

LA PARTICIPATION CULTURELLE EST-ELLE *une innovation sociale ?*

À l'heure des droits culturels, les pratiques participatives dans le domaine culturel sont ici interrogées à partir d'une enquête comparative réalisée dans quatre régions européennes, pour évaluer jusqu'à quel point le monde artistique est prêt à confier un pouvoir au citoyen.

EMMANUEL NÉGRIER ET LLUÍS BONET

Q u'est-ce qu'une innovation dans le domaine culturel ? Si l'on peut dire qu'elle se caractérise par une nouveauté qui améliore un produit, un procédé, une méthode ou une organisation, ainsi qu'on la classe dans le secteur économique marchand, quelle peut en être l'application dans le domaine culturel où, par définition, l'innovation est un processus permanent ?

L'innovation artistique ou culturelle ne peut être comprise par le seul prisme du marché ou de l'économie au sens strict de « secteur ». C'est la raison pour laquelle le discours de la ville créative a fait l'objet de critiques parfois justifiées quant à son excessive focalisation sur certains segments, acteurs, et donc certaines réalités sociales de la notion d'innovation culturelle et urbaine (Ambrosino, Guillon et Talandier, 2018).

Dans ce cadre, la participation prend un sens particulier. Les discours qui la revendiquent la présentent comme une alternative aux méthodes « traditionnelles », comme une innovation

sociale. Il faut en identifier les causes. On en verra trois : technologique, sociologique et politique. Dans un second temps, nous apprécierons, à partir d'une enquête comparative réalisée dans quatre régions européennes (Occitanie, Catalogne, Pays valencien,

Baléares), en quoi la participation peut représenter une innovation sociale dans le cadre actuel des politiques culturelles, mais aussi en quoi la diversité des pratiques participatives permet de discuter à leur

sujet du caractère innovant de la participation dans/pour le domaine culturel (Bonet, Carreño, Colomer, Godard et Négrier, 2018).

TROIS COURANTS POUR EXPLIQUER L'INNOVATION PARTICIPATIVE

Les relations entre créateur, producteur, programmateur et publics peuvent prendre des formes extrêmement différentes, à la faveur de trois leviers (technologique, social, politique) qui contiennent à la fois un potentiel participatif, mais

« *Le programme Les Nouveaux commanditaires constitue une rupture radicale par rapport au modèle de la fermeture socio-esthétique de l'art sur lui-même.* »

aussi des limites. Ils doivent donc être pris en compte pour expliquer comment évolue la participation dans le système des interactions culturelles.

Le premier courant est celui des technologies, avec le développement de nouveaux outils de communication qui rendent la participation à la fois plus facile, plus directement transmissible et plus individuelle. Le fait de parler de la participation de spectateurs dans un projet comme BeSpectACTive ¹ montre bien la dimension interindividuelle associée à ces nouvelles formes. L'expressivité qui passe par les outils correspond à deux dimensions très distinctes. D'un côté, les nouvelles technologies (analyse des réseaux sociaux, algorithmes, *web marketing*, etc.) permettent aux institutions culturelles de connaître de façon de plus en plus précise les attentes des audiences, réelles ou potentielles. L'usage de ces moyens d'expression est socialement inégal, entre jeunes et moins jeunes, selon les milieux sociaux et niveaux d'éducation. Mais il change la donne dans la façon dont les institutions culturelles interagissent avec leurs audiences, avec le danger qu'il conduise à de nouvelles formes de conformisme esthétique, en sous-estimant la diversité d'expression des opinions ou des goûts (Hindman, 2009). D'un autre côté, les nouvelles technologies contribuent à l'esthétique des projets culturels. C'est le cas des

performances interactives *via* les outils digitaux.

Dans le projet BeSpectACTive !, la mise en œuvre d'une *web platform* avait pour objectif de tester les possibilités de participation à une création chorégraphique, en suscitant des commentaires, des critiques, des conseils. Elle n'est pas parvenue à cet objectif du côté des citoyens, qui ont été peu actifs dans cette relation avec une œuvre en train de se faire *via* les réseaux numériques, sauf quand ces interactions à distance étaient associées à un événement collectif comme la Journée du spectateur. En revanche, elle a plutôt réussi dans les échanges entre professionnels (programmateurs, artistes, responsables culturels).

L'usage des nouvelles technologies n'efface pas les conditionnements sociaux et politiques des pratiques culturelles. Au contraire, il en dépend pour se concrétiser. De similaires conclusions sont faites sur les usages de nouveaux outils de financement participatif comme le crowdfunding.

La dimension sociale du tournant participatif en culture correspond à deux tendances. La première se situe plutôt du côté des audiences, à propos du modèle bourdieusien de l'homologie structurale entre hiérarchie des goûts culturels et hiérarchie des groupes sociaux. L'orientation des goûts est plus fonction de liens horizontaux (les pairs, les amis, les conjoints, etc.). Elle est moins hiéar-

chique, sans pour autant cesser d'être un objet d'influence et de pouvoir. On met plus l'accent sur les capacités d'autonomie ou d'interdépendance des individus dans une multiplicité de cercles relationnels. La participation culturelle gagne en singularité – puisque chacun dispose d'une gamme étendue d'influences possibles – ce qu'elle perd en conditionnement collectif. Le spectateur peut de moins en moins être vu comme le « ventriloque du programmateur », fait de bonne volonté culturelle et d'infériorisation symbolique, puisqu'il navigue dans un éclectisme de goûts et de sociabilités qui lui confère une certaine autonomie. Naturellement, cette autonomie ne signifie pas la fin des influences sociologiques dues aux « variables dures » (l'âge, la catégorie sociale, le genre, l'habitat, etc.). Certaines ont même un poids considérable qui met en échec la plupart des politiques de démocratisation culturelle. Mais la discussion du modèle bourdieusien dit tout simplement que la participation culturelle est possible, sans pour autant conduire à une fatalité élitiste.

L'autre dimension sociale du tournant participatif se trouve du côté de la production artistique et de la critique de l'offre artistique et son adaptation aux enjeux des sociétés contemporaines. De ce côté, la discussion est double. D'une part, il y a la critique d'une tendance à l'autolégitimation de l'art au sein de la

société actuelle. Celle-ci a pour conséquence de détacher la production artistique de la société à laquelle elle appartient. L'autre discussion réside dans le projet de réinsérer la question de l'art dans une nouvelle question sociale, en proposant un nouvel usage social de l'art. Par exemple, le programme Les Nouveaux commanditaires de la Fondation de France (Négrier, 2013) peut être cité comme l'un des projets les plus explicitement tournés vers un renouvellement de la question sociale par et dans une perspective artistique. L'idée d'offrir la possibilité à des citoyens de passer une commande à un artiste pour répondre à une de leurs problématiques vécues en contexte, avec l'aide d'un médiateur qui travaille toutes les relations (techniques, financières, politiques, artistiques, etc.), constitue une rupture radicale par rapport au modèle de la fermeture socio-esthétique de l'art sur lui-même. De nombreuses initiatives émergent aujourd'hui sous la forme de collectifs de spectateurs, de commandes citoyennes d'œuvres, de co-créations par le biais de résidences artistiques et participatives.

Dans le cadre de BeSpectACTive ! ont été développés des instruments qui entrent en résonance avec ces changements sociaux. Des artistes accueillis en résidence ont engagé avec les spectateurs une participation qui correspond soit au registre de la documentation, soit à

celui de la co-création. La première situation est illustrée par l'œuvre de CK Teatro, *Walking on the Moon* : les spectateurs sont interviewés par les artistes, puis ceux-ci, dans un second temps, présentent leur création à partir de ces matériaux recueillis. La seconde situation est illustrée par l'œuvre de Bridget Fiske, *YES Move. NO Move*, où c'est tout le processus de création qui associe l'expérience et l'inventivité des spectateurs participants. Pour d'autres œuvres, la dimension participative est plus de l'ordre du prétexte, soit carrément en échec. C'est le cas de l'œuvre de Bruno Isakovic, *Denuded*, dont la proposition de participation du public n'a pas vraiment pu se concrétiser.

Ces expériences ont permis de montrer que, en fonction de l'artiste, et de sa sensibilité personnelle à des enjeux sociaux, la participation culturelle de personnes éloignées des pratiques artistiques peut se développer plus ou moins. Elles ont aussi montré que la participation ne se décrète pas, et qu'un même dispositif formel peut donner lieu à des innovations sociales dans un projet et reproduire des schémas anciens dans un autre.

Quant aux expériences de programmation participative, où les spectateurs sont conviés à prendre part à la décision de programmer sur la base d'une palette de propositions, les constats sont assez différents. D'une part, la diversité sociale des participants est beaucoup moins élevée

que dans certains projets de résidence. Participer à la décision est socialement plus sélectif et exige des médiations plus volontaristes pour lutter contre une « endogamie sociale » de la participation. D'autre part, les différences constatées dans la mise en œuvre sont moins liées à la personnalité des artistes, à leur volonté de jouer le jeu participatif, qu'à la culture politique locale.

Les changements sociaux et technologiques ont donc un impact important sur la façon dont la participation est aujourd'hui placée au centre de l'agenda culturel. Cependant, cet impact dépend non seulement des contextes dans lesquels ils prennent place, mais aussi des représentations et stratégies qui sont mises en œuvre par les différents acteurs concernés. La dimension politique n'est pas nécessairement liée à la présence d'acteurs politiques professionnels : un rapport de force au sein d'une organisation, ou entre cette organisation artistique et son environnement de quartier, constitue une interaction politique puisqu'il est influencé par un enjeu de pouvoir.

Une deuxième dimension politique est plus explicitement liée aux paradigmes d'action publique. La discussion du modèle de démocratisation culturelle atteint directement les positions de pouvoir et les croyances des acteurs qui dominent au sein des institutions.

Ces démarches dépendent fortement du contexte culturel et politique des

lieux. Dans la mesure où l'ouverture de la décision touche directement à la question du pouvoir, elle permet de révéler des cultures organisationnelles, des visions du pouvoir qui sont, selon les pays, très différentes. Dans notre panel de lieux, l'ouverture maximale est représentée par le cas de York, où c'est la

totalité de la gestion d'un festival qui est confiée à des jeunes opérateurs. Même si ceux-ci appartiennent en général à des milieux sociaux favorisés, ils disposent d'une autonomie de pouvoir considérable dans la gestion de l'événement. Dans le cas du festival de Sansepolcro, en Italie, l'expérience des Visionari permet d'associer un groupe de spectateurs volontaires à la programmation. Une partie de celle du festival est réellement choisie par ces Visionari, au travers d'une procédure de présentation/discussion des projets en présence du directeur artistique du festival. Au contraire, le cas de Bakelit, un nouveau lieu artistique de la banlieue de Budapest, montre la grande difficulté à attirer un public qui accepte de jouer le jeu participatif. Le cas de Sibiu, en Roumanie, illustre une très forte résistance de la hiérarchie préexistante et le maintien

« Derrière l'apparente ouverture des directions de théâtres ou de festivals européens, ne peut-on voir la réalité de pouvoirs encore très personnalisés et concentrés ? »

des « programmeurs participants » dans une position de dépendance à l'égard du directeur artistique du festival. Au travers de ces résultats, nous percevons combien la participation a directement à voir avec la nature politique du contexte local. Les facteurs qui facilitent la dynamique participative sont : une bonne

insertion de l'opérateur artistique dans son environnement social ; la capacité des directions à perdre une partie du pouvoir de programmer pour étendre leur projet culturel ; la qualité de l'animation du groupe de spectateurs. Dans notre échantillon, on pourrait être tenté de voir se concrétiser des différences de cultures politiques, notamment entre l'Est et l'Ouest. Nos conclusions sont plus nuancées. Il est vrai que les anciens pays de l'Est ont une « culture politique » de la culture dans laquelle les directions disposent de pouvoirs considérables, et montrent plus de difficulté, au départ, à envisager de les perdre. Mais n'est-ce pas également le cas des lieux occidentaux ? Derrière l'apparente ouverture des directions de théâtres ou de festivals européens, ne peut-on voir la réalité de pouvoirs encore très personnalisés et concentrés ?

PARTICIPATION, POUVOIR ET CAPACITÉ : L'INNOVATION ET SES LIMITES²

Pour évaluer le caractère plus ou moins innovant des pratiques participatives, nous avons mené une enquête portant sur les pratiques participatives affichées par les lieux et festivals de quatre régions frontalières : Occitanie, Catalogne, Pays valencien, Baléares. Nous y avons diffusé un questionnaire auprès de 1 260 structures pour aboutir à un échantillon de 320 réponses, complétées par des entretiens et observations *in situ*. Globalement, nous avons affaire à une très grande diversité de pratiques, au sein des 69 % de structures qui déclarent avoir déjà une action dans ce domaine.

Afin de figurer cette diversité, nous avons reclassé les actions selon deux axes : celui des pouvoirs, d'une part, et celui des capacités. Nous avons nommé « pouvoir » les modalités qui touchent à la décision. Nous avons nommé « capacité » celles qui touchent au développement des compétences des participants sans nécessairement leur transmettre un pouvoir dans le domaine artistique. Voici les quatre configurations qui ont résulté de l'enquête.

1. Faible pouvoir, faible capacité

Cette première forme de participation touche à des activités diverses : présentation du programme lors de sessions ouvertes ; recommandation de parcours

adaptés à la diversité des publics ; rencontres entre artistes et publics ; répétitions ouvertes au public dans le lieu de production/diffusion ; désignation de bénévoles pour accompagner le public.

Au-delà de cette diversité, on voit que l'ensemble de ces activités restent fidèles à une conception de démocratisation culturelle assez classique. Elles transfèrent un faible pouvoir de décision de l'organisation vers les participants, et confèrent peu de nouvelles compétences ou aptitudes à ces derniers.

Il y a certes déjà une différence entre celui qui assiste simplement à un spectacle et celui qui le prolonge par une discussion avec les artistes. Et il est devenu habituel d'offrir la possibilité de participer à des activités d'une plus grande valeur ajoutée culturelle, notamment l'interaction avec les artistes, la participation à des répétitions ouvertes, la définition de parcours adaptés à tel ou tel type de public. De la même façon, l'enrôlement de bénévoles poursuit souvent un même objectif d'attention plus systématique aux différents types de publics d'un lieu ou d'un événement.

Cependant, on peut dire que toutes ces actions sont orientées vers une diffusion assez unilatérale de l'opérateur artistique vers le public, sans véritable feedback de l'expérience du public vers l'opérateur artistique ou culturel. C'est la raison pour laquelle ce modèle étend ou renforce l'activité sur le spectateur, sans pour autant

lui donner beaucoup de nouvelles clés de décision ou de compétence.

2. Forte capacité, faible pouvoir

Dans cette deuxième configuration, la transmission de pouvoir de décision est faible. Mais le développement de ces outils permet aux participants d'acquérir de nouvelles capacités ou compétences.

On y trouve les modalités suivantes, avec des niveaux de fréquence variables chez nos opérateurs : des sessions de formation des publics ; la participation en amont de la création de spectacles (interaction avec l'artiste, documentation) ; la participation de spectateurs comme interprètes de spectacles participatifs ou de créations collectives ; la participation de bénévoles à l'accueil des artistes ; la participation de bénévoles à des tâches de production ; la participation de bénévoles à des tâches de communication (réseaux sociaux, Web, relations médias, traductions, etc.).

Sans détailler chacune de ces modalités, nous pouvons illustrer quelques cas par des exemples. Le plus évident, celui qu'on trouve le plus fréquemment en Espagne, consiste en la formation de publics. Il est clair ici que la transmission de capacités est effective, quel que soit l'objet précis de la formation. Il est également évident que ce rapport pédagogique ne se traduit par aucun transfert de pouvoir. Il en va de même pour la participation en amont des spectacles, lorsque des citoyens constituent, par leurs témoignages, leurs

archives, les interactions qu'ils engagent avec les artistes, le matériau de base de la création artistique. La dimension de pouvoir que cela représente peut être examinée au cas par cas et se révéler plus importante dans certaines situations précises. Il s'agit d'interactions humaines qui, par définition, peuvent suivre des cours très divers. Mais en général, une telle modalité n'a pas pour objet la transmission d'un pouvoir.

Ces deux modalités (formation et participation en amont des spectacles) sont aussi celles qui sont, dans notre configuration, les moins fréquentes.

À l'opposé, la participation comme interprète de spectacle participatif ou de création collective s'impose comme une modalité répandue, supérieure au tiers de notre échantillon total. Certains registres (comme les arts dans l'espace public, par exemple) sont plus particulièrement désignés pour accueillir ce type de modalité. C'est au point que des acteurs (artistes, opérateurs) tendent à déplorer une certaine « injonction participative » qui s'exercerait sur eux à l'heure d'obtenir un financement ou de concourir à un appel à projets.

Dans ce registre, la question du bénévolat est majeure et prend des formes d'implication diverses. Dans certains cas, la participation du bénévole à des tâches précises est en réalité une façon de « payer sa place » pour un spectacle, une saison, un festival. À l'opposé, cer-

tains bénévoles font de leur participation le premier investissement dans une carrière culturelle ou artistique. Entre ces deux extrêmes, son intervention dans des fonctions actives d'une organisation culturelle conduit toujours le bénévole à accroître son capital culturel, sans pour autant qu'on lui confie de réels pouvoirs décisionnels.

3. Forte capacité, fort pouvoir

Cette troisième configuration regroupe les stratégies qui représentent à la fois un niveau élevé de développement des compétences et des capacités et une nouvelle répartition du pouvoir avec les membres de la communauté. Deux modalités sont distinguées. D'un côté, on trouve la participation de spectateurs à certaines décisions de programmation. Cela passe par des commissions de spectateurs, qui supposent une certaine formation en amont. Dans ce cas, le pouvoir de programmation reste essentiellement dans des mains professionnelles, et la réalité de la délégation aux spectateurs est parfois critiquée sur deux aspects. Le premier est que le programmateur professionnel, au nom de la formation de « spectateurs », conserve une influence très forte sur leurs décisions. Le second concerne le statut de cette programmation déléguée. Elle est souvent considérée avec condescendance ou mépris de la part des acteurs professionnels (artistes, opérateurs). Le transfert de pouvoir

diminue le prestige de la décision artistique.

D'un autre côté, on trouve le modèle maximaliste de la délégation de la totalité du pouvoir de programmation à ces mêmes commissions. C'est le cas du festival TakeOver de York, entièrement confié à de jeunes bénévoles, chacun tutoré par un professionnel patenté de son secteur d'activité (programmation, communication, service de restauration, etc.). Il est évident ici que la programmation collective implique un changement complet de paradigme culturel, avec deux modalités possibles, qu'il faut différencier. La première est celle où il y a réellement un travail de sélection en commission de spectateurs, où le programmateur artistique individuel n'existe plus, ou bien seulement dans une fonction de coordination finale. La seconde est celle liée à l'usage d'Internet pour composer, par vote, une sélection populaire de la programmation à venir. Le résultat de cette sélection n'est pas fondé sur le même travail en amont. En aval, il n'a pas non plus la même qualité d'ensemble : par définition, les choix publics peuvent aller dans des sens très différents, brouillant l'identité artistique d'un lieu, d'un événement. C'est ce risque qui, dans beaucoup de cas, fait renoncer à une délégation totale du pouvoir de programmer. On notera ici, dans le cas des festivals, qu'il existe une tendance totalement opposée à cela, où la programmation elle-même sort des attributions des

associés pour être déléguée à des prestataires extérieurs. Une manière de dire que le développement des pratiques participatives n'est ni généralisé, ni linéaire.

4. Fort pouvoir, faible capacité

Cette dernière catégorie est un peu spéciale car nous n'avons pas fait figurer de modalité spécifique à l'intérieur. En effet, on peut penser que toute transmission de pouvoir équivaut en théorie à un niveau plus ou moins équivalent de capacités. Ainsi, associer une personne au choix d'une programmation suppose qu'elle ait atteint un certain degré de connaissance de nature à éclairer son jugement. Ce n'est pourtant pas si illogique qu'il y paraît. Cela ressemble à la vision qu'Aristote avait des relations entre démocratie, comme forme vertueuse, et démagogie, comme sa forme dérivée. Chez lui, la démocratie se veut le gouvernement ouvert à tous les citoyens libres. La démagogie, au contraire, est l'instrumentalisation du peuple par un tyran qui, sous couvert de confier les responsabilités à la foule (qu'il incarne à titre personnel), accapare la réalité du pouvoir de décision.

Sommes-nous sûrs de ne pas trouver trace de cette opposition dans la pratique des lieux culturels ? N'y a-t-il pas des opérateurs culturels, aussi maîtres chez eux qu'un suzerain en son fief, qui prétendent pourtant avoir confié tout ou partie de leur pouvoir aux spectateurs ? Bien sûr, la forme pure de la tyrannie échappe à

la plupart des lieux culturels dont nous parlons. Mais l'instrumentalisation d'un pouvoir du public dans le but paradoxal de confirmer l'emprise d'un leader n'est pas à exclure. Par exemple, l'idée de consulter le public, par voie d'enquête, de vote ou de procédure institutionnelle, sur la programmation qu'il souhaiterait à l'avenir correspond à plusieurs combinaisons de pouvoirs et de capacités. S'il s'agit de donner au public, sans autre procédure qu'un vote, la possibilité de choisir la programmation, alors il est très vraisemblable que celui-ci choisira parmi ses goûts déjà avérés, à partir de critères très variables et peu assurés. La formule donne un pouvoir au public, sans pour autant le faire progresser en capacité.

Une procédure qui consulte, par le biais de sessions spéciales, les spectateurs sur des hypothèses de programmation peut apparaître comme plus favorable à l'extension des capacités artistiques des personnes. Cependant, cette procédure peut aussi être totalement instrumentalisée par un leader, que les autres suivent sans réellement maîtriser le sujet.

Ces exemples sont là pour indiquer qu'un niveau (apparemment) élevé de transfert de pouvoir n'a pas nécessairement pour effet d'élever les capacités culturelles des personnes.

La leçon qui découle de ces exemples, théoriques ou empiriques, c'est que confier un pouvoir aux citoyens au travers

d'une modalité spécifique ne suffit pas à renforcer les capacités artistiques des personnes. Ici, la procédure est cruciale, par son organisation, par les interactions entre individus. C'est elle qui détermine, au gré de chaque cas, la frontière entre démocratie et démagogie. Cette classification en groupes de modalités nous donne donc des clés pour comprendre comment s'organise le courant participatif croissant chez les opérateurs culturels et artistiques. On voit que les frontières les plus établies sont finalement discutables quand on les observe de près. Une tâche qui n'appelle que des compétences techniques peut se révéler source de développement culturel et de pouvoir dans l'organisation. Elle illustre aussi une porosité de la frontière qui distingue les aspects utilitaires et symboliques de l'échange participatif. Celui-ci peut toujours être identifié comme un échange de ressources. L'opérateur accorde à « son » bénéficiaire l'accès à certaines ressources, en échange desquelles celui-ci effectue un service ou produit un bien. Ce faisant, ce dernier progresse sur des compétences qu'il met au service du lieu ou du festival. Mais au-delà, le bénéficiaire (sans forcément y avoir « intérêt ») retire de sa participation une identité nouvelle, une représentation de soi-même en évolution. Quant à l'opérateur, il y trouve une occasion de reconnaissance ou de légitimité qui dépasse la simple vision utilitariste de son intérêt.

NECTART

1. Financé par Creative Europe de 2014 à 2018, le projet BeSpectACTIVE ! a réuni sept opérateurs culturels et trois centres de recherche autour de la mise à l'épreuve de la participation selon trois registres : la participation à la décision artistique, la participation à la création en résidence, la participation par intervention critique *via* une *web platform* d'une création en cours. Deux ouvrages collectifs en sont issus en 2018 (cf. bibliographie ci-dessous).

2. Cette partie résulte d'un travail collectif mené par Lluís Bonet, Tino Carreño, Jaume Colomer, Yvan Godard et Emmanuel Négrier. Une version antérieure, légèrement différente, a été publiée en anglais.

POUR ALLER PLUS LOIN

● Charles Ambrosino, Vincent Guillon et Magali Talandier, « Résiliente, collaborative et bricolée. Repenser la ville créative à l'« âge du faire » », *Géographie, Économie, Société*, n° 20, 2018, p. 5-14.

● Isabelle Berrebi-Hoffmann, Marie-Christine Bureau et Michel Lallement (dir.), *De nouveaux mondes de production ? Pratiques makers, culture du libre et lieux du « commun »*, *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 46-2, 2015, p. 1-19.

● Lluís Bonet, Giada Calvano, Luisella Carnelli, Félix Dupin-Meynard et Emmanuel Négrier (dir.), *BeSpectACTIVE! Challenging Participation in Performing Arts*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

● Lluís Bonet et Emmanuel Négrier (dir.), *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*, Oslo, Kunnskapsverket, 2018.

● Matthew Hindman, *The Myth of Digital Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

● Emmanuel Négrier, « Les Nouveaux commanditaires. Politique et société », in Collectif, *Faire art comme on fait société*, Dijon, Presses du réel, 2013, p. 753-768.

Retrouvez-nous sur nectart-revue.fr

Les rencontres professionnelles La Boîte à Étoiles

du 25 au 27 avril 2019 à Tunis

La Boîte à Étoiles organise, en partenariat avec NECTART, des rencontres professionnelles les 25, 26 et 27 avril 2019 à Tunis. Elles ont pour objectif de faciliter les conditions de création, de production et de diffusion des œuvres et des artistes en Tunisie et à l'étranger.

Ce nom, La Boîte à Étoiles, a pour origine une collaboration entre, d'une part, deux artistes tunisiens, Essia Jaïbi, metteuse en scène, et Selim Ben Safia, chorégraphe, co-créateurs du concept La Nuit des Étoiles ; et d'autre part, les deux fondateurs de la nouvelle maison de production Boîte Noire, Gabrielle Dupas, administratrice de production au Monfort Théâtre, et Sébastien Ronsse, administrateur de compagnies de théâtre, de danse et de musique.

L'enjeu est de réunir des professionnels du secteur culturel pour réfléchir avec les artistes tunisiens aux problématiques qu'ils rencontrent et à leurs besoins, qui auront été recensés au préalable par une enquête. Ces rencontres comprendront plusieurs workshops collectifs thématiques ainsi que des nocturnes de découverte artistique.

Renseignements et inscriptions par e-mail : bonjour@boitenoire.fr

Grand merci aux partenaires de NECTART :

- la **Sacem**, pour l'achat d'encart publicitaire dans la revue,
- **Détours de Babel**, pour l'achat d'encart publicitaire dans la revue,
- la **Boîte Noire**, pour le partenariat sur le festival tunisien La Nuit des Étoiles,
- *La Scène*, pour le partenariat médias,
- *Ballroom*, pour le partenariat médias.

Remerciements pour leur aide dans la conception et la réalisation de cette revue :
L'ensemble des membres du comité éditorial et des auteurs.

Merci spécifique à Marie-Laurence Sarret et Guy de Guglielmi.

La revue bénéficie d'une aide de la région Occitanie, de la Drac Occitanie et du Centre national du livre (CNL), dans le cadre du contrat de filière mis en place par le Centre régional des lettres (CRL) Midi-Pyrénées. Elle bénéficie d'une aide à la création (pour les revues) du CNL.