puis supprimée. La dissolution de l'Institut des Villes, en 2009, a définitivement cassé l'impulsion qui devait amener les politiques nationales à développer des approches systémiques, décroisées et décentralisées. Aujourd'hui, le terme NTA a pratiquement disparu du vocabulaire institutionnel. Pourtant les valeurs fondatrices sont plus que jamais actives. Les démarches sont efficaces et nombreuses, mais elles n'arrivent pas à s'unir sous la même bannière.

Les principes des NTA sont désormais complètement intégrés à la vulgate culturelle.

De quoi ce processus est-il le nom ?

Mais si beaucoup de décideurs politiques, d'opérateurs et d'artistes ont allègrement récupéré et détourné les éléments de langage, très peu se revendiquent de cet intitulé NTA. L'absence de reconnaissance de l'État explique en partie le déficit de notoriété. Les responsables politiques affirment qu'il est urgent de réformer un système en crise, mais les discours n'aboutissent à aucun changement. Dans un tel contexte, les NTA étaient condamnés à rester à la marge des politiques publiques. Ce déficit de légitimité n'est pas très motivant pour des opérateurs déjà très fragiles. La forte concurrence entre des projets – dépendant majoritairement d'un argent public allant en se raréfiant – et les enjeux de pouvoir ne favorisent pas non plus l'adhésion à une cause commune. Malgré les postures de façade, l'esprit collectif peine à s'imposer dans un secteur où l'activité repose souvent sur l'irréductible singularité d'un « auteur » ou d'une « signature ». Mais sans minimiser toutes ces raisons, on peut aussi avancer un autre argument : et si le terme même NTA était tout simplement inadéquat ?

Rien de nouveau ?

Fabrice Lextrait, à la fois auteur du rapport « Une nouvelle époque de l'action culturelle » et initiateur de la rencontre internationale de février 2002, explique la genèse de cet intitulé : « *NTA a été inventé par une agence de communication. Nous sommes tombés dans ce piège en toute connaissance de cause, car il fallait trouver un signe de ralliement* ». Pour autant, les mots ont un sens. Le sigle NTA fonctionnait certainement en termes de communication, mais il renvoie à des significations inappropriées. « Nouveaux » apparaît comme particulièrement problématique. Toute démarche artistique cherche à ouvrir un nouveau territoire de l'art. Depuis les premiers dessins préhistoriques sur les murs d'une grotte, l'être humain n'a jamais cessé

d'inventer de nouvelles formes d'expression sensible, d'investir de nouveaux espaces de représentation. De multiples approches esthétiques refusent de déconnecter la pratique artistique des autres activités humaines. Elles s'opposent ainsi aux postures qui prônent l'« autonomie » de la création. De même, depuis Platon, le débat sur la place de l'art dans la société n'a jamais été tranché. La socialisation de l'acte artistique s'est toujours construite dans un incessant aller et retour entre l'institué et l'instituant. L'artiste participe au jeu politique et social ; son œuvre sera tantôt dans des postures de résistance, tantôt en phase d'assimilation, de récupération ou d'adhésion. Sans rien perdre de sa puissance esthétique, elle pourra même être simultanément contre et avec le pouvoir et les politiques en place. Les NTA n'ont d'ailleurs jamais été dans une posture de rupture radicale. Peu de révolutionnaires parmi ces acteurs. Les démarches sont souvent opposées à l'institution, mais pas en lutte ouverte... De par leurs actions d'intérêt général et collectif, elles revendiquent leur place dans les politiques culturelles des collectivités locales, nationales et internationales. La notion de nouveauté serait donc complètement inopérante pour qualifier ce mouvement « historique ».

De quels territoires parle-t-on ?

Les territoires d'implantation concernent autant les espaces urbains que ruraux, les centres-ville que les périphéries. Les lieux investis sont souvent, mais pas toujours, des délaissés. Et les édifices sont de toute nature (usines, fabriques, bureaux, logements, casernes, écoles, gares...). Ce mouvement intègre autant des scènes nationales que des structures qui n'ont aucune légitimité institutionnelle. Même la notion de lieux est mouvante. Beaucoup de compagnies, d'associations, par choix ou par nécessité, sont nomades, sans domicile fixe. Le bâti est rarement déterminant. Il relève de l'opportunité. Toutes ces aventures artistiques et culturelles se définissent d'abord par le contenu de leurs actions et non par le contenant. Elles prennent ainsi le contre-pied des équipements institutionnels dont les marges d'innovation et d'expérimentation sont fortement hypothéquées par la lourdeur des charges de fonctionnement.

Le geste architectural n'est donc jamais une fin en soi. Ici, l'approche patrimoniale s'oppose à « l'effet vitrine » des temples de la culture et aux stratégies de la « ville créative » qui entendent impulser une rupture économique et socioculturelle. A l'inverse, ces acteurs veulent se fondre dans leur environnement. Le lieu est toujours un point d'ancrage à partir duquel les actions vont se développer en interaction avec les populations. La notion de territoire est certes essentielle, mais le terme lui-même apparaît beaucoup trop polysémique pour être vraiment signifiant.

Art de rien, art de tout...

Comment regrouper sous un intitulé commun des initiatives de nature aussi hétérogène ? Certains projets se situent ouvertement du côté des « cultures savantes », d'autres développent des pratiques éminemment populaires. La pluridisciplinarité est souvent la règle. En fait, ces projets abolissent complètement les frontières esthétiques. Ils n'hésitent pas à investir des pratiques qui possèdent un très faible degré de légitimité artistique : la cuisine, le bricolage, le jardinage... Dans leur processus de production, de socialisation et de médiation, ils croisent et nourrissent les problématiques éducatives, sociales, urbaines, architecturales... Dans leur relation à l'économie, ces initiatives expérimentent des modes de production articulant économie de marché, économie publique, économie sociale, solidaire et de réciprocité. On pourrait également citer de nombreux projets qui inventent des modes plus harmonieux d'aménagement urbain. Cette transsectorialité est aussi un enjeu de pensée. De très nombreux intellectuels et universitaires fournissent un corpus de réflexion à ce mouvement...

Ces projets sont donc tout simplement la traduction de velléités de redistribution plus équitable entre les sphères de l'agir et de la fabrication « sensible ». La définition la plus juste, même si elle reste insatisfaisante en termes de « communication », est sans doute celle proposée par *ARTfactories/Autre(s) pARTS*³ : nous serions face à une multitude d'« espaces-projets » qui expérimentent d'autres

rapports entre populations, art et territoire. Des espaces-projets qui entendent démocratiser l'art et le désacraliser pour le faire entrer de plain-pied dans toutes les strates de la société civile et de la vie quotidienne.

Unifier le pluriel ?

Cette impulsion, bien que très diffuse et relevant de pratiques et de modes d'actions divers, correspond bien à un mouvement puissamment homogène. Mais, contrairement aux mouvements artistiques qui, entre la fin du XIX^e siècle et les années 1970, prétendaient définir des cadres esthétiques et/ou idéologiques et/ou politiques exclusifs, les paradigmes empiriques et pragmatiques ne visent pas ici à l'unification des postures. Quel que soit le champ d'activité, les organisations verticales ou pyramidales ne répondent plus aux défis du XXI^e siècle.

Un tel foisonnement est donc une force, car il prouve à quel point la mutation est nécessaire. Et la nécessité, partagée bien au-delà du seul secteur culturel, fait écho à un mouvement social de plus en plus agissant. Nous devons nous extirper des approches univoques. Il est temps d'apprendre à penser le pluriel, d'accepter la concomitance et la divergence des points de vue sur le même objet. Regarder fonctionner ces espaces projets de démocratie artistique nous aide, sans doute, à imaginer des modes d'organisation esthétiques, politiques, économiques et sociaux, beaucoup moins hiérarchisés, plus hybrides et rhizomiques.

Mais cet émiettement est aussi emblématique d'une impossibilité de la société civile à faire corps. Une multitude d'initiatives partagent les mêmes principes sans jamais se rencontrer, ou si peu. Nous vivons dans un moment historique où l'affirmation identitaire singulière prend le pas sur la construction d'un « nous ». La peur de se fondre dans la masse donne naissance à une masse de micro-projets qui n'arrivent que trop peu à se relier les uns aux autres. Derrière l'échec relatif des NTA (et de tous les autres regroupements) transparait une autre impasse beaucoup plus structurelle : notre incapacité à construire un projet politique unifié. Bref notre impuissance à faire monde commun.

Vers des espaces-projets de démocratie artistique ?

L'art peut-il construire un espace de médiation partagé par tous, afin de négocier, de manière acceptable pour chacun, une relation aux autres et au monde ? Si, comme l'affirme Goodman (2006), la question n'est plus « qu'est-ce que l'art ? », mais « quand y a-t-il art ? », la réponse ne devrait-elle pas être : « aussi souvent que possible » ? Ce qui signifierait qu'en plaçant l'art sous le régime de la rareté, notre société a simplement cédé aux sirènes de l'économie de marché. La raison économique l'a emporté. Provisoirement.

L'art redescend sur terre

C'est une tautologie capitaliste d'affirmer que la rareté est chère. A l'inverse, le commun a forcément peu de valeur économique... mais une valeur politique fondamentale. Les espaces-projets de démocratie artistique représentent un courant qui n'aspire pas à la rareté, mais à la durabilité. La notion de processus devient alors essentielle. Les œuvres s'inscrivent dans un environnement. Elles ne sont plus destinées au « marché », mais à la constitution de ce monde commun qui constamment nous échappe.

La notion même d'artiste, dans son acception actuelle, n'a émergé en Occident qu'à la fin du XVIII^e siècle (Heinich, 2005). Avec ce statut, le créateur accède au sommet de la hiérarchie sociale. Mais l'élite a beau être artistique, elle reste problématique en régime démocratique. Nous savons, depuis Bourdieu, qu'une telle « distinction » relève de constructions idéologiques. D'autres représentations, moins clivantes et plus équitables, sont possibles. A ce sujet, évoquons rapidement l'expérience, après la Seconde Guerre mondiale, de l'éducation populaire. Ce mouvement envisageait la culture comme un véritable levier d'émancipation du peuple. Et souvenons-nous comment la création du ministère de la Culture, sous André Malraux, a cassé cette dynamique et entériné la rupture entre culturel et socioculturel, entre « vraie » et

« fausse » culture – que seul l’Etat était fondé à départager. L’enjeu de démocratisation culturelle consiste, depuis, essentiellement à « élever » le peuple vers ce grand Art. A l’éduquer ou à le domestiquer ? (Lepage, 2009).

Car prétendre démocratiser l’art pose comme préalable que ce dernier n’est pas *a priori* démocratique. Cette approche, forcément exclusive, accorde sa légitimité à certaines formes et non à d’autres. Or, de tout temps, la culture dite légitime (donc dominante) a toujours été celle des classes dominantes. D’où la condescendance, sinon le mépris, qui reste encore attachée à l’idée de culture populaire. Avec un déplacement sémantique, dicté par des arrière-pensées idéologiques, qui permet d’assimiler la pauvreté économique à la pauvreté intellectuelle. La culture du pauvre devient ainsi une culture pauvre que l’on peut traiter avec mépris.

Cette posture politique trouve son écho dans le champ de la philosophie esthétique, notamment chez les tenants de « l’autonomie » artistique qui affirment que l’œuvre ne peut, sous peine de se pervertir, se fondre (et encore moins se confondre) dans le monde trivial et quotidien. Dans cette époque de confusion intellectuelle, il est sans doute plus que jamais nécessaire de rappeler la spécificité des différentes formes d’activité humaine. Dans la droite ligne des travaux d’Arendt (2003), il convient en effet de dissocier ce qui relève du faire (*faber*) et ce qui participe de l’agir (l’action politique). Par contre, pourquoi ne pas rendre possible les correspondances entre les différents modes de perception et d’appréhension du réel. Ni dans l’opposition, ni dans la fusion, mais dans l’écho, et l’hybridation...

Les espaces-projets de démocratie artistique viennent contredire toutes les stratégies qui fabriquent de la séparation (qu’elle soit esthétique : en envisageant uniquement l’art pour l’art, et la contemplation comme une expérience immatérielle et désincarnée ; ou qu’elle soit philosophique : en renvoyant l’art dans les sphères de la métaphysique, de la transcendance ou du divin, en tout cas au-delà de l’être ; ou enfin qu’elle soit politique : en

considérant l’artiste comme un être à part, différent, exceptionnel, inaccessible).

L’art en partage

L’artiste, dans un tel régime démocratique, accepte de sortir de sa posture démiurgique pour rejoindre le monde commun. Créer n’est plus un acte divin ou magique. L’œuvre redevient le fruit d’un travail laborieux, d’un processus de fabrication, et ce dernier implique un « réseau de chaîne de coopération ». Ce que Becker (1988) nomme des mondes de l’art : « *Les œuvres d’art ne représentent pas la production d’auteurs isolés, mais la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d’un monde de l’art* ». Cette socialisation concerne bien évidemment aussi le regard du public. L’œuvre, en tant que support d’interprétation, n’advient que grâce à un engagement du specta(c)teur. Sans cette implication, cette participation, il n’y aurait pas de relation esthétique. Nous ne parlons pas ici de la consommation culturelle, mais d’un mode de connaissance sensible tellement particulier et puissant qu’il échappe à toute rationalité. A l’inverse du divertissement, qui fait diversion, l’art vise à nous éclairer, à nous confronter, à nous cogner au réel. Certes, il emprunte les chemins de l’imaginaire, du rêve, de l’illusion ou du fantasme, mais même par les voies les plus détournées, c’est toujours de ce monde et des Autres dont il nous entretient.

Dès lors, pourquoi ne pas impliquer le plus en amont possible la population dans le processus artistique ? Pourquoi ne pas mettre en œuvre cette « *égalité des intelligences* » et ce « *partage du sensible* » chers à Rancière (1987, 2000). Fabriquer en commun des œuvres, prendre part à leur réalisation, apporter sa pierre à cette édifice et en retirer une gratification entraîne un double procès d’individuation et de socialisation, décrit par ailleurs par Zask (2011) comme indispensable à la constitution de citoyens autonomes dans un Etat véritablement démocratique. Pour oser cet acte émancipateur, il convient de se libérer de tous les dénis de contributions que les rapports de domination dressent devant nous. Et l’art offre cette liberté.

Dans le partage très concret de ses compétences et de son savoir-faire, l'artiste permet à la population de prendre langue avec son univers. Sans dévoyer ou appauvrir la dimension symbolique de son œuvre, il offre ainsi des prises pour accéder à des niveaux de consistance qui ne sont pas données *a priori*. La transformation du regard, parce qu'elle est émancipatrice, peut ainsi prétendre produire de la transformation politique, sociale et urbaine. Cet art-là ne se consomme pas, ne se consume pas. D'ailleurs, les porteurs de projets rechignent à parler de public. Ils s'adressent avant tout à des gens.

Bien sûr, en articulant l'activité artistique aux champs politiques et sociaux, on s'expose inévitablement à un risque d'instrumentalisation. D'ailleurs, dans toute commande passée par un opérateur, qu'il soit public, associatif ou privé, transparait toujours une volonté d'esthétisation du lien social et/ou de la vie politique. Mais faisons confiance à l'artiste et à sa capacité de composer avec les contraintes, de les intégrer à sa composition. L'art résiste toujours à l'endroit où l'on aimerait rendre acceptable, intégrable, une réalité, ou une situation, qui ne l'est pas.

Ces démarches ne doivent pas viser à l'esthétisation mais à « *l'artialisation* » de la vie sociale (Carré & Jeudy, 2000). Par exemple, en s'appuyant sur des histoires de vie, sur du vécu, ou sur des pratiques quotidiennes qui deviennent la matière même d'une expérience sensible. De même que l'histoire d'un pays ne se limite pas à la biographie « glorieuse » de ses dirigeants et que bien d'autres narrations viennent composer le roman national, l'inspiration artistique, même dans ses formes les plus « nobles », puise souvent aux sources modestes, populaires, vernaculaires... Combien de luttes politiques et sociales ont ainsi acquis une dimension « universelle » !

Il va s'en dire que, du coup, tous les effets d'intimidation face à un art inaccessible, dont on ne posséderait pas les clés, s'estompent. A l'opposé des postures de l'excellence, ces aventures revendiquent une modestie qui ne correspond pas à un manque d'ambition, mais à la volonté de favoriser l'émergence de ce que le

philosophe Agamben (1990) nomme des « singularités quelconques ». C'est-à-dire des singularités « telles qu'elles doivent être ».

Art de vivre

L'art advient alors potentiellement n'importe quand et n'importe où. Pas forcément dans des lieux dédiés. Il sort des temples si intimidants pour ceux qui n'en ont pas les codes d'accès. Des ateliers décomplexés donnent lieu à des formes de création qui le sont tout autant. Les formes d'expression les plus « illégitimes » deviennent prétexte à l'expression de l'imaginaire et de la fantaisie, au débordement poétique. Un savoir, qui était sous-estimé et parfois même méprisé, devient la matière d'une œuvre d'art.

Bien sûr, la participation n'est pas la fusion. La proximité n'est pas l'amalgame. Une distance « critique » doit subsister pour permettre au jugement esthétique de s'épanouir. C'est le point de départ qui est commun. A l'arrivée, chacun est toujours renvoyé à sa singularité... Mais en tant que membre à part entière de la communauté.

De même que la démocratie participative n'est qu'un pléonasme pour souligner à quel point notre système est peu démocratique et participatif, les démarches artistiques, dites participatives, devraient apparaître comme complètement redondantes. D'autant plus, dans une époque rongée par la misère symbolique et spirituelle et alors même que, comme l'a démontré Stiegler (2012), l'abêtissement généralisé, auquel nous soumettent certains médias de masse et de la communication, accentue l'érosion du lien social. Après avoir dépossédé les producteurs de leurs savoir-faire, le capitalisme culturel dépossède les consommateurs de leur savoir-vivre, et de leur singularité. Ce capitalisme pulsionnel, par la mise en calculabilité des comportements, aboutit ainsi à une destruction de ce que Stiegler (2012) appelle les processus d'individuation psychique et collective.

Pourtant les politiques publiques, ainsi que la plupart des opérateurs culturels, se défient-ils de ces formes de production qui facilitent

l'engagement vers l'art ? C'est bien le cas ; malgré les discours pleins de bonnes intentions, les initiatives de ce type sont toujours considérées comme minoritaires. Et, de fait, elles sont sous-financées et marginalisées dans les programmations des institutions de l'art et de la culture. Comment ne pas établir une corrélation entre les errements de notre système démocratique et le rejet à la marge de pratiques qui, justement, agissent à l'endroit de la démocratie artistique ?

En attendant une véritable coconstruction de projets

De fait, ces démarches sont complètement inadaptées au fonctionnement actuel du secteur artistique et culturel. Certes, de plus en plus d'institutions culturelles développent des projets « participatifs », mais, sur le fond, changent-elles vraiment leurs pratiques ? Partagent-elles effectivement leurs moyens et leurs équipements ? Renversent-elles les hiérarchies ? Trop souvent, les projets, maintenus dans une trop grande précarité, ne font que passer, alors que la transformation ne peut opérer qu'en habitant les lieux. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980) : « *Il faut entrer dans un certain nombre d'habitudes d'habiter, afin de penser ce qui se construit dans le mouvement même de cette habitation* ».

Faire sortir l'art de son régime d'exception ébranle le fonctionnement global d'une société particulièrement inhospitalière. La démocratie artistique apparaît alors comme l'un des chemins permettant d'accélérer la mutation de nos modes d'organisation... pour converger vers la même Cité... dont nous serions enfin les coauteurs. Ces espaces-projets, en s'éloignant des paradigmes qui reposent sur le clivage, la disjonction, la séparation, tentent de mettre en œuvre ce que Morin nomme une « pensée de la complexité », c'est-à-dire une pensée du lien, de l'implication mutuelle et de l'inséparabilité.

Notes

- 1 Fabrice Lextrait était l'administrateur de la Friche La Belle de Mai de Marseille.
- 2 L'Institut des Villes était un organisme consultatif français créé en 2000 par le premier ministre Lionel Jospin et par Claude Bartolone, ministre de la ville. Cet observatoire avait notamment une mission d'étude et d'expertise pour « préparer la ville de demain ».
- 3 ARTfactories/Autre(s)pARTS est à la fois une plateforme internationale de ressources et un espace de réflexion et d'échange. Elle est portée par un groupe d'acteurs culturels et d'artistes, réunis autour d'un projet commun de transformation de l'action culturelle par l'expérimentation d'autres rapports entre populations, arts et territoires. *ARTfactories/Autre(s)pARTS* défend, par exemple, une approche beaucoup plus démocratique et partagée de la production artistique. <http://www.artfactories.net/>

Références

- Agamben, G. (1990). *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Traduit par M. Raiola. Paris : Le Seuil.
- Arendt, H. (2003). *Condition de l'homme Moderne*. Paris : Calman-Lévy [1958].
- Becker, H., S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion [1982].
- Carré, L. & Jeudy, H.-P. (2000). Esthétiques au quotidien. *Socio-anthropologie*, n°8, mis en ligne le 15 janvier 2003. <http://socio-anthropologie.revues.org/index119.html>
- Deleuze, G. & Felix Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Editions de Minuit.
- Goodman, N. (2006). *Manières de faire des mondes*. Paris : Editions Gallimard.
- Groussard, G. & Lextrait, F. (2001). *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Duffour*. Paris : La Documentation Française. <http://>

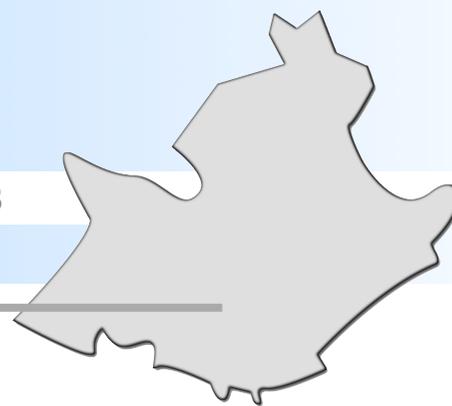
www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/volume1.pdf

- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Editions Gallimard.
- Kahn, F. & Lextrait, F. (2005). *Nouveaux Territoires de l'art*. Paris : Editions Sujet-Objet.
- Lepage, F. (2009). De l'éducation populaire à la domestication par la culture. *Le Monde Diplomatique*. Mai. <http://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/LEPAGE/17113>
- Rancière, J. (1987). *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard. [10/18 Poche, 2004].
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Stiegler, B. (2012). *Etats de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle. Essai*. Paris : Mille et une Nuits.
- Zask, J. (2011). *Participer – Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont : Editions Le Bord de l'eau.

Faire Savoirs

n° 10 - décembre 2013

Sciences humaines et sociales en région PACA



Les Nouveaux Horizons de la Culture

Coordination : André Donzel

Julie Humeau

*Les Tibétains exilés en Inde :
dynamique des réseaux
d'entraide et transformation du
don bouddhique tibétain*

Hubert Amarillo

*La pré-socialisation aux enjeux
de l'emploi dans le sport : une
responsabilisation du temps de
l'adolescence*

Christophe Demarque

*Perspective temporelle future et
communication engageante : une
approche psychosociale du
rapport au futur dans le domaine
de l'environnement*

Jacques Guilhaumou

*Les sociétés méditerranéennes face
au risque. Représentations. Edité par
Bernard Cousin, Institut Français
d'archéologie orientale, Le Caire,
2011*