HAL
open science

Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales : réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier

João Paulo Pinho Freitas

To cite this version:

João Paulo Pinho Freitas. Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales : réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03364582

HAL Id: dumas-03364582

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03364582v1

Submitted on 4 Oct 2021

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

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

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER 3

Arts, Lettres, langues, Sciences Humaines & Sociales

UFR 4 : Faculté des Sciences Sociales, des Organisations et des Institutions

- Département d'Administration Economique et Sociale -

Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales. Réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier.

au

Master Professionnel 1re année

Mention : Intervention et Développement Social

Parcours : Développement Social

PINHO FREITAS João Paulo

Préparé sous la direction de : Nathalie Magne, Maître de conférences chez Université Paul Valéry - Montpellier 3

juin 2021

SOMMAIRE

Introduction **5**
1.1. Mise en contexte 5
1.2. Revue de littérature 10
1.3. Méthodologie 17

Un zoom sur l'Association R.A.M.a au regard de l'Économie Sociale et Solidaire. **19**
2.1. Le choix du statut juridique 20
2.3. R.A.M.a et son environnement institutionnel 31

La place du social chez R.A.M.a **33**
3.1. L'intégration des amateurs au sein des créations professionnelles de l'Association R.A.M.a. 33
3.2. My (petit) Pogo : une solution à plusieurs dimensions. 36
3.3. Au-delà du mérite artistique, faire preuve d'adaptabilité aux attentes des dirigeants de structures culturelles. 40

Conclusion **43**

1. Introduction

Mon parcours formatif et ma trajectoire professionnelle ont été (et sont, encore et toujours) motivés par des principes d'éducation artistique et populaire. C'est dans cette relation, entre art et pédagogie, que je lance mon regard sur le monde et que j'essaie de le transformer. Pour moi, l'art et l'intervention sociale sont intrinsèquement liés. Cette façon de voir le monde est certainement influencée par mes expériences vécues et notamment par l'importance du contact avec l'art dans ma trajectoire. Un processus qui m'a amené jusqu'à cette formation. Je cherche à ce que le choix de mon objet d'enquête soit cohérent avec mon parcours et, d'une certaine façon et dans les limites de l'objectivité nécessaire à une recherche sociologique, je pratique ce que Pierre Bourdieu appelle "auto-socioanalyse". En opposant cette expression à celle de l'autobiographie, Bourdieu parle de "l'auto-objectivation de ses propres dispositions et croyances sur ces mêmes dispositions". (Bourdieu, 2004). Pour la production de son dernier livre, *Esquisse pour une auto-analyse*, il mobilise des faits biographiques adjectivés exclusivement comme des "traits pertinents du point de vue de la sociologie" pour comprendre son œuvre. (Bourdieu, 2004, p. 123). Dans mon cas, ces traits sont importants pour comprendre mes choix.

1.1. Mise en contexte

Une fois admis au Master 1 Intervention et développement social, j'ai commencé ma recherche de stage avec le but de trouver une structure qui me permettrait de continuer à faire le lien entre le culturel et le social, l'art et l'intervention sociale. J'ai concentré ma recherche, sur les institutions culturelles de la région Occitanie et notamment celles de Montpellier, jusqu'à en trouver une qui m'accueillit. Ce qui n'a pas été facile dû, d'un côté, à la vulnérabilité économique des institutions culturelles face à la crise sanitaire de la Covid-19 et la conséquente difficulté "d'embauche"[1], qui a rendu laborieuse la recherche de stage et, de

[1] En réalité, cette difficulté à trouver une structure d'accueil en alternance a été accrue aussi par le critère *âge*, imposé par les politiques ciblées d'emploi en France qui priorisent les jeunes ayant jusqu'à 29 ans dans les programmes d'aide à l'embauche. Ayant 31 ans, je suis exclu de cette politique et en désavantage, par rapport aux autres étudiants ayant notamment la tranche d'âge prioritaire, dans une recherche de contrat de professionnalisation où le gouvernement prend en charge une partie des dépenses de l'entreprise avec l'embauche d'un jeune. Cette politique a été renforcée avec les mesures économiques de combat aux impacts économiques de la crise sanitaire de la Covid - 19.

l'autre, à la difficulté de faire comprendre le lien entre ma formation et les pratiques culturelles de ces institutions.

Dès le départ, cette question du lien entre le social et le culturel, voire l'artistique plus précisément, m'a donc frappée. Moi qui, en tant qu'étranger, je suis confronté quotidiennement aux défis de la langue, je me voyais à nouveau confronté, cette fois-ci, aux défis du langage. C'est à ce moment-là que j'ai compris que, malgré mon parcours et mes expériences, cette relation entre l'art et le social n'était pas complètement claire et bien résolue pour moi, surtout du point de vue conceptuel et argumentatif. Je pouvais, par exemple, décrire mes expériences en tant qu'éducateur social auprès des pêcheurs artisanaux au Brésil et dire comment j'utilisais des jeux théâtraux pour développer des méthodologies participatives dans le cadre d'un diagnostic participatif. Pourtant, les questions théoriques et conceptuelles sur les liens entre les pratiques culturelles et l'intervention sociale, dont j'avais besoin pour déplacer la question du contexte de mes expériences personnelles et établir une relation avec l'institution du possible stage, m'échappaient. Il me fallait, d'abord, établir un lien clair entre ma formation et les institutions de stage dans lesquelles je prétendais être intégré. Autrement dit, il me fallait dire où se trouvait le croisement entre les politiques sociales et les politiques culturelles dont je voulais faire l'objet d'enquête.

C'est dans la première semaine de cours, à l'occasion de la réalisation du séminaire de rentrée *Introduction aux politiques sociales* avec Cécile Jouhanneau, que j'ai eu une première hypothèse de ce croisement. Le premier élément de cette hypothèse est lié à la place des collectivités territoriales dans la gouvernance des politiques sociales[2]. Dans le cours de Jouhanneau il était clair que le processus de décentralisation du pouvoir public, vécu en France à partir des années 80, est fondamental pour comprendre comment nous sommes arrivés à l'actuel état de développement des politiques sociales en France. La lecture, recommandée par Jouhanneau, de l'article du sociologue Matthieu Hély, *Le travail salarié associatif est-il une variable d'ajustement des politiques publiques ?*, a porté un deuxième élément à la formulation de cette hypothèse: les reflets du néolibéralisme dans les politiques publiques. Jusqu'ici j'ai toujours associé le néolibéralisme à la réduction maximale de l'État, diminué à sa fonction de régulateur au détriment de la logique du marché, du « laisser-faire ». En analysant les transformations du monde associatif, notamment la croissante place de l'emploi et l'émergence des pratiques managériales, Matthieu Hély met en question le financement par l'État de ces « entreprises associatives », qui mettent en oeuvre des

[2] Chapitre II : *Qui gouverne les politiques sociales en France ?,* du cours de Cécile Jouhanneau.

politiques publiques.(Hély, 2012, p. 34). Selon lui, le remplacement de la subvention par la commande publique, révèle que l'État est toujours fort présent dans le contrôle des actions sociales et qu'il "serait en effet plus juste de parler d'un « réengagement » de l'État dans sa politique de soutien au monde associatif, au sens de l'entrée dans une nouvelle configuration historique."(Hély, 2012, p. 42).

Ces constats m'ont amené à l'hypothèse que les politiques culturelles pourraient avoir souffert de mêmes influences néolibérales, tant en ce qui concerne la décentralisation que la reconfiguration du rôle de l'État et notamment en ce qui concerne le financement de ses actions.

Ainsi, si c'est dans le cadre de ma formation que j'ai pu être confronté à ces questions, c'est avec la structure qui m'a accueilli en stage que j'ai pu les transposer à l'univers culturel pour pouvoir mettre en question cette première hypothèse, qui m'amènera à ma question de départ. Cependant, avant de répondre à ces questions, il est important que je vous présente davantage l'association dans laquelle je fais mon stage.

L'Association R.A.M.a est une compagnie chorégraphique initiée en 2006 par Fabrice Ramalingom. Issu de la *Compagnie Dominique Bagouet* et "après avoir codirigé la *Camionetta* pendant plus de 10 ans puis éprouvé l'expérience d'un collectif d'artistes au sein de *Changement de Propriétaire* à Montpellier..." (Ramalingom, 2020), l'artiste décide de développer sa propre écriture chorégraphique avec un travail indépendant. Est née la Compagnie R.A.M.a, une association de finalité culturelle, régie par la loi de 1901, avec l'objectif de "promouvoir la danse contemporaine au travers de/ou par la création et la diffusion de spectacles, performances et événements chorégraphiques et par des dispositifs de sensibilisation ou de pédagogie qui élargissent la connaissance de cet art." (Ramalingom, 2006).

C'est une association de petite taille, avec trois membres (la présidente Christine Masduraud, le trésorier Gilles Albalat et le secrétaire Claude Tortorici) et aucun salarié en CDI. Gilles Albalat est aussi le directeur de l'Association Régionale pour le Développement des Entreprises Culturelles, une structure qui fait la gestion comptable de la majorité des associations culturelles[3] de la région Occitanie et qui, avec le soutien des collectivités territoriales, offre des formations de courte durée. "23 modules de formation sont proposés autour de 6 cycles (juridique, gestion et analyse financière, production et diffusion de

[3] Je préfère l'expression *associations culturelles* à celle d'*entreprises culturelles*, adoptée par l'ARDEC. Les raisons de ce choix vont être plus développées au cours de ce mémoire, mais, en lignes générales, j'éviterai de reprendre ici des expressions qui peuvent être liées directement à l'univers du marché pour décrire les actions du "tiers-secteur".

spectacles, communication, financements, cohésion et organisation du travail)" (*ARDEC - FORMATIONS*, s. d.). Sa présence dans l'Association R.A.M.a indique une sorte de prestige de la Compagnie et fait preuve de son "capital social", pour reprendre l'expression de Bourdieu (Bourdieu, 1980). Pour développer ses actions, R.A.M.a compte avec des travailleurs en CDD (d'usage) : le directeur artistique Fabrice Ramalingom et Anne Guiraud, l'administratrice de l'association et ma tutrice de stage. Luc Paquier, le responsable de la diffusion des œuvres artistiques, est engagé par un contrat de prestation de service entre l'Association R.A.M.a et son entreprise, la WhoPerforms Production. Les danseurs ainsi que le régisseur général, Bastien Pétillard, y sont engagés selon les projets et au fur et à mesure que les dates de représentation sont fixées. Ils sont tous (sauf Luc Paquier) des intermittents du spectacle (IDS), un régime particulier d'assurance chômage. R.A.M.a est conventionnée par la DRAC Occitanie / Ministère de la Culture et de la Communication, subventionnée par la Région Occitanie / Pyrénées-Méditerranée et la Ville de Montpellier. Malgré sa petite taille, cette association est assez représentative du secteur associatif culturel du spectacle vivant en France et, nous verrons, des contraintes liées aux questions que je poserai dans ce mémoire. Allons-y doucement.

Ce qu'il faut dire, avant tout, c'est que l'arrivée de Fabrice Ramalingom à Montpellier à la fin des années 1980, engagé par Dominique Bagouet au sein du Centre chorégraphique, illustre le fait historique de la décentralisation culturelle en France dans les années 1980. Ce que le Festival Montpellier Danse enregistre sur son site internet : "Lorsque le Festival Montpellier Danse voit le jour en juillet 1981, il découle d'une double volonté. D'une part celle de Georges Frêche, nouveau maire d'une ville qu'il secoue vigoureusement pour en faire une métropole qui rayonne au présent. D'autre part celle de Dominique Bagouet, à peine installé dans cette ville, pour y créer un Centre chorégraphique conforme à la non moins vigoureuse décentralisation de la vie chorégraphique impulsée par les pouvoirs publics." (*Montpellier Danse : Un festival ouvert sur le monde*, 2020).

L'acceptation de ma demande de stage par l'Association R.A.M.a est due, certainement, au lien personnel que j'ai avec cette institution et les personnes qui la font exister. Depuis 2013 Fabrice Ramalingom diffuse ses œuvres au Brésil et notamment à Fortaleza, au nord-est du pays, dans le cadre de la Biennale Internationale de Danse du Ceará. Festival de danse contemporaine pour lequel je travaille depuis 2012 en tant qu'administrateur. C'est grâce à Ramalingom que je suis venu en France. Cette enquête est donc menée dans un milieu familier.

La mission de mon stage a été négociée entre Fabrice Ramalingom, Anne Guiraud et moi. Nous nous sommes mis d'accord pour le développement de la mission suivante: l'accompagnement de l'inscription de la compagnie sur le territoire (métropole de Montpellier et région Occitanie), dès l'élaboration des dossiers de subvention, en passant par l'articulation des partenariats jusqu'au développement des actions comme, par exemple, le travail avec des danseurs amateurs pour la prochaine création de l'association et les actions de médiation et/ou sensibilisation. En tant que stagiaire, je pourrais également aider à l'élaboration d'une archive d'actions socioculturelles développées par la Compagnie R.A.M.a., comme les ateliers de danse auprès des personnes détenues de la Maison d'Arrêt de Villeneuve-lès-Maguelone, développés par l'association et encadrés par le Festival Montpellier Danse et le S.P.I.P. (Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation).

Cette mission m'a permis d'observer, dans les démarches de demande de subvention de l'association, quels seraient les indicateurs d'un possible "réengagement", pour utiliser l'expression de Hély, de l'État dans les politiques culturelles, comme on pourrait le constater dans les politiques sociales. Michel Simonot, dans son livre *La Langue Retournée de la Culture,* nous parle d'un conditionnement du financement des actions culturelles par le pouvoir public à une *responsabilité sociale*. "Le discours de *mission sociale* tenu par les politiques sur les artistes s'est transformé, au long des années, en une justification d'une politique culturelle qui se sent coupable d'une dépense improductive au regard de la logique libérale."(Simonot & Faber, 2017, p. 37). Si Hély nous parle du remplacement de la subvention par la commande publique, Simonot va dans le même sens en disant que, dans les politiques culturelles, "d'une politique d'attribution de mission de service public sur un temps long, nous sommes passés à une multiplication quasi infinie de dispositifs. Ils relèvent plutôt *l'appel d'offre* pour des projets circonscrits et limités que de la *subvention* telle qu'elle a été fondée."(Simonot & Faber, 2017, p. 29).

Ces questions me font revenir sur ma première hypothèse, pour aller un peu plus loin. En plus d'être influencées par le tournant néolibéral, les politiques sociales et culturelles vivraient un processus de détournement de leurs objectifs de façon à les mettre dans une zone nébuleuse où les limites et les attributs de chacune se mélangeraient. Des mots comme "cohésion sociale", "innovation", "territoire", "participation", "démocratisation", etc. y orbiteraient. C'est dans ce sens et avec le but de mettre en relation le champ social et le champ culturel, ayant comme point de départ les activités de l'Association R.A.M.a, que je pose la question de départ suivante: pour quelles raisons et dans quelle mesure R.A.M.a, une association à finalité culturelle, développe-t-elle des actions sociales ?

1.2. Revue de littérature

Trois sujets m'ont semblé fondamentaux pour répondre à la question précédente : la décentralisation des politiques publiques en France, les mécanismes de financement des associations par la commande publique et l'autonomie des artistes face aux contraintes des deux phénomènes précédents. Pour mieux les comprendre, j'ai fait appel à la lecture d'articles trouvés dans la plateforme numérique de recherche de la bibliothèque universitaire. Cet outil numérique m'a permis de m'approcher d'un des plus importants sociologues français, Pierre Bourdieu, qui a beaucoup contribué au débat sur le sujet de la sociologie de l'art (et de la culture) et de découvrir "deux des plus fins analystes des politiques culturelles territoriales, Emmanuel Négrier et Emmanuel Wallon." (*NECTART*, 2015). J'évoque ici les trois articles qui ont été capitaux pour contextualiser le champ d'action de la Compagnie R.A.M.a dans le croisement des politiques publiques et de l'économie culturelle.

Le premier article, celui de Pierre Bourdieu, que j'ai trouvé dans l'édition 80 de la revue Inter art actuel, m'est chère pour présenter le "fil rouge" de mes questionnements : l'autonomie des artistes face aux impératifs des modes de gestion centrés sur le référentiel du nouveau management public. Bourdieu va bien plus loin évidemment, mais sa performance dans cet article fait preuve d'un distingué didactisme si nécessaire à mon processus de découverte et de réflexion. Dès le début, quand il présente une sorte d'avant-propos de l'article, Bourdieu m'a saisi en parlant des limites qu'il s'imposerait au nom d'une idée de l'objectivité qui lui est apparue "peu à peu comme une forme de censure." (Bourdieu, 2004). Or, cette question de l'objectivité nécessaire à la recherche en sciences sociales est bien une question centrale dont les professeures[4] ont beaucoup parlé au long de la formation. Cela a donc été pour moi un très important point d'attention, mais cette possibilité de relativisation que Bourdieu m'a révélée faisable été également précieuse dans l'exercice d'amplification de mon champ de vision du sujet de mon mémoire. Surtout quand on considère la spécificité du contexte dans lequel ce Master 1 a été développé[5]. Ce qui m'a permis, par exemple, de déplacer mes questions selon la structure dans laquelle j'ai développé mon stage ou même de faire le lien avec d'autres expériences. De plus, la lecture de Bourdieu m'a révélé où se situe l'objet d'enquête dans un contexte plus macro, celui de l'impératif d'un référentiel néolibéral.

---

[4] Notamment Virginie Anquetin, responsable de la formation et professeure de méthodologie de la recherche, et Nathalie Magne, ma directrice de mémoire.

[5] Je fais référence à la crise sanitaire et à la conséquente fragmentation du développement de mon stage, dont je parle à l'introduction du mémoire.

L'article suivant, celui d'Emmanuel Wallon[6], m'a permis de comprendre historiquement comment nous sommes arrivés au modèle actuel de décentralisation des politiques culturelles et de contextualiser ce processus dans un scénario plus global en France. Plus qu'un récapitulatif historique, l'article m'a mis en contact avec quelques enjeux structurants de la problématique que j'aimerais faire apparaître dans le développement de mon mémoire. Questions comme les rapports de forces entre les sphères administratives, le risque de déséquilibre entre les territoires, le risque d'éloignement entre les acteurs locaux et les instances de décision, la redéfinition du rôle de chaque collectivité, mais également et surtout les modes de coopérations possibles.

Emmanuel Négrier, politologue et directeur de recherche CNRS en science politique au CEPEL (Centre d'Études Politiques de l'Europe Latine), a été une heureuse surprise pour moi. D'abord parce que je souhaitais diriger mes recherches à la BU vers quelqu'un de proche au niveau géographique, peut-être plus accessible. C'est par le biais de l'autre Emmanuel (Wallon) que je l'ai trouvé dans la revue NéctArt mais la lecture de son article a été motivée par le conseil de la professeure Cécile Jouanneau. Ce n'est pas par hasard que les articles des deux Emmanuels ont été publiés "en duo" dans l'édition numéro 1 de la revue Nectart. Si Wallon présente plus génériquement le contexte historico-juridique de la question de la décentralisation des politiques publiques et plus précisément des politiques culturelles en France, Négrier propose un focus sur les transformations les plus récentes, plus précisément la Loi NOTRe[7], avec un regard plus critique sur la responsabilité politique et des moyens de son application en matière de politique culturelle. En complémentarité, ces deux articles m'offrent à la fois une vision historique des principaux événements liés à la décentralisation culturelle en France et un regard critique et distancié de cette histoire.

La marchandisation de la culture, par Pierre Bourdieu.

Bourdieu s'appuie sur le concept de champs (littéraire, artistique et scientifique), qu'il développa dans son livre *Les règles de l'art*, pour parler de la menace que représente "l'intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels". (Bourdieu, 2001). Malgré les analyses qu'il avait faites sur la possibilité

[6]J'ai pu regarder un séminaire en ligne avec la participation d'Emmanuel Wallon. Cette activité a été proposée par le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre (ARTCENA) dans le cadre de son programme Laboratoires. J'étais impressionné par la connexion entre le discours du sociologue et mes réflexions sur mon expérience de terrain.

[7] Nouvelle organisation du territoire de la République.

d'interruption du processus de développement de l'autonomie de ces champs, par exemple l'instauration des régimes dictatoriaux, Bourdieu considère ce phénomène comme sans précédent et l'attribue aux "prophètes du nouvel évangile néolibéral" qui considèrent exclusivement les bienfaits de la logique du marché. Dans cette nouvelle logique, les nouveautés technologiques ainsi que les innovations économiques seraient motrices de l'accroissement de la qualité et quantité des biens culturels. Bien sûr, à la condition que tout ce qui fait circuler les groupes de communication "soit tenu pour une marchandise quelconque, donc traité comme n'importe quel produit, et soumis à la loi du profit".(ibid). Cela justifierait la multiplication des chaînes de télévision numérisées pour diffuser le plus grand nombre et la plus grande variété des produits culturels. "La loi du profit serait, en ces matières aussi, démocratique, du fait qu'elle sanctionne les produits plébiscités par le plus grand nombre." (ibid). Le résultat, selon Bourdieu : l'uniformisation de l'offre, l'homogénéisation de la concurrence, la poursuite du public maximum et la concentration de l'appareil de production et de diffusion. "Mais l'essentiel est que les préoccupations commerciales, et la recherche du profit maximum à court terme, et « l'esthétique » qui en découle, s'imposent de plus en plus et de plus en plus largement à l'ensemble des productions culturelles." (ibid).

La culture serait donc menacée "parce que les conditions économiques et sociales dans lesquelles elle peut se développer sont profondément affectées par la logique du profit dans les pays avancés où le capital accumulé, condition de l'autonomie, est déjà important, et a fortiori dans les autres pays."(ibid). Cet environnement nécessaire à la production artistique autonome est le produit d'un long processus historique de lutte. Bourdieu donne des exemples qui nous font penser à la dimension sociale de ce changement. Nous pouvons parler de lutte de classes (artistique) mais également d'un droit fondamental, celui de la libre expression. Ce processus d'involution, comme dit l'auteur, de l'œuvre vers le produit imposerait aux créateurs un comportement quasi cynique en voie de séduire le plus grand nombre de spectateurs. Le choix, alerte Bourdieu, n'est pas entre la mondialisation et la défense des cultures nationales. Il aurait, en opposition à la mondialisation commerciale, un processus de dénationalisation des créateurs, une tradition internationale d'internationalisme artistique avec laquelle "le microcosme de producteurs, de critiques et de récepteurs avertis a réussi à survivre en quelques lieux épargnés par l'invasion commerciale". (ibid).

Après avoir dit cela, Pierre Bourdieu convoque[8] la mobilisation des adeptes de cette tradition de l'internationalisme culturel pour faire face à ce qu'il considère un moment où les forces de l'économie trouvent un renfort dans les politiques libérales. Il avertit où réside la force de la logique commerciale. Déguisée de modernité progressiste, elle ne serait que l'expression radicale du "laisser-faire". Et il lance la question : "Comment ne pas voir qu'un tel programme, qui entend traiter comme des « obstacles au commerce » les politiques nationales visant à sauvegarder les particularités culturelles nationales et propres, de ce fait, à constituer des entraves pour les industries culturelles transnationales, ne peut avoir pour effet que d'interdire à la plupart des pays, et en particulier aux moins dotés en ressources économiques et culturelles, tout espoir d'un développement adapté aux particularités nationales et locales et respectueux des diversités, en matière culturelle comme dans tous les autres domaines ?"(ibid). Deux effets de cette politique sont soulignés par Bourdieu : sa protection contre la critique et la contestation et ses effets parfois inaperçus à court terme. Les motifs pour lesquels il n'aurait pas une forte résistance des artistes et intellectuels à cette politique seraient liés à l'absence des moyens d'accéder à la conscience et à la connaissance des mécanismes et des actions que les mettent dans un tel contexte, à l'idée, souvent partagée entre eux, de que leur autonomie est conditionnée au désengagement politique et finalement à la priorisation d'une intervention plus universaliste au détriment de la défense de leurs intérêts directs, ce qui pourrait être vu comme corporatisme égoïste. Tout cela contribuerait à l'inertie totale de ces acteurs.

Bourdieu finit l'article en faisant une brève analyse rhétorique du discours des grands groupes de communication, qui jouent un rôle fondamental de diffusion de ces idées néolibérales et en renforçant sa vision sur les principaux acteurs victimes de ce processus de globalisation culturelle, en défendant que la position des "producteurs culturels les plus autonomes, peu à peu dépossédés de leurs moyens de production et surtout de diffusion, n'a sans doute jamais été aussi menacée et aussi faible, mais jamais aussi rare, utile et précieuse." (ibid).

Avis de turbulences pour les politiques culturelles territoriales, par Emmanuel Wallon.

[8] C'est à ce moment-là, j'imagine, que Bourdieu est passible de critiques de ceux qu'il appelle au début de l'article de spécialistes des sciences sociales.

Dans un premier temps, Emmanuel Wallon présente un récapitulatif historique de la décentralisation, dès la Constituante à la Ve République. Dans ce processus historique, Wallon souligne la place privilégiée du droit ainsi que des facteurs politiques pour nous faire comprendre comment nous sommes arrivés au modèle actuel de répartition de la gestion publique. L'auteur introduit la question spécifique de la décentralisation culturelle dans un contexte plus global en France, celui de la réforme territoriale. Fruit, selon lui, "d'une série d'aménagements successifs du droit", le processus de décentralisation a porté, aux collectivités territoriales, "sur l'élargissement de leurs compétences et l'équilibre de leurs finances, le contrôle de leurs actes ou le statut de leurs personnels." (ibid). De ce processus historico-juridique, le sociologue dégage une critique sur les injonctions politiques dans le cadre juridique et notamment depuis 2002 avec une succession des projets de loi et amendements qu'il classifie comme "un mouvement brownien qui suggère davantage l'improvisation électoraliste que le grand dessein juridique." (ibid). Par conséquent, selon l'auteur, "la répartition des rôles culturels entre pouvoirs publics découlera plus encore que par le passé des capacités financières et des préférences politiques". (ibid).

En pratique, la commune doit "confier la gestion d'une partie croissante de ses équipements artistiques et culturels à une intercommunalité élargie à un vaste territoire, sinon à la métropole lorsque la taille de l'agglomération impose de la constituer". (ibid). En même temps, "les départements voient leur champ d'intervention rétrécir à l'exercice des solidarités sociales et territoriales". (ibid). La culture, comme le sport, est attribuée aux villes et régions de façon partagée, "à moins que la rivalité ne s'exacerbe faute d'alliance". (ibid). Wallon parle encore des failles des financements croisés et il appelle "effet mikado" le résultat du désengagement (total ou partiel) d'exécutifs sur la subvention. Toujours sur une perspective législative, l'article montre comment un certain jeu de prêts d'attributions et compétences entre ces acteurs devenus majeurs de l'administration culturelle s'est établi. Le discours de démocratisation des arts par la décentralisation tend à s'effondrer face à un affaiblissement du rôle régulateur et compensateur de l'état, les effets conjugués de la pénurie budgétaire, la mutation des territoires et ce que l'auteur appelle "une panne d'inspiration affectant à la plupart de ses échelons l'appareil de l'État culturel."[9](ibid).

Face à ces tendances, le sociologue alerte que le simple transfert aux régions des crédits qui restent à la charge de la DRAC (représentation de l'État dans les régions) ne suffit pas à cause des différences entre les régions (inégalités d'accès à la culture, haute

[9] Ici Wallon fait référence à l'expression "État culturel" proposée par Marc Fumaroli dans son ouvrage *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne* (1999).

compétitivité et les zones de moindre attractivité). Il faut penser à long terme et Wallon présente quelques appontements d'une possible correction de trajectoire. Le dialogue aux diverses catégories de partenariats, la définition des compétences obligatoires et la définition des rôles des instances intermédiaires des intercommunalités élargies et même l'autonomie fiscale des régions permettant l'exercice d'un pouvoir réglementaire en matière culturelle à l'exemple de l'Italie et de l'Espagne, y figurent. En ce qui concerne le rôle de l'État, Wallon propose une reformulation vers l'articulation interministérielle sans oublier sa vocation de régulateur des injustices sociales et territoriales. "Il lui appartient donc de proposer une méthode de coopération, des solutions contractuelles et des principes d'arbitrage susceptibles d'infléchir l'action des métropoles et des régions dans le sens d'une plus grande solidarité." (ibid). Pour cela, l'auteur fait appel aux professions concernées à mettre en place les concepts et les outils nécessaires à cette correction de trajectoire.

Il finit son article avec la proposition de six hypothèses d'orientation, qui ouvrent un horizon aux réflexions et qui sont en dialogue direct avec le troisième chapitre de ce mémoire[10] : 1) La priorité de l'éducation artistique; 2) La multiplication des pratiques d'amateurs; 3) L'accompagnement des jeunes artistes; 4) La maîtrise de la mutation numérique; 5) Le développement d'espaces de sensibilité et de subjectivités partagées; 6) La contribution des secteurs dits culturels à la transformation des modes de production et de consommation.

Le pire n'est pas sûr, par Emmanuel Négrier.

Négrier propose une réflexion, qu'il considère "un peu décalée", sur la régionalisation, avec le focus sur la responsabilité politique et les moyens de mise en place d'une politique culturelle décentralisée. Son analyse considère le cycle de réforme territoriale qui comprend la période entre 2009 et 2015. Il constate, dans cette période-là, une oscillation entre le respect à la singularité du domaine culturel en le faisant "objet de compétence partagée, de commission spécifique et d'exception renouvelée" (Négrier, 2015), et la relégation exprimée par l'écart entre l'intensité du débat qui a été proposé et la "modestie de l'article 28 de la loi NOTRe, qui se contente d'affirmer le partage de cette compétence et l'existence d'une Conférence territoriale de l'action publique pour en définir les contours pratiques dans chaque région". (ibid).

[10] Plus précisément, avec le sous-chapitre "Au-delà du mérite artistique, faire preuve d'adaptabilité aux atteintes des dirigeants de structures culturelles".

Dans un premier temps l'auteur va démonter, par la description d'une série d'événements juridiques, comment s'est établi une certaine incohérence des différentes étapes franchies sur la question territoriale en France. La clause de compétence générale figure sur les principales causes de ce désordre juridique. D'abord exclue, en 2010[11], cette clause a été remise en 2014 avec le retour de la gauche au pouvoir. Cela a précédé la fusion des régions ainsi que la suppression annoncée des départements. "Après l'annonce de leur crépuscule, les départements ont donc vécu celle de leur résurrection, d'abord en milieu rural profond – lequel n'existe plus vraiment en France –, puis dans la gestion des routes, des collèges, au-delà même du périmètre de leurs compétences sociales." (ibid). La promesse de réduction des dépenses n'est pas accomplie et "les régions et départements, qui avaient recouvré leur compétence générale, la perdent à nouveau, au profit il est vrai d'attributions tellement générales (développement économique pour les unes, solidarités pour les autres) que leur interprétation généraliste restera possible pour des nouveaux domaines." (ibid). De plus, la réforme fiscale de décembre 2009 a restreint le pouvoir fiscal des collectivités territoriales. En conséquence, attribuer aux collectivités territoriales la compétence générale en matière de culture serait "une victoire à peu de frais" vu les faibles moyens des collectivités, "pilotés par l'État et contraints par le financement des dépenses obligatoires."(ibid).

Cet assemblage de l'intervention étatique et locale a apporté, selon le politologue, trois caractéristiques au cadre territorial de l'action culturelle. L'empilement des paradigmes politiques en matière de culture, avec l'engendrement de plusieurs compétences[12]; une tendance à la reconcentration, caractérisée par la dépendance des directions centrales, qui gèrent les enveloppes et les dossiers; et, finalement, l'appréhension de la culture par les collectivités territoriales, malgré les inégalités départementales. Il considère donc remplit les trois conditions au développement d'une politique culturelle: "une volonté politique, une compétence pour agir dans un cadre professionnel, des moyens financiers pour l'incarner." (ibid). Néanmoins, il faut considérer la forte tendance à la réduction des financements, la diversification des territoires ainsi que l'enjeu de la coopération, avec la double fonction des cofinancements: "un rôle moteur de développement et une capacité à desserrer l'étau d'une relation unilatérale entre financeur public et opérateur culturel." (ibid).

Face à ce contexte, Négrier soulève l'hypothèse d'une réforme des politiques culturelles territoriales pour révéler les chemins qui s'y présentent. Les possibilités présentées

---

[11] Sauf pour la culture, le sport et le tourisme.

[12] L'auteur parle de démocratisation, démocratie, rayonnement territorial, intégration sociale, soutien à la création, etc.

par l'auteur ont comme prémisse l'existence d'une commission spécifique pour la culture au sein de la Conférence territoriale de l'action publique (CTAP), comme le prévoit la loi NOTRe. Ce serait au sein de cette commission que deux modèles se révéleraient possibles. Le premier, classifié par l'auteur comme conservatoire, se présente comme une sorte de continuité de système actuel[13], caractérisé par "la forme d'un marchandage entre grandes collectivités quant à leurs moyens et projets". (ibid). Le deuxième, qui serait issu d'une des propositions de l'auteur, comprendrait l'élargissement des protagonistes avec l'inclusion de la société civile et culturelle au sein de la gouvernance de la CTAP.

1.3. Méthodologie

J'ai commencé cette enquête dans un contexte assez particulier et qui influença en grande mesure son déroulement. La crise sanitaire en cours a imposé, par exemple, le télétravail comme méthode de fonctionnement du stage. Cette contrainte m'a imposé un système de travail assez solitaire et une autonomie pour le développement des tâches qui m'ont été attribuées. La pandémie a changé la façon de travailler, mais également le contenu du travail. Plusieurs actions de l'association ont été annulées ou reportées. Pour faire face à cela, parallèlement au développement des activités liées au stage, j'ai cherché à participer à des conférences en ligne, séminaires et d'autres programmes formatifs qui pourraient m'aider à la compréhension de cet univers dans lequel je me suis lancé.

Vu les contraintes sanitaires, je me suis confronté à une pénurie de données quantitatives. Malgré mon intérêt pour le développement d'un inventaire des actions sociales de l'Association R.A.M.a, qui aurait pu m'apporter quelques éléments d'analyse quantitative, les priorités liées aux tâches du stage ont changé face aux nouvelles conditions de travail. J'ai donc concentré mes observations sur la production d'un journal de terrain dans lequel j'ai voulu qu'il soit le plus riche possible. Cela, allié avec mes lectures et participation dans des séminaires en lignes, m'a apporté une richesse d'éléments d'analyse empiriques et théoriques. C'est pourquoi j'ai décidé de m'inspirer de la méthode d'analyse par théorisation ancrée qui, avec la conceptualisation de données empiriques, "permet une formulation provisoire pour comprendre la complexité des phénomènes tant au niveau conceptuel qu'au

[13] Ce modèle actuel serait caractérisé par l'absence de l'État au sein de la CTAP ainsi que par une gestion centrée sur la région, qui le préside.

niveau empirique de ses mises en situation". (Méliani, 2013). Sans aucune prétention de développer une théorisation nouvelle, comme le propose cette méthode, je m'inspire de sa procédure pour comprendre la réalité spécifique de l'Association R.A.M.a vis-à-vis des questions sociales et culturelles en lien avec les lectures acquises à ce sujet et les contenus de la formation. L'idée est de faire de constants allers-retours entre les données recueillies sur le terrain et le processus vers ce que serait une théorisation. Pour la récolte de données j'ai utilisé des outils de diagnostics participatifs comme le Diagramme de Venn, les cartes mentales, ligne du temps et d'autres techniques de Diagnostic Participatif Rapide (DPRP) avec lesquelles j'ai eu l'occasion de travailler auparavant[14]. Ces outils ont comme avantage la construction, avec les interviewés, des images (schémas, cartes, etc.) illustratives du sujet en question. Quelques instruments peuvent présenter des limitations de sa forme, notamment la limitation liée à la surface du cahier avec seulement deux dimensions (largeur et hauteur) qui ne peuvent parfois pas exprimer la complexité des réalités pluridimensionnelles. Toutefois ces supports méthodologiques ont fait preuve d'une potentialité liée à la libération de la parole et ont facilité la validation par l'interviewé des données collectées.

Au-delà des limitations liées à la méthodologie, il faut citer encore celles liées à l'organisation de la structure où j'ai développé mon stage. La principale c'est le centralisme existant sur la figure du directeur artistique. C'est lui le "créateur" de la structure, la seule personne à pouvoir parler au nom de l'association dans une perspective artistique et le décideur[15]. Pour y faire face, j'ai essayé de valider les informations avec les autres deux salariés de l'association, l'administratrice et le responsable de la diffusion, ainsi que les membres du bureau, tout en prenant notes des accords et désaccords entre les différentes visions sur chaque sujet en question.

Ce travail est structuré en trois chapitres, articulés de façon à permettre une progression analytique de mise en intrigue. Premièrement, une présentation et contextualisation de mon lieu de stage ainsi que de la problématique de ce mémoire. L'intérêt initial est de situer le paysage dans lequel j'ai pu être confronté aux questions centrales de ce mémoire et de partager les choix méthodologiques faits, tout en les justifiant au regard du contexte, des limitations et possibilités trouvées au cours de cette expérience de première année de master. Cet exercice, que nous avons fait jusqu'ici, est fondamental pour comprendre le développement qui suivra. Deuxièmement, je vous propose un zoom sur ce

[14] J'ai connu ces techniques à l'occasion de ma participation en tant qu'animateur socioculturel pendant la réalisation du Diagnostic Participatif du Bassin de Campus, à Rio de Janeiro (Brésil), entre 2011 et 2012.

[15] Plus loin, nous allons voir comment cela pose problème à la gouvernance de cette association et donc à sa caractérisation en tant qu'appartenant à l'Economie Sociale et Solidaire.

paysage et notamment sur l'Association R.A.M.a au regard de l'Économie Sociale et Solidaire. Cette approche entre l'expérience de terrain et un des concepts centraux de la formation est, bien évidemment, une articulation entre théorie et praxis, mais surtout une première mise en relation des champs artistiques et culturels. Nous allons y voir, par le biais d'une sorte de diagnostic institutionnel, les principaux enjeux liés au statut juridique associatif adopté par la compagnie de danse et le problème que cela peut poser à la gouvernance de cette structure. Ces alentours juridiques et administratifs cadrent le paysage et permettent de mieux définir les marges de cette recherche. Dans ce chapitre je développe la caractérisation du lieu de stage, avec un flottement entre forces et faiblesses, le découpage des secteurs d'activité et ses volumes de travail et la présentation du paysage institutionnel de la compagnie de danse. Finalement, je développe le point central d'intérêt : la place du social chez R.A.M.a. L'ambition de ce dernier chapitre est de révéler, par le récit des expériences vécues, les motivations, usages et contradictions du développement d'actions sociales par cette association à finalité culturelle. En conclusion de ce mémoire je dresse un bilan des constats sur les relations entre le social et l'artistique identifiées chez R.A.M.a et j'ouvre des perspectives pour la poursuite de cette recherche dans la deuxième année du master.

2. Un zoom sur l'Association R.A.M.a au regard de l'Économie Sociale et Solidaire.

Pendant la réalisation des entretiens, et surtout d'après mes observations de terrain, j'ai pu constater une sorte de résistance au terme *association* quand l'on parlait de R.A.M.a. D'après le directeur artistique, l'expression la plus adaptée pour se référer à la structure devrait être *compagnie de danse*. "L'association n'est qu'un instrument juridique qui permet l'existence de la compagnie", m'a-t-il dit. Impossible de ne pas faire le lien avec les contenus de la formation et de ne pas mettre cette compréhension sur la structure juridique en relation avec l'idée de l'association comme structure appartenant à l'Economie Sociale et Solidaire (ESS). L'idée ici est de faire une brève analyse de forces et faiblesses de l'association/compagnie au regard de l'ESS, comprendre comment divise-t-elle sa force de travail et décrire son environnement institutionnel.

2.1. Le choix du statut juridique

Comme je l'ai dit plus haut, R.A.M.a a un capital social assez représentatif. Cela peut-être vérifié non pas seulement à travers la qualification et le niveau d'influence des personnes qui la font exister, mais également par un certain réseau d'institutions qui l'orbitent, avec des niveaux de proximité plus ou moins développés. J'ai déjà cité l'*ARDEC* et toutes les institutions qui la financent, avec la représentation des trois sphères de l'action publique (État, Région et Métropole). Il faut citer encore le Festival Montpellier Danse, un des événements majeurs de la danse contemporaine française et un important agent pour la construction du référentiel montpelliérain de ville culturelle, à l'occasion de la gestion Frêche. L'Association R.A.M.a, ou la Compagnie R.A.M.a, participe activement à ce Festival soit comme compagnie invitée dans le cadre de son programme de spectacles[16], soit pour le développement d'actions pédagogiques et de sensibilisation à l'art, dans le cadre de sa saison. Tout cela fait preuve de son capital social et de son pouvoir d'agir pour le développement de ses objectifs.

Au-delà de son capital social, l'association présente également une diversité d'actions, fonctionnant à la fois comme une créatrice de spectacles, mais aussi comme un agent de la formation et/ou de la sensibilisation à l'art. Ce double champ d'action permet à l'Association R.A.M.a l'amplification de son rayonnement. Il faut dire que ces deux "essieux" stratégiques ne sont pas forcément isolés, au contraire, ils peuvent se retrouver dans une même action ou être complémentaires au déroulement d'une autre. Un exemple c'est l'œuvre chorégraphique *My (petit) Pogo*. Adressée au jeune public, cette pièce invite les enfants à entrer dans le processus de fabrication d'un spectacle de danse, "un glissement entre didactique et sensibilisation artistique". (Ramalingom, s. d.). Elle a pu être présentée à la Maison de La Danse, à Lyon, précédée par des ateliers de danse avec des étudiants et professeurs, mais également dans plusieurs institutions d'enseignement (lycées, écoles, etc.). Autre cas, cette fois-ci d'une action exclusive de sensibilisation à l'art, ce sont les ateliers de danse auprès des personnes détenues de la Maison d'Arrêt de Maguelone, développés par l'association et encadrés par le Festival Montpellier Danse et le S.P.I.P. (Service Pénitentiaire d'Insertion et

[16] Dès sa création en 2006 jusqu'à l'année dernière 2020, l'Association R.A.M.a a présenté 14 pièces en 15 ans (6 au Festival Montpellier Danse et 7 dans la saison Montpellier Danse). Un chiffre vraiment représentatif si l'on considère le volume de ses créations (14 pièces, soit 100% ont participé au programme du Festival) et la diversité d'artistes et compagnies qui y font partie. Ces chiffres ont été retirés du site internet du Festival et sont toujours disponibles sur : https://www.montpellierdanse.com/memoire/memoire-festival.

de Probation). On voit donc que cette ouverture du champ d'action de la compagnie de danse qui lui permet une diversification des partenaires et d'activités.

Sur ce qui concerne les forces de l'Association R.A.M.a, et sans parler de la haute qualification des personnes concernées, je pense aux sujets d'intérêt qui font l'objet des pièces de la compagnie. En général, les œuvres parlent du vivre ensemble, avec toute la polysémie que ce sujet apporte. C'est aussi là que R.A.M.a fait preuve du développement d'un travail complètement lié aux questions sociales. À mon avis, ce lien n'est pas forcément un choix idéologique ou politique, mais il serait plutôt lié à une stratégie de "survivance" face aux impératifs d'une politique culturelle de plus en plus libérale, dans le sens de l'optimisation des dépenses publiques, de l'imposition d'un impératif managérial et de la transition d'une politique de subvention à la commande publique. Une réponse à ce que le politologue Emmanuel Négrier considère comme un des résultats de la combinaison d'une intervention étatique et des autorités locales. En d'autres termes, le produit de la décentralisation culturelle. Négrier parle d'un "monde de compétences en constant dilemme stratégique face à des finalités de politiques culturelles en contradiction latente : démocratisation, démocratie, rayonnement territorial et politique, intégration sociale, soutien à la création, etc." (Négrier, 2015). Ces contraintes menaceraient l'autonomie artistique, vu l'exigence de ces contreparties sociales pour le financement des actions culturelles. Dans ce sens, la compagnie se montre assez habile en les intégrant dans la genèse de son activité et donc en permettant l'articulation de ses propres objectifs artistiques aux impératifs du financement public.

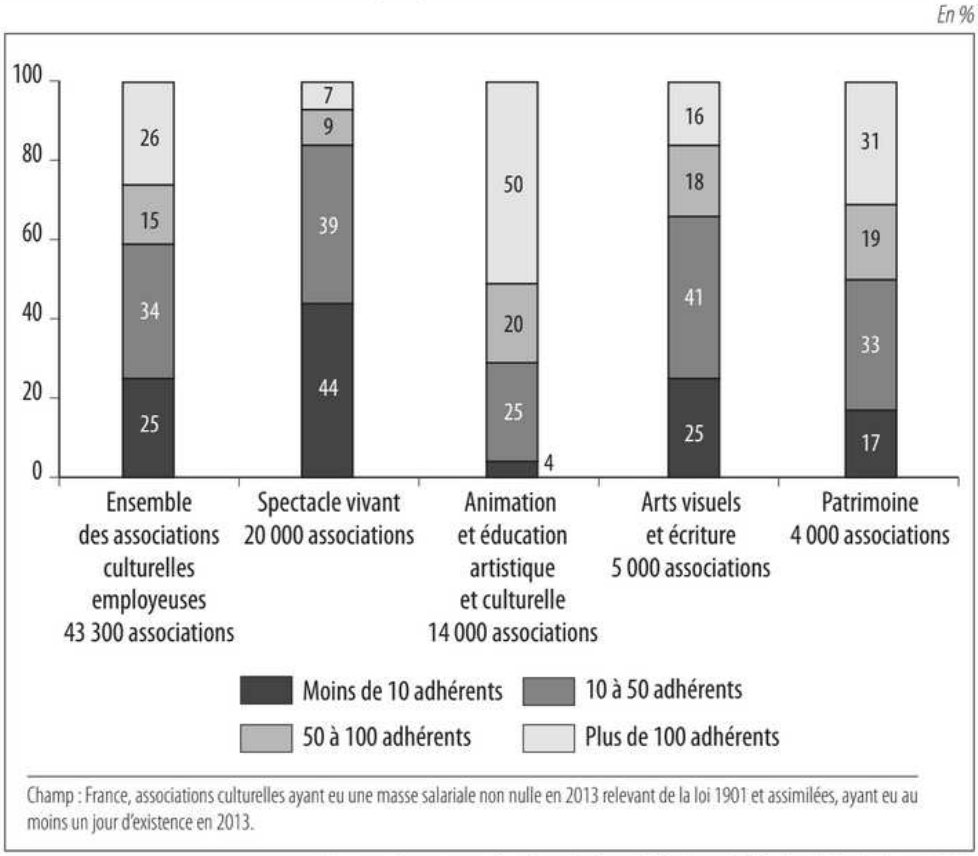
En ce qui concerne les faiblesses de l'Association R.A.M.a, je pense qu'il est important de contester le statut d'association, au sens juridique du terme. Cela n'a pas pour but la dénonciation ou l'imposition d'un autre modèle de statut juridique. Au contraire, l'idée est de réfléchir de façon plus générale et sans la prétention d'y trouver des réponses immédiates, sur le choix d'un (des) statut(s) juridique(s) plus adapté(s) aux compagnies de danse. Ou simplement de poser la question : pourquoi la Compagnie de danse contemporaine R.A.M.a est-elle une association ? Tendre ce choix pourrait nous ouvrir d'autres possibilités. D'abord, pensons à l'acte associatif, qui implique le regroupement volontaire des personnes autour d'un projet commun. Or, la formation d'une compagnie de danse, malgré le centralisme qu'elle peut attribuer à une personne[17] (soit son directeur artistique, le chorégraphe ou quelqu'un d'autre), peut tout à fait engager plusieurs personnes et fonctions.

[17] Dans le cas de la Compagnie R.A.M.a c'est son directeur artistique Fabrice Ramalingom. Dans son discours pendant les entretiens que j'ai pu mener avec lui, il m'a dit clairement : "R.A.M.a, c'est moi".

Pourtant ces personnes et leurs fonctions ne sont pas forcément des adhérents d'un projet associatif. Je dirais même qu'au niveau artistique elles sont souvent plutôt des employées[18] que des associés. C'est bien le cas de R.A.M.a où personne de son équipe artistique ne fait partie du cadre des adhérents, qui n'est composé que de personnes proches du directeur artistique, restreintes au conseil administratif, et qui apporteraient du capital social à cette association. Il faut dire que l'association peut également apporter du capital social à ses adhérents, mais cela ne doit pas être le but principal d'un projet associatif. Pour bien comprendre que cela n'est pas un cas spécifique, mais plutôt le reflet de ce qui se passe en général dans le secteur du spectacle vivant, voyons quelques chiffres d'une étude du Ministère de la Culture. En 2013, on comptait 1,3 million d'associations en France, dont une sur cinq déclarait une activité culturelle. De cet ensemble, 37% œuvrent dans le domaine du spectacle vivant. 16 % des associations culturelles ont recours à l'emploi salarié. "Parmi les 43 300 associations culturelles employeuses, les disparités d'organisation et de fonctionnement sont importantes. L'étude dégage quatre profils d'associations, aux caractéristiques très différentes : les associations dédiées au spectacle vivant (46 %), celles dédiées à l'animation et à l'éducation artistique et culturelle (33 %), aux arts visuels et à l'écriture (11 %) et au patrimoine (9 %)." (Rathle, 2019). Quand on regarde les données référentes aux adhérents le "groupe dédié au spectacle vivant est constitué plus souvent de petites associations : elles sont 44 % à compter moins de 10 adhérents (contre 25 % pour l'ensemble des employeuses), et la moitié d'entre elles moins de cinq bénévoles, alors que ce n'est le cas que d'une association culturelle employeuse sur trois." (ibid.). Le graphique ci-dessous aide à la compréhension globale de la proportion des adhérents dans le secteur associatif culturel et à établir une comparaison, à l'intérieur de ce secteur, entre le spectacle vivant et les autres groupes qui le composent.

Graphique 1 – Nombre moyen d'adhérents des 43 300 associations culturelles employeuses en 2013

[18] En sa majorité embauchée par un contrat de travail à durée déterminée d'usage (CDDU).



Source : Insee, enquête Associations 2014/DEPS, Ministère de la Culture, 2019

Cette configuration, qui pourrait être une simple caractéristique du secteur culturel et plus précisément du spectacle vivant comme on a pu le voir, peut imposer un problème de gouvernance et mettre en question l'atteinte à un des critères des institutions de l'économie sociale et solidaire, dont font partie les associations, celui d'une gouvernance démocratique et participative. Damien Rousselière, dans un acte de conférence sur les critères d'appartenance à l'économie sociale et solidaire, parle des diverses natures des relations des acteurs avec les structures en les classifiant dans deux groupes : formel et informel. Ces deux groupes vont caractériser des modes de gestion différents. Selon lui, "si les décisions stratégiques semblent relever le plus souvent des AG (quelques associations s'en dispensent néanmoins), les instances formelles sont parfois réduites: dans les cas extrêmes, AG, CA et bureau se confondent; dans les structures les plus organisées, tout un système de délégation formalise la répartition et le cheminement du pouvoir." (Rousselière, 2003). D'après mon expérience auprès de l'association[19], je parlerais d'une hétérogénéité des relations de ses membres avec l'institution mais, en ce qui concerne les adhérents, d'une tendance à l'informalité. Certes,

[19] Ici je me permets de considérer le vécu pendant le stage, mais aussi l'observation des relations interpersonnelles de ces membres, faite dans un contexte hors stage et favorisée par la relation personnelle que j'avais avec eux avant même le début du stage.

monsieur Albalat maintient une relation très formelle en ce qui concerne la trésorerie et comptabilité de l'association, mais cela est dû plutôt à son engagement auprès de l'Association Régionale pour le Développement des Entreprises Culturelles (ARDEC), qu'à son poste de trésorier de l'Association R.A.M.a. Les assemblées générales, qui généralement ont lieu une fois l'an[20], ont plutôt le caractère informatif que délibératif et la participation du conseil d'administration reste formelle. Rousselière parle encore de l'importance des relations interpersonnelles et de la participation moins institutionnelle. Tout cela pour indiquer ce qui seraient "les limites de la démocratie représentative purement formelle". (ibid.). Ainsi, je considère que cette question de la gouvernance de l'Association R.A.M.a représente un des enjeux majeurs à sa stabilité. Rousselière parle encore du risque de retournement de finalité (l'objet artistique comme moyen et non plus comme fin) dont subiraient les organisations culturelles. Selon lui, il y a une différence entre la commercialisation de l'activité culturelle et sa simple diffusion. Cette différence est caractérisée par une tendance à la segmentation et à la spécialisation des activités. "Cette évolution peut conduire à une logique artisanale (individualisation du projet tel qu'il n'implique plus la participation et l'adhésion d'un collectif) encouragée par les Pouvoirs Publics (PP) qui font des délégations personnalisées, et/ou bien à une logique financière." (ibid.). Tout cela me fait penser au choix d'une structure juridique adaptée aux organisations du spectacle vivant. À ce titre, le Centre National des Arts du Cirque, de la Rue et du Théâtre (ARTCENA) nous rappelle que "même si à l'heure actuelle beaucoup de compagnies optent pour la forme associative pour des raisons de simplicité et de coût, il est important de faire son choix de structure en fonction du mode de fonctionnement que l'on souhaite adopter." (*Le choix d'une structure juridique*, s. d.).

Un autre point intéressant à aborder ici c'est la question du croisement des actions sociales et culturelles. En même temps que cela est une des forces de l'association, pour les motifs que j'ai déjà présentés ici, il peut représenter aussi à la fois le conflit (idéologique, conceptuel et parfois même politique) entre l'animation socioculturelle et la médiation culturelle et une contrainte imposée par les mécanismes de subvention aux acteurs culturels. Dans cette dernière hypothèse, cela pourrait représenter une menace à l'autonomie artistique. En ce qui concerne le conflit entre l'animation socioculturelle et la médiation culturelle, considéré par Pierre Mayol comme vieux et inutile, nous pouvons revenir sur la classification des associations culturelles proposée par le Ministère de culture. Des quatre profils classifiés

[20] L'année précédente (2020) elle n'a pas eu lieu dû à la crise sanitaire et la conséquente annulation de la majorité des activités de l'association.

par l'agence publique[21], deux vont être directement liés à ce conflit et donc au risque de détournement des objectifs de l'association, que je voudrais souligner ici. Ce sont les associations dédiées au spectacle vivant et celles dédiées à l'animation et à l'éducation artistique et culturelle. Or, cette classification n'est pas un hasard. Elle est le produit d'une construction sociale et politique liée à l'histoire de l'animation culturelle, dont Geneviève Poujol et Michel Simonot ont fait objet d'analyse. "L'animation socioculturelle propose des activités dont l'objet est le processus d'expression des participants" tandis que la médiation culturelle "part des œuvres pour proposer à des populations, des groupes sociaux, une familiarisation, une sensibilisation, une diffusion de l'art." (Poujol, Simonot, 2001). La pratique de l'Association R.A.M.a a tendance vers la médiation culturelle et une priorisation des pratiques de l'animation socioculturelle par les institutions de subvention imposerait un enjeu financier et conceptuel à la pratique de cette association. Il serait donc préférable de diversifier leurs actions avec l'introduction des pratiques de l'animation socioculturelle.

Pour conclure, de cet exercice de balancement des forces et faiblesses de l'Association R.A.M.a, je dégage un questionnement plus global sur le choix d'une structure juridique adéquate aux besoins des organisations socio culturelles, mais également je lance un regard sur l'importance de l'analyse stratégique de ces organisations face aux impératifs d'une politique publique de financement des organisations de l'économie sociale et solidaire chaque fois plus libérale. Il est également important de dire que, si d'un côté l'association R.A.M.a a du mal à atteindre le critère de l'ESS lié à la gestion démocratique, de l'autre elle semble mieux répondre à d'autres critères, comme l'utilité sociale et la limitation de ses excédents, en les orientant vers le développement de son activité artistique[22].

2.2. Secteurs d'activité et division du travail

Une de mes premières missions a été d'aider à la demande de subvention par le dispositif *Aide départementale*. Ce mécanisme de subvention du Conseil départemental de l'Hérault concerne les associations demandant un financement de *projets spécifiques* (financement d'une action particulière) ou *de fonctionnement* (financement global des activités d'un organisme) relevant de l'intérêt général. La dernière fois que l'Association R.A.M.a a reçu cette aide c'était en 2007 à l'occasion de la création de ce dispositif

[21] Les associations dédiées au spectacle vivant, celles dédiées à l'animation et à l'éducation artistique et culturelle, aux arts visuels et à l'écriture et au patrimoine. (Rathle, 2019).

[22] Sur ces deux autres critères, j'aurai l'occasion de développer davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire.

départemental. Depuis cette date, l'association n'a jamais reçu aucune explication sur les raisons de la cessation de la subvention. Après avoir eu accès aux dossiers des demandes précédentes et constaté un focus exclusif sur les pratiques culturelles de l'association, j'ai proposé à l'administratrice de R.A.M.a d'inclure également les actions sociales comprises dans la démarche artistique de l'association qui, en lien avec les objectifs du Conseil Départemental, pourraient attirer l'attention des évaluateurs du dossier de demande de subvention. Nous y avons travaillé pendant tout le mois d'octobre 2020. Pour la première fois, le dossier présenté par l'association répond à la question sur l'inscription du projet proposé dans le cadre d'une politique publique, celle destinée au " vivre la culture dans l'Hérault : une offre qui s'adresse à tous les Héraultais et favorise le lien social" (Conseil départemental de l'Hérault, 2018). Pour cela, le département a établi quatre orientations stratégiques structurant sa politique culturelle : le soutien à la création et à la diffusion artistique et culturelle, la valorisation du patrimoine, le partage de la connaissance et la construction des parcours d'éducation artistique et culturelle. Ces orientations étaient en lien direct avec la proposition de la Compagnie R.A.M.a : la création de *Frérocité*[23], une oeuvre chorégraphique de Fabrice Ramalingom avec sept danseurs professionnels et dix-huit amateurs de la ville de jeu (Montpellier et Sète) précédée d'un travail pédagogique et de transmission auprès des amateurs afin de développer la rencontre et la sensibilité artistique, l'échange de savoirs, les liens sociaux et intergénérationnels, comme est cité dans le dossier de demande de subvention aux *projets spécifiques*[24]. Ce dossier a été déposé le 30 novembre 2020 et nous attendons toujours un retour de la collectivité territoriale[25]. J'ai questionné Anne Guiraud sur l'absence de retour de la part du département et son opinion sur les possibles motivations de l'interruption de ce financement. Elle m'a parlé de deux dimensions qui pourraient répondre à mes questions. Une première dimension serait liée à la spécificité de l'administration française qui aurait une caractéristique bureaucratique et hiérarchisante, justifiant le retard de retour. L'impact de la crise sanitaire sur ce secteur aurait amplifié cette caractéristique, rendant encore plus coûteuse la réponse à la demande d'aide aux projets. La deuxième dimension, plus raisonnable selon le directeur artistique de l'association, serait liée au volume d'apports financiers attribués à la structure par d'autres collectivités territoriales et de l'État. Cela conduirait à une évaluation de besoin du soutien départemental inférieure à d'autres

[23] Dans la troisième partie de ce mémoire, j'explique plus en détail les caractéristiques de ce spectacle.
[24] Il y avait deux possibilités de demande de subvention, soit à un projet spécifique, soit au fonctionnement général.
[25] Jusqu'à date de dépôt de ce mémoire j'étais en contact avec l'administratrice de la compagnie qui n'a toujours pas eu un retour de la collectivité territoriale au sujet de cette demande de subvention.

petites associations du territoire. Guiraud m'a fait comprendre que d'autres structures auraient également besoin et, au-delà de cela, mériteraient plus cette aide vis-à-vis leur "réel ancrage sur le terrain".

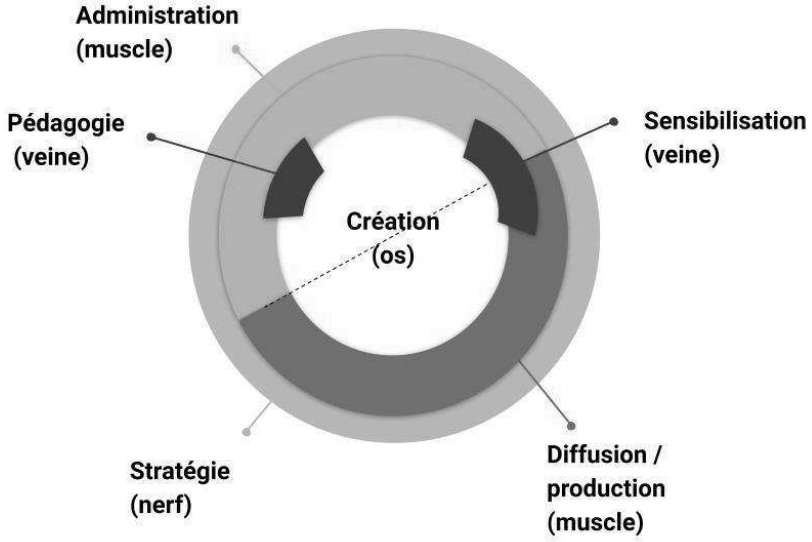
Cette mission a fait émerger deux éléments d'analyse sur les activités développées par l'association : l'importance des démarches administratives pour le développement de ses actions et la justification des demandes du financement public par le caractère social que telles actions peuvent porter. Dans le chapitre précédent j'ai cité quelques activités socioculturelles et/ou éducatives développées par l'association, mais il m'a semblé utile de mesurer leurs places et tailles vis-à-vis de l'ensemble des activités menées par l'association. De même, mesurer l'importance du travail administratif pourrait ajouter un élément de compréhension de la complexité des relations entre l'artistique et le social.

Alors que le confinement a empêché le développement d'un dossier d'actions sociales[26], que je voulais faire avec l'objectif d'une analyse quantitative, j'ai pensé à développer avec le directeur artistique une sorte de photographie des actions. D'abord j'ai essayé de la faire comme un diagramme en utilisant la technique du Diagramme de Venn, mais cette méthode est limitée à une représentation en deux dimensions, ce qui a posé des problèmes de hiérarchisation et de mise en relation entre les différents secteurs de l'association. Le résultat n'a donc pas été validé par le directeur artistique qui, quelques jours après, m'a apporté un dessin, que j'ai traduit graphiquement par l'image suivante, comme proposition de cette représentation :

Graphique 2 – Diagramme de l'Association R.A.M.a par secteur d'activité, volume de travail et interactions.

[26] Les missions du stage ont été adaptées face aux impératifs de la crise sanitaire. En général, les activités se sont concentrées sur les démarches de subvention et la préparation aux résidences artistiques de création du nouveau spectacle de la compagnie.

Diagramme Association R.A.M.a
Secteur d'activité / Volume de travail / Interactions



Source: PINHO, Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales. Réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier.

L'intérêt de cette représentation est de démontrer à la fois les différents secteurs de l'association, ses volumes de travail et les interactions entre eux. Pour m'expliquer son dessin, Fabrice Ramalingom a fait une analogie entre sa compagnie de danse et une partie du corps (le bras, par exemple) avec un dessin vue en coupe qui permettrait de voir ses composantes et dimensions. J'ai trouvé cette analogie assez représentative de l'activité de l'association, qui se propose de travailler avec les corps, et également parlante de la façon dont le chorégraphe voit sa structure. Je reprends cette analogie ici avec le but de partager avec vous cette dimension de l'imaginaire des personnes qui font exister l'association. Au centre de la compagnie se trouve la création, cœur de son activité (ici, os). Dans une échelle de 1 à 4, la création a un volume de travail équivalent à 3. Si elle se trouve au centre, c'est parce qu'elle est la motivation pour laquelle l'association a été créée, comme me l'a expliqué Ramalingom. Toutes les autres activités sont donc autour de la création. Pour la développer, l'association fait appel à l'administration et à la diffusion. Ces deux secteurs de la compagnie R.A.M.a donnent le tonus de la structure, lui permettant de bouger. Ces deux muscles ont chacun un volume de travail 4, le maximum dans l'échelle adopté par le directeur artistique. Cela va justifier l'embauche des deux autres salariés de l'association, Anne Guiraud et Luc Paquier. Ramalingom fait encore une différenciation entre la pédagogie, qui comprend des actions de formation auprès des artistes professionnels, et la sensibilisation, plutôt dirigée vers le public amateur. Ce sont les veines permettant l'irrigation de la compagnie, en relation

avec sa sustentabilité. Elles vont, d'un côté, permettre la formation d'un public sensible aux spectacles produits par l'artiste et de l'autre, vont servir d'argument à la justification des demandes de subvention auprès de l'État et des collectivités territoriales et permettre la génération de fonds propres donc, l'autofinancement des activités de l'association. Néanmoins, en volume de travail elles ne représentent que 1 dans l'échelle de comparaison, avec une petite nuance : la sensibilisation produit un peu plus de travail que la pédagogie. Enfin, la stratégie est un secteur de volume 2 de travail, partagé entre le directeur artistique et le responsable de la diffusion, qui comprend toutes les activités liées à la prise de décision, aux demandes de subvention, aux relations avec les théâtres et festivals. C'est le nerf de l'organisation, capable de transmettre des informations sensibles afférentes (des autres secteurs à la prise de décision) et efférentes (de la prise de décision aux différents secteurs).

En ce qui concerne les relations entre les différents secteurs, il faut renforcer l'idée du centralisme exercé par la création. Dans ce sens, tous les autres secteurs sont en fonction de la création. Il y a encore une relation de complémentarité entre administration et diffusion ainsi qu'un certain globalisme de la stratégie. Au niveau des microrelations, il est intéressant d'observer que la sensibilisation touche la création, pour les motifs déjà exposés liés à la formation du public de la compagnie, mais également l'administration et la diffusion, qui œuvrent pour que ces actions se réalisent. De plus, la diffusion utilise la sensibilisation comme stratégie pour justifier des demandes de subvention (comme l'on a pu le faire pour la demande auprès du département Hérault) et pour motiver les directeurs des théâtres et festivals à la sélection des spectacles de la compagnie pour figurer dans leurs programmations (comme il a été fait pour la candidature de la compagnie à une résidence longue auprès du Paris Réseau Danse[27], en novembre 2020).

Ce schéma a été validé par les deux autres salariés de l'association et ces deux ont fait écho à l'absence du secteur transmission, qui comprendrait le transfert de la culture chorégraphique de Fabrice Ramalingom (son écriture chorégraphique ainsi que les techniques avec lesquelles il travaille). Pourtant, les deux n'ont pas été d'accord en ce qui concerne la place de cette activité. Tandis que Anne Guiraud la considère comme un secteur à part, avec un volume encore inférieur à celui de la pédagogie, et le placerait comme une sorte d' atome en constant mouvement à l'intérieur de l'association, Luc Paquier le voit comme une transversalité entre les secteurs de la pédagogie et sensibilisation, sans pour autant juger nécessaire l'inclusion d'un nouveau secteur. Guiraud parle encore de la nécessité de faire

[27] J'y reviendrai dans le chapitre 3 de ce mémoire.

apparaître Ramalingom dans le schéma qui selon elle, pour reprendre l'analogie avec le corps humain, serait le cœur de la structure. Nous avions parlé de ce centralisme du chorégraphe/directeur artistique, mais cette observation de Guiraud m'a fait pensé à un autre élément d'analyse présent dans le discours de Ramalingom à l'occasion d'un entretien. Quand je lui ai demandé de décrire le travail de création et d'essayer de le quantifier, Ramalingom m'a parlé de la difficulté à mesurer le volume du travail artistique. Je le cite : "Cette activité est particulière parce qu'elle est en continu. C'est-à-dire que tout est tourné vers ça. Les recherches de fonds, l'administration, tout est tourné vers ça. Donc, pour moi, c'est très compliqué de dire : la création c'est ça. D'une façon effective, quand on rentre dans un studio, je peux te le dire, sauf que je ne veux pas... dire que la création ce n'est que lorsqu'on est dans le studio. Or, ce n'est pas vrai. Ça vient bien avant, trois ans avant, la recherche d'idées, l'accumulation de documents, le partage avec les artistes qui vont collaborer, qui n'est pas compris dans le temps de travail." Il me semble que le sentiment de Ramalingom est assez proche de celui des travailleurs du champ social dans la mesure où les limites trop fluo entre le travail et la vie privée, mais également l'engagement idéologique, posent problème à la quantification du volume de travail. Si pour les travailleurs sociaux, comme le suggère Jean-Philippe Melchior, "l'augmentation tendancielle de la charge de travail associée à un temps de travail plus court (le plus souvent sans embauche suffisante pour compenser le différentiel 39/35 heures) signifie, d'une part, une occupation maximale de la durée du travail et souvent des dépassements d'horaires, d'autre part, une recherche d'efficacité permettant de réaliser le plus grand nombre d'interventions" (Melchior, 2008), pour les artistes cette tendance se présente presque comme une condition implicite au métier. Cela va, certainement, poser des contraintes à la qualité des services et influencer le sentiment de bien-être au travail.

Une fois comprises la complexité des relations endogènes de l'association et ses relations avec le champ social, il est temps de partir vers la constellation de structures exogènes qui font le système institutionnel de R.A.M.a. Cela nous permettra d'ajouter une couche de plus à ce paysage.

2.3. R.A.M.a et son environnement institutionnel

Pour mieux comprendre l'environnement institutionnel de l'association R.A.M.a j'ai interviewé Luc Paquier, le responsable de sa diffusion et production. Parmi ses missions il y a notamment la diffusion (en France et à l'international) des spectacles du répertoire de la compagnie et la responsabilité de la prise de décision stratégique de la compagnie, qu'il partage avec le directeur artistique, ainsi que ses relations institutionnelles. Depuis plus de cinq ans, il développe ce travail auprès de R.A.M.a. Habitant en Allemagne, il a opté (en accord avec la structure) pour un contrat de prestation de services en tant que professionnel indépendant. Cela lui permet de continuer à habiter hors le territoire français, où il développe d'autres activités professionnelles et de conserver un certain réseau professionnel en France. En contrepartie, le professionnel doit abdiquer à la protection sociale relative à ces fonctions spécifiques et n'avoir aucune garantie du maintien de son poste de travail. Pour l'association, ce type de contrat de travail présente l'avantage de l'absence des charges liées à la sécurité de l'employé et du lien de travail. Pourtant, pour que cela marche au niveau des atteintes de l'employeur, il doit y avoir une relation de confiance assez solide entre les parties du fait des limitations du suivi de la fonction. D'après Paquier, dans sa relation avec R.A.M.a, cette confiance est exprimée par la liberté d'action que Fabrice Ramalingom lui attribue. Pour développer son activité, Paquier est autorisé à parler au nom de l'association dans différents contextes. C'est pourquoi je lui ai demandé des informations sur l'environnement institutionnel de R.A.M.a.

D'abord Paquier m'a expliqué qu'il divise en trois les groupes d'institutions avec lesquelles R.A.M.a interagit : financeurs, multiplicateurs et producteurs/diffuseurs. Malgré la possibilité d'interactions entre les institutions des différents groupes, Paquier considère que chaque groupe a des fonctions distinctes. Les financeurs, comme le suggère son nom, ont la fonction de subventionner les activités de l'association avec une nuance entre *conventionnement* et *aide aux projets*. Contrairement à l'aide aux projets qui ne finance qu'un projet spécifique avec une durée assez limitée (le plus souvent pour R.A.M.a, une création artistique), le conventionnement est caractérisé pour une durée plus large (trois ans en général), permettant la prise en charge des dépenses courantes de la structure, comme le paiement du personnel et les dépenses du bureau (loyer, fournitures, etc.). La DRAC, la Région Occitanie et la Ville de Montpellier composent ce groupe de financeurs de R.A.M.a, chacun avec sa spécificité. La DRAC apporte la valeur la plus représentative, un

conventionnement de 80.000 euros par an pendant 3 ans (avec la possibilité de renouvellement). La Région Occitanie y ajoute soit un conventionnement (entre 30.000 et 50.000 sur quatre ans)[28], soit une aide à la création (entre 5.000 et 15.000 euros). (Région Occitanie / Pyrénées-Méditerranée, 2021). À son tour, la Ville de Montpellier prévoit également deux dispositifs de financement, un pour le fonctionnement et un autre pour d'aide aux projets. En ce qui concerne les institutions appartenant au groupe des multiplicateurs, Paquier les classifie comme des institutions qui, au-delà de l'apport financier, peuvent apporter du capital social à l'association. Soit en permettant la diffusion de ses pièces, en France et à l'étranger (c'est le cas de l'Institut Français et de l'Office national de diffusion artistique - Onda), soit en lui apportant des éléments à la construction d'un récit sur la compagnie et d'ancrage sur le terrain (c'est le cas des Agences Regionales ou Departementales pour la culture et de la Direction Générale de la Création Artistique - DGCA[29]). Le troisième groupe, celui des structures de production et diffusion, est composé par tout le réseau (national et international) de diffusion du spectacle vivant. Tous les théâtres et festivals. Luc propose encore une différenciation, à l'intérieur de ce groupe, entre les structures occasionnelles (celles où la compagnie n'est allée qu'une seule fois ou avec qui elle n'a pas réussi à établir un lien de continuité) et les fidèles, à l'exemple du Festival Uzès Danse, du Centre de Développement Chorégraphique National Toulouse Occitanie, du Paris Réseau Danse, ou du Festival Montpellier Danse ou encore la Biennale Internationale de Danse du Ceará (au Brésil), pour en citer quelques-unes. Ce scénario institutionnel est, bien évidemment, mutable selon le contexte et peut évoluer dans le temps, au fur et à mesure où la compagnie avance vers l'atteinte de ses objectifs stratégiques. Diverses interactions entre ces trois différents groupes composent à la fois des liens d'interdépendance, comme des financeurs qui peuvent exiger des dates de diffusion préétablies, mais également des liens de complémentarité, à l'exemple les multiplicateurs qui peuvent aider à la diffusion. L'image ci-dessous schématise ces trois groupes institutionnels :

Graphique 3 – Tableau des groupes d'institutions en lien avec l'Association R.A.M.a

[28] Cette valeur est attribuée aux compagnies du spectacle vivant ayant six années d'activité minimum et trois créations à l'actif de l'équipe artistique.
[29] Organisme du Ministère de la culture en charge du spectacle vivant.

Source: PINHO, Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales. Réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier.

3. La place du social chez R.A.M.a

Dans ce chapitre je démontre comment l'association, avec ses différents secteurs, met en place l'exécution de ses projets tout en articulant le travail social (pédagogique et de sensibilisation) pour convaincre des partenaires à soutenir ses actions et financer son objectif principal, la création artistique en danse contemporaine.

3.1. L'intégration des amateurs au sein des créations professionnelles de l'Association R.A.M.a.

Deux pièces du répertoire de la compagnie R.A.M.a font appel à la participation des amateurs. *Postural : Études*, une création de 2007 avec la participation de 7 artistes professionnels et 8 amateurs[30], et *Frérocité*, la nouvelle création de la compagnie avec 7

[30] Cela c'est la formation originale de la première, au Festival Montpellier Danse. Depuis, la compagnie a expérimenté d'autres formats de la pièce : seulement avec des amateurs, moitié d'amateurs et moitié d'artistes professionnels.

artistes professionnels et 16 amateurs, qui aurait dû avoir lieu en juin 2020 et qui, à cause de la crise sanitaire, a été reportée d'un an. Entre ces deux créations, le recours à la participation d'amateurs étant devenu tellement habituel et après quelques polémiques sur certains cas[31], cette participation a été cadrée par le gouvernement avec le Décret n° 2017-1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif, dont la modification la plus récente est l'Arrêté du 25 janvier 2018. Par principe, "toute personne qui participe à un spectacle organisé dans un cadre lucratif doit être rémunérée et doit bénéficier des mêmes conditions de travail qu'un artiste professionnel". (Centre National de la Danse, 2018). Pourtant, la loi prévoit quelques conditions d'exception à la règle, d'entre elles l'obligation d'une autodéclaration auprès de l'État et l'établissement d'une convention entre la structure réalisatrice du spectacle et les pouvoirs publics (État, collectivités territoriales ou leurs groupements).

Quand j'ai demandé au directeur artistique de R.A.M.a les motivations du travail avec les amateurs, il m'a parlé d'abord de son intérêt artistique à la diversité des corps en cohérence avec ses projets de création pour après ajouter un avantage stratégique vers l'augmentation du potentiel de bonne réception de ces pièces par les programmateurs de festivals et des théâtres. Ces structures auraient, de plus en plus, la nécessité de justifier leur ancrage sur le territoire et le travail avec les amateurs serait une façon de répondre à ce besoin. À ce sujet, Michel Simonot ajoute l'idée d'un changement de référentiel des collectivités territoriales, de la création artistique aux pratiques artistiques, pour répondre au besoin d'élargissement des publics. (Simonot & Faber, 2017, p. 43 - 45). À cette idée "d'ancrage sur le territoire" il faudrait ajouter celle de "rayonnement". Si d'un côté les collectivités territoriales demandent des acteurs culturels un ancrage sur le territoire, avec le développement d'actions sociales souvent liées à "l'intégration" et au "vivre ensemble", de l'autre elles imposent également la nécessité d'un rayonnement national et international, permettant le développement de la visibilité des acteurs et donc de leurs financements. Il n'existerait pas de contradictions à l'intérieur de cette demande à deux faces, mais plutôt l'impératif d'un double effort des acteurs culturels pour faire face aux besoins de subventionnement vis-à-vis d'une concurrence constamment crescendo. De plus, il n'est pas négligeable que la possibilité de ne pas payer les amateurs ouvre la réflexion sur l'avantage financier de ce recours.

---

[31] Notamment l'affaire Puy du Fou. Pour plus d'informations consulter le site : https://www.banquedesterritoires.fr/lencadrement-de-la-participation-dartistes-amateurs-menace-t-il-vraiment-la-survie-du-puy-du-fou.

Compte tenu de la quantité d'amateurs de la pièce *Frérocité*, dans le cadre de mon stage, j'étais le responsable pour rechercher des informations au sujet de la procédure d'autorisation de la non-rémunération des amateurs. Je savais que l'association, pour une première fois selon son directeur artistique, risquait d'entrer en déficit à cause d'un changement du mécanisme de subvention de la région[32] et que l'obligation de paiement des amateurs compromettait la réalisation de la pièce . Après avoir vérifié avec l'administratrice de l'association que toutes les conditions d'éligibilité à cette démarche étaient acquises, il a fallu se résigner auprès de l'administration étatique sur la procédure adéquate à l'établissement de la convention exigée par le Décret n° 2017-1049 du 10 mai 2017. Un double travail s'est déclenché, au moment où Anne Guiraud contactait la Direction Régionale des Affaires Culturelles de la Région Occitanie (DRAC Occitanie) pour demander que cette institution signe la convention avec R.A.M.a, je devais contacter le Ministère de la Culture pour solliciter un modèle d'archive en accord avec ses attentes. Après plusieurs tentatives, sans succès, par mail et par téléphone, j'ai décidé d'envoyer un mail au Centre National de la Danse - CND, qui avait publié un document sur son site internet sur cette procédure. Le secteur juridique du CND m'a tout de suite répondu en montrant son étonnement par rapport à l'absence d'information de la part du Ministère de la Culture et de la DRAC qui, selon eux, serait "la principale concernée". J'ai transmis ce message à Anne Guiraud, qui a repris le rôle de responsable dans cette démarche. Étant confrontée aux mêmes difficultés de communication, Guiraud, après un long moment d'insistance, a pu obtenir un lien avec une personne du Ministère de la Culture qui, sans savoir l'orienter, lui a conseillé de poursuivre la démarche du spectacle malgré l'absence de la convention obligatoire. Le spectacle doit avoir lieu dans les jours qui suivent le dépôt de ce mémoire et, jusqu'à présent, rien n'a changé de la part du Ministère de la Culture et de la DRAC. Néanmoins, l'association R.A.M.a a fait son autodéclaration obligatoire sans pourtant avoir conclu la procédure jusqu'au bout, faute d'orientation.

Ce témoignage assez anecdotique est aussi révélateur des contraintes et contradictions imposées aux artistes par les pouvoirs publics. Si d'un côté c'est le gouvernement et les collectivités territoriales qui, par le biais des politiques publiques culturelles, imposent de nouveaux paradigmes à la production artistique, de l'autre il semble que ces institutions ne

[32] Ce changement a été un des produits de la réforme territoriale de 2014 qui a créé la région Occitanie, résultant de la fusion des anciennes régions Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées, évoquée par Emmanuel Wallon et Emmanuel Négrier dans la revue de littérature de ce mémoire. Après cette fusion des régions, une révision des mécanismes de subvention a eu lieu et cela a impacté le cycle de subventions de la compagnie R.A.M.a, qui alternait entre une subvention de trois ans et une aide à la création.

sont pas à même d'être capables de conduire les mécanismes et procédures provenant de leurs propres directives.

3.2. *My (petit) Pogo* : une solution à plusieurs dimensions.

La pièce *My (petit) Pogo* a été créée en 2017 sur des conditions inhabituelles, selon Anne Guiraud, l'administratrice de la compagnie. Le spectacle a été produit avec un budget très réduit et une seule résidence de création d'une semaine. Pour le faire, R.A.M.a a dû investir l'argent de ses fonds propres et s'autofinancer. Encore selon l'administratrice, cette décision a été prise stratégiquement vis-à-vis du potentiel très élevé de vente de cette œuvre. D'après Guiraud, la formule est simple à expliquer. Les théâtres disposeraient de subventions spécifiques pour l'inclusion dans leurs programmations de spectacles destinés au jeune public. Ce haut potentiel de vente permettrait le remboursement à court terme de la valeur investie et, de plus, la possibilité d'épargne permettant l'autofinancement d'autres spectacles. Cela convient à l'association qui, en général, a du mal à trouver l'équilibre budgétaire de ses créations. Anne Guiraud m'a expliqué que, malgré l'obtention de subventions des différents mécanismes de financements, et un budget global considérable par rapport à la taille de l'association, la dimension ondoyante de son activité créative configure une spécificité comptable volante, conditionnée aux projets artistiques, chaque année. À côté de cette instabilité de l'activité créative, il y a les dépenses courantes, de maintenance de l'activité du bureau et le paiement des trois salariés. Tout cela construit un scénario instable avec une marge de manœuvre également fluctuante. Pour la gérer, l'association fait appel au développement des activités de sensibilisation, comme des ateliers de danse dans les écoles. *My (petit) Pogo* se présente donc avec un double potentiel, à la fois une œuvre chorégraphique et une action de sensibilisation. Souvent la pièce est vendue accompagnée d'une ou plusieurs actions de sensibilisation. À Lyon, par exemple, la Maison de la Danse a programmé trois représentations de la pièce, accompagnées de trois actions de sensibilisation : un atelier de danse adressé à des professeurs de la ville, un atelier de danse adressé à des enfants et un troisième atelier, cette fois-ci adressé à des étudiants en ingénierie avec spécialisation danse. De plus, l'institution lyonnaise a proposé la traduction simultanée de la

pièce en Langue des Signes Française (LSF). Fabrice Ramalingom a non seulement accepté cette traduction, mais a même proposé à l'interprète de LSF de l'inclure dans la pièce, comme actrice-danseuse. Le résultat a été tellement satisfaisant que ce format répondant à l'accessibilité aux personnes sourdes et malentendantes est désormais proposé aux programmateurs comme une version de la pièce, lui donnant ainsi une plus-value.

Malgré la conséquente augmentation du prix du spectacle, la version accessible semble intéresser les directeurs de théâtres et festivals, ce qui nous amène à réfléchir sur les causes de cet intérêt. L'hypothèse que je propose est que cet intérêt serait lié à la nécessité de diversification de sources de financement des théâtres et festivals ainsi qu'aux besoins de justification de l'investissement public. Déjà en 2012 un rapport du Ministère de la Culture et de la Communication sur le financement du spectacle vivant en France indiquait l'importance de la diversification des ressources de financement des structures liées au spectacle vivant tout en défendant l'articulation avec d'autres politiques publiques et notamment celles sociales : "il apparaît impératif de reconnaître le lien organique entre le projet artistique d'une part, et le projet social d'autre part: le spectacle vivant, c'est tout à la fois des pratiques artistiques participant au dynamisme et au rayonnement de la culture française, une industrie créative contribuant au développement économique de notre pays, et un facilitateur de lien social. La reconnaissance de ce lien organique permettrait d'accroître la présence du spectacle vivant dans de nombreuses politiques publiques." (Dorny, Martinelli et al., 2012, p.39).

Pour établir ce lien, les dirigeants des théâtres et des festivals doivent faire preuve d'habileté stratégique en articulant leurs intérêts artistiques aux différentes politiques publiques sociales de son territoire (emploi, santé, éducation, intégration, handicap, etc.). Dans ce contexte, la versatilité de *My (petit) Pogo* semble justifier l'intérêt constant des programmateurs, ce qui fait de cette pièce celle du répertoire de la compagnie R.A.M.a qui a le plus tourné et duré, conforme à ce que m'a dit l'administratrice de la compagnie.

Plus récemment, la pièce a fait l'objet d'une transmission chorégraphique au Brésil en partenariat avec le Consulat de la France à Recife et la Biennale Internationale de Danse du Ceará. L'expérience s'est passée en format expérimental, sans la présence du chorégraphe dû aux limitations de déplacement à cause de la crise sanitaire. Fabrice Ramalingom a pu suivre le processus en ligne et, malgré l'impact très élevé de la crise sanitaire dans le pays de l'Amérique du Sud, la pièce a été filmée et retransmise en ligne via YouTube aux étudiants de l'école publique du Brésil. Pour cela ont été engagés cinq danseurs, dont deux sachant signer en Langue de Signes Brésilienne (LIBRAS), et une assistante de chorégraphie pour une résidence de création de deux semaines. Cette expérience a ouvert un nouveau potentiel de

cette œuvre chorégraphique, sa capacité à être retransmise et donc reproduite dans différents contextes. Cela ouvre tout un débat, notamment en lien avec le droit d'auteur, sur lequel il n'est pas utile d'approfondir ici. Pourtant, il nous est important de connaître quelques fondements élémentaires de ce droit pour bien comprendre la dimension marchande que cette expérience au Brésil a permis à la compagnie. Premièrement, il est intéressant de savoir que l'auteur est porteur du droit de propriété, qui est divisé en propriété corporelle et incorporelle. Tandis que la première va être liée au support physique de l'œuvre, l'autre va désigner les droits à l'image de l'œuvre. Si nous prenons comme exemple l'hypothétique vente d'un tableau d'un artiste peintre à un musée, nous pouvons dire que le musée aurait acheté le support de l'œuvre, mais que la propriété incorporelle, liée à l'image de l'œuvre, continuerait à appartenir à l' auteur. Dans le cas spécifique de la danse, par sa caractéristique "éphémère" de spectacle vivant, ces deux faces du droit à la propriété se mélangent de façon à poser problème à la séparation entre support et image. L'intérêt de cette séparation serait, entre autres, l'augmentation du potentiel de vente et diffusion de l'œuvre. Détenteur de la propriété incorporelle, l'artiste peintre de notre exemple peut tout à fait reproduire plusieurs copies du même tableau. Bien évidemment, la quantité de copies ainsi que la possibilité de cession de la propriété incorporelle vont influencer la définition du prix de l'œuvre, mais cette multiplication des supports peut représenter un avantage commercial. Cette expérience de transmission de l'œuvre chorégraphique a donc ajouté d'autres éléments marchands à cette pièce qui peuvent être illustratifs des trois oppositions entre œuvre d'art et produit culturel, proposées par Dominique Sagot-Duvauroux. Dans un chapitre d'un de ses livres[33], le professeur à l'Université d'Angers parle d'abord de la confrontation entre le caractère artisanal de l'œuvre à celui industriel du produit culturel. Dans ce cas de figure, "l'œuvre serait la production originale de l'artiste tandis que le produit culturel en serait la copie". (Sagot-Duvauroux, 2010). C'est-à-dire, la version originale de *My (petit) Pogo* serait l'oeuvre, tandis que sa version brésilienne (copie) serait le produit. Ensuite, l'auteur ajoute la deuxième opposition, celle du caractère désintéressé de l'œuvre face à la dimension supposée mercantile du produit culturel. "L'œuvre d'art renverrait à une création artistique autonome (l'art pour l'art) dont la finalité serait d'abord l'épanouissement de l'artiste. Les produits culturels regrouperaient quant à eux les créations conçues sur la base d'études de marché pour être vendues et générer des profits." (ibid). Là, il faut nous rappeler le contexte de

[33] La culture distribuée - œuvre d'art et consommation culturelle, en collaboration avec Hélène Sirven et Nicolas Thély.

production de *My (petit) Pogo* avec la prise en compte de la demande du marché et le besoin d'autofinancement. La troisième opposition, d'ordre esthétique, ajouterait un caractère de hiérarchisation des goûts des classes sociales, selon Bourdieu[34]. "Seraient qualifiées d'œuvres, les créations de bonne qualité artistique, quel que soit leur mode de production et de valorisation, les autres étant réduites au statut dévalorisant de produits culturels." (ibid). De cette dernière opposition, nous pouvons extraire au moins deux composantes pour les mettre en relation avec l'expérience du spectacle jeune public de R.A.M.a. D'un côté, une certaine tendance à un isomorphisme esthétique caractérisant une homogénéisation des productions artistiques dans la mesure où les classes dominantes et le marché imposeraient des codes déterminant le "bon goût" ou la "bonne qualité" . De l'autre, le caractère démocratique que peut porter la reproduction des œuvres et qui pourrait permettre à des personnes moins favorisées l'accès à l'art, comme cela peut être le cas des étudiants d'écoles publiques brésiliennes qui ont pu voir la pièce du chorégraphe français. Je me permettrais encore d'ajouter une autre dimension à ce contexte de production, sans pourtant le développer : la production de ce spectacle au Brésil, dans un contexte de pandémie et avec toutes les contraintes que cela a pu imposer au processus de transmission, a ouvert des perspectives de production et de collaboration artistique à l'international dans un contexte post-pandémie. En tout cas, c'est un débat qui commence à avoir lieu. Cela est en accord avec la proposition d'Emmanuel Wallon sur la maîtrise de la mutation numérique et la contribution des secteurs dits culturels à la transformation des modes de production et de consommation. (Wallon, 2015).

Dans ce contexte, le spectacle *My (petit) Pogo* présente une solution à plusieurs dimensions. Une œuvre à grand potentiel de diffusion, avec un public ciblé et un marché spécifique. Un élément de plus au répertoire de la compagnie. La possibilité d'optimisation de l'effectif, soit par la possibilité de remplacement[35], soit par la diversification du répertoire programmé (un ou plusieurs danseurs qui font partie de la pièce peuvent composer également la distribution d'une autre pièce générant une possibilité de réduction des coûts) et encore par la possibilité d'une double fonction qu'un artiste peut y développer (danseur et professeur de danse dans le cadre d'un atelier de sensibilisation, par exemple). Une œuvre/combinaison, avec la possibilité d'être associé à d'autres produits (d'autres spectacles, actions de pédagogie et/ou de sensibilisation). Une œuvre accessible en LSF, permettant l'articulation de la

[34] À ce titre, Sagot-Duvauroux suggère la lecture de « L'amour de l'art », Editions de minuit, 1969, de Bourdieu en coll. avec A. Darbel.

[35] Quatre danseurs composent la distribution du spectacle. Huit interprètes ont déjà joué la pièce, ce qui permet une alternance des rôles et la conséquente flexibilisation du casting.

politique culturelle avec d'autres politiques (sociales, de santé, d'inclusion, etc.). Une œuvre de transmission, ce qui permet à la fois la formation des jeunes danseurs et l'amplification du rayonnement de la compagnie, ainsi qu'une dimension marchande de produit culturel, comme nous avons pu le voir.

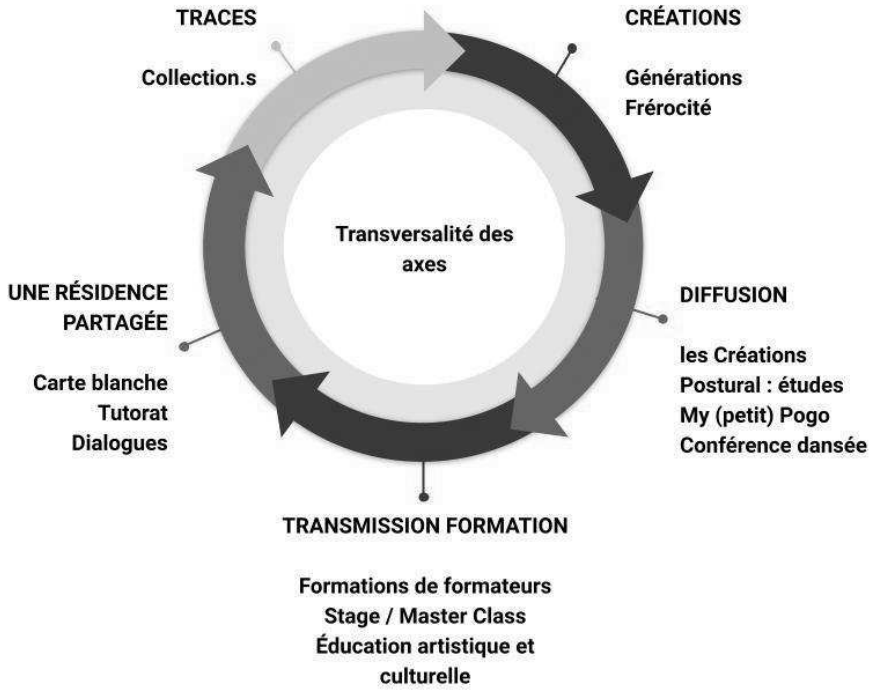
3.3. Au-delà du mérite artistique, faire preuve d'adaptabilité aux attentes des dirigeants de structures culturelles.

Depuis 2015 un groupe de quatre théâtres parisiens se sont rassemblés au sein d'un réseau nommé Paris Réseau Danse pour défendre un ensemble de choix communs et d'espaces de réflexion, en complicité avec d'autres partenaires. (Paris Réseau Danse, s. d.). Un réseau peut être défini comme "une structure collaborative, constituée de plusieurs partenaires autonomes sur le plan financier, juridique, et/ou managérial, mais mutuellement dépendants pour atteindre des objectifs communs." (Assens & Courie Lemeur, 2014). En pratique, ces institutions se sont regroupées pour mettre en place collectivement deux actions comprises comme stratégiques pour l'atteinte de ses objectifs individuels : une résidence de création et une résidence de longue durée. Plus qu'une façon de faire des économies, ce rassemblement semble également stratégique du point de vue de l'ampleur territoriale qu'il peut apporter aux différentes institutions étant donné qu'elles sont toutes les quatre subventionnées par la Ville de Paris et par la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France – Ministère de la Culture. (ibid).

En novembre 2020 la Compagnie R.A.M.a a postulé à la résidence de longue durée du Réseau. Après avoir été *shortlisté*, le directeur artistique m'a demandé de l'aider à la préparation d'un support d'image (diaporama) qui devrait l'aider pour l'entretien, étape finale de sélection. L'objectif de ce support était d'aider à la conduction de sa présentation tout en articulant la proposition de la compagnie de danse avec les six grands axes proposés par le groupe Paris Réseau Danse. Les axes étaient : 1) La production: apport financier en coproduction assorti de temps de résidence; 2) L'aide à la diffusion (création et répertoire) – dans le réseau et/ou en lien avec les partenaires; 3) L'éducation artistique et culturelle; 4) Le

développement de la culture chorégraphique; 5) La formation professionnelle; 6) La mise en place d'événements et de cartes blanches, etc[36]. Cette mission m'a permis d'être confronté à la "face cachée" d'une démarche de diffusion. C'est-à-dire, de faire face au défi de défendre un projet artistique et de le mettre en accord avec les attentes des dirigeants administratifs des théâtres, qui souvent ont des expectatives dépassant le mérite artistique. Et également d'intégrer la dimension concurrentielle de l'activité de l'association. Je lui ai donc proposé l'élaboration de schémas qui pourraient permettre, avec la présentation d'une image, l'articulation des propositions de l'association avec les perspectives du Paris Réseau Danse, de façon synthétique. Mon idée était de reprendre les expressions utilisées par le Paris Réseau Danse en les articulant avec un répertoire d'actions proposées par la Compagnie R.A.M.a. L'image suivante a été extraite de la présentation :

Graphique 4 – Schéma des propositions de l'Association R.A.M.a au Paris Réseau Danse



Source: PINHO, Le néolibéralisme au croisement des politiques culturelles et sociales. Réflexions sur le cas de l'Association R.A.M.a, à Montpellier.

[36] Il est intéressant d'observer comment ces axes sont très articulés avec les six hypothèses d'orientation des politiques publiques de culture qu'Emmanuel Wallon propose à l'occasion de son article *Avis de turbulences pour les politiques culturelles territoriales*, que j'ai évoqué ici dans la revue de littérature.

Pour la production, R.A.M.a proposait deux créations en coproduction avec le réseau : *Frérocité*, qui questionne le vivre ensemble, et *Générations*, un regard sur le corps vieillissant en danse mettant en scène un *battle*. Pour *Frérocité* le focus devait être la participation des amateurs du territoire, permettant l'éducation artistique et culturelle de façon immersive, alors que pour *Générations* l'accent devait être le concept de l'œuvre, l'opposition de deux danseurs, l'un de 21 ans, l'autre de 77 ans. Cela pouvait être, du point de vue de la profession, deux générations de danseurs, comme dans une perspective plus générale des relations intergénérationnelles, un sujet assez pertinent dans un contexte de crise sanitaire de la Covid-19[37]. L'aide à la diffusion pouvait comprendre les deux pièces en création trois de plus du répertoire de la compagnie : *Postural : Études*, *My (petit) Pogo* et *Conférence Dansée*. La première pièce avait pour intérêt pour les théâtres de renforcer leur ancrage sur leurs territoires, en faisant appel à la participation de 15 amateurs venant de leurs publics, la deuxième pièce pouvait couvrir le volant d'actions d'éducation artistique, sans oublier toutes les potentialités que j'ai déjà présentées plus haut. Quant à la troisième, comprenant un mélange de spectacle et cours magistral où le chorégraphe et danseur Fabrice Ramalingom présente son parcours artistique, qui passe par le contact avec des grands noms de la danse mondiale comme Dominique Bagouet et Trisha Brown. Par conséquent, cette action de diffusion était pensée pour s'articuler avec l'éducation artistique, la formation professionnelle et la culture chorégraphique. Cette dimension transversale devait également apparaître dans le discours. La possibilité de développer des stages, ateliers et workshops de danse était également dans la proposition, ainsi que la réalisation, par le chorégraphe, d'un tutorat dédié aux jeunes danseurs du territoire, une autre facette de la formation professionnelle. En vue des attentes des directeurs des théâtres liées à la communication et compte tenu de la multiplication d'actions numériques comme stratégie d'échapper aux effets de la fermeture des théâtres, la proposition finissait par l'offre de la production de courtes vidéos où l'artiste résidant invitait d'autres artistes qui, pendant les deux ans de la résidence, seraient présentés par les quatre théâtres. Ces capsules vidéo seraient à la fois des traces de la résidence, des outils de communications ainsi que des actions de promotion de la culture chorégraphique.

Grâce à cette proposition d'actions articulées avec les objectifs du réseau de théâtres, la compagnie R.A.M.a a pu être sélectionnée pour cette résidence de longue durée. C'est la première fois qu'une compagnie hors de Paris participe à ce programme et mon hypothèse sur les motifs d'une telle réussite est que l'association a bien su mettre en évidence son mérite

[37] À ce moment-là, la campagne de vaccination n'avait pas encore commencé et le débat sur le confinement exclusif de population âgée, au détriment des mesures plus lâches aux jeunes, figurait sur les médias.

artistique en lien avec sa capacité de répondre aux attentes des administrateurs des quatre structures culturelles. Ces attentes des dirigeants des théâtres seraient liées à l'engendrement de plusieurs compétences, fruit selon Emmanuel Négrier, de l'empilement des paradigmes politiques en matière de culture occasionné par les politiques de décentralisation. (Négrier, 2015). Le fait que ce soit une compagnie de danse d'hors de Paris peut-être analysé au moins sur deux perspectives. D'un côté la mise en place du projet de rayonnement de la Compagnie R.A.M.a, avec la mobilisation de son capital social pour atteindre des territoires plus larges, des institutions plus diverses. Dans ce sens, à la présentation d'un projet artistique et pédagogique a dû être associée à l'appel à un réseau institutionnel pour mettre en agenda la proposition suggérée. La deuxième perspective va être associée au coût présumé plus élevé du financement d'une compagnie de la campagne. Dans cette direction, R.A.M.a a dû défendre la viabilité financière du projet, plafonné à cinquante mille euros, par l'embauche d'un *casting* majoritairement parisien.

4. Conclusion

Face aux éléments de connexion entre les champs social et culturel ici abordés, notamment l'impératif du développement des actions coordonnées visant à la fois l'optimisation des dépenses publiques et la conquête du marché (culturel et social), je me demande si cette relation socioculturelle ne serait pas un mixte de complémentarité et de rivalité. Complémentarité dans le sens où cette orchestration peut donner lieu au développement de l'innovation sociale et artistique, permettant l'établissement d'une transversalité des politiques publiques ainsi que l'atteinte d'objectifs très spécifiques à chacun des secteurs, à l'exemple de la démocratisation de l'accès à l'art comme nous avons pu le voir avec l'offre artistique du spectacle *My (petit) Pogo* aux étudiants de l'école publique au Brésil. Une rivalité dès lors que cet impératif de complémentarité peut poser des contraintes à la liberté et à l'autonomie artistiques et même des enjeux à la qualité de l'offre des services sociaux, dans la mesure où l'objectif principal des institutions culturelles resterait toujours le développement de leurs pratiques artistiques au détriment de ceux liés aux questions sociales.

L'Association R.A.M.a fait preuve d'adaptabilité face aux contraintes imposées par ses financeurs et par le marché, mais serait-elle un modèle à suivre ou seulement une de plus

à faire face aux injonctions d'un contexte dominé par le référentiel néolibéral ? Il y aurait-il des institutions qui arriveraient à mieux gérer ces difficultés ? Si oui, quelles habiletés et compétences y seraient censées être indispensables ?

Peut-être qu'une étude approfondie et comparative pourrait m'aider à trouver des éléments de réponse aux questions précédentes. La mobilisation d'autres domaines d'expertise comme la philosophie, la sociologie de l'art, l'économie culturelle, entre autres, pourrait être également utile. Cependant, ce que j'ai pu observer pendant la courte période de stage au sein de l'Association R.A.M.a c'est la réunion d'un certain arsenal institutionnel pour lutter contre le risque d'interruption de son activité. L'assemblage d'un capital social assez représentatif pour permettre la mobilisation des différentes institutions alliées au recours à des compétences multiples (artistiques, administratives, économiques, stratégiques, etc.), un projet artistique en accord idéologique avec le développement social, mais une capacité d'intervention assez limitée et une aptitude à "jouer le jeu". C'est-à-dire, trouver et/ou créer, à l'intérieur du système (politique, économique et social), les fissures permettant la mise en place d'un projet socioculturel. Pour cela, malgré l'apparent centralisme que l'association semble apporter en la figure du directeur artistique, j'ai pu observer une équivalente force dans la fonction d'administration en lien avec la production et diffusion. Même si Anne Guiraud et Luc Paquier avaient souligné que, aussi bien l'un comme l'autre, pourraient être substitués à n'importe quel moment, il m'est apparu claire que l'association a trouvé dans cette composition un apparent équilibre capable de soutenir le développement de ses activités et sans laquelle elle ne pourrait pas s'en sortir.

Aurait-il alors un nouveau modèle de production artistique en lien direct avec l'intervention sociale ? Dans le sens opposé, serait-il indispensable (ou souhaitable) aux acteurs sociaux de faire appel aux différents langages artistiques pour résoudre leurs problématiques de terrain et institutionnelles ? Si dans ce M1 je me suis lancé plutôt vers une institution artistique qui mène également des activités sociales, à l'occasion du M2 j'aimerais faire le chemin inverse : être en contact avec une structure sociale qui conduit en parallèle des actions artistiques et/ou culturelles. Cela pourrait apporter une complémentarité analytique à cette étude sur les relations entre les champs culturel et social avec une perspective de politique publique dans un contexte néolibéral. L'ambition serait de mettre en relation le double risque d'instrumentalisation (du social par l'artistique et de l'artistique par le social) avec les potentialités de l'articulation de ces deux sphères de la société pour gérer les nouvelles problématiques sociales (l'intégration, les problématiques liées aux drogues, l'équité, etc.).

Bibliographie

ARDEC - FORMATIONS. (s. d.). ARDEC. Consulté le 27 janvier 2021, à l'adresse http://www.lardec.fr/formations.php

Assens, Christophe, and Courie Lemeur, Aline. "De La Gouvernance D'un Réseau à La Gouvernance D'un Réseau De Réseaux." Question(s) De Management 8.4 (2014): 27-36. Web.

Bourdieu, Pierre. "La Marchandisation De La Culture." *Inter (Haute-Ville, Québec)* 80 (2001): 5-9. Web.

Bourdieu, Pierre. "Le Capital Social." *Actes De La Recherche En Sciences Sociales* 31.1 (1980): 2-3. Web.

Bourdieu, Pierre. Esquisse Pour Une Auto-analyse. Paris: Raisons D'agir éditions, 2004. Print. Cours Et Travaux.

Centre National de la Danse. (2018, 1 décembre). *Ressources pour les professionnels / Fiches pratiques / Participation d'artistes amateurs à des spectacles professionnels*. https://www.cnd.fr/fr/page/106-droit

Conseil départemental de l'Hérault. (2018). *Le Schéma Culture du Département de l'Hérault 2018-2021*. https://herault.fr/sites/default/files/publication/fichiers/schema-culture-v6.pdf

Dorny, S., Martinelli, J., Metzger, H. & Murat, B. (2012, mars). *Financement du spectacle vivant : développer, structurer, pérenniser*. Ministère de la Culture et de la Communication. https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/124000166.pdf

Hély, M. (2012). Le travail salarié associatif est-il une variable d'ajustement des politiques publiques ? *Informations sociales*, *n° 172*(4), 34-42. https://doi.org/10.3917/inso.172.0034

Le choix d'une structure juridique. (s. d.). ARTCENA. Consulté le 13 mai 2021, à l'adresse https://www.artcena.fr/guide/droit-et-administration/creer-et-gerer-sa-compagnie/le-choix-dune-structure-juridique.

Mayol, Pierre. "De La Démocratie Dans Les Associations Culturelles." Agora Débats-jeunesses 40.1 (2006): 76-87. Web.

Melchior Jean-Philippe, « 5. L'intensification du travail : une atteinte à l'éthique professionnelle des travailleurs sociaux », dans : Danièle Linhart éd., *Pourquoi travaillons-nous ?*Toulouse, Érès, « Clinique du travail », 2008, p. 159-182. DOI :

10.3917/eres.linha.2008.01.0159. URL : https://www.cairn.info/pourquoi-travaillons-nous--9782749208794-page-159.htm

Méliani, V. (2013). Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode. *RECHERCHES QUALITATIVES*, *Hors Série*(15), 435-452. http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hs-15/hs-15-Meliani.pdf

Ministère de la Culture et de la Communication. (2017, 10 mai). *Décret n° 2017–1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif*. Légifrance. https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034679248/

Ministère de la Culture. (2018, 25 janvier). *Arrêté du 25 janvier 2018 pris en application du décret n° 2017–1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif*. Légifrance. https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000036555880/

Montpellier Danse : Un festival ouvert sur le monde. (2020). Montpellier Danse. https://www.montpellierdanse.com/presentation/montpellier-danse

Négrier, Emmanuel. "Le Pire N'est Pas Sûr." Nectart 1.1 (2015): 78-85. Web.

Paris Réseau Danse. (s. d.). *Paris Réseau Danse*. Consulté le 3 juin 2021, à l'adresse https://www.parisreseaudanse.com/

Poujol, Simonot, G. M. (2001). Militants, animateurs et professionnels : le débat « socioculturel/culturel » (1960–1980). Dans P. Moulinier (Éd.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles* (p. 89-105). Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective.

Ramalingom, F. (2006). Statut de l'Association R.A.M.a. Document interne à l'Association R.A.M.a.

Ramalingom, F. (s. d.). *My (petit) Pogo*. RAMa Compagnie chorégraphique Fabrice Ramalingom. http://www.rama.asso.fr/?piece=my-petit-pogo

Ramalingom, F. (s. d.). *Nous*. RAMa Compagnie chorégraphique Fabrice Ramalingom. http://www.rama.asso.fr/?nous=nous

Rathle, Jean-Philippe. "Les Associations Culturelles : état Des Lieux Et Typologie." Culture Chiffres 2.2 (2019): 1-20. Web.

Région Occitanie / Pyrénées-Méditerranée. (2021, 25 mai). *Arts de la scène - Aide à la création artistique –*. https://www.laregion.fr/Arts-de-la-scene-Aide-a-la-creation-artistique

Rousselière, Damien. "Les Critères D'appartenance à L'économie Sociale Et Solidaire." Colloque "L'économie Sociale Et Solidaire En Région Rhône-Alpes", SGAR-CRESS Rhône-Alpes, Lyon, 24 Juin 2003 (2003): 9. Web.

Sagot-Duvauroux, Dominique, Sirven, Hélène, and Thély, Nicolas. "De L'oeuvre Au Produit Culturel." La Culture Distribuée, œuvre D'art Et Consommation Culturelle. 2010. La Culture Distribuée, œuvre D'art Et Consommation Culturelle, 2010. Web.

Simonot, M., & Faber, L. (2017). *La langue retournée de la culture*. EXCES.

Urfalino, Philippe. "Media, Performers and Politicians: Strategies of Delocalization."Media, Culture & Society 9.3 (1987): 333-45. Web.

Wallon, Emmanuel. "Avis De Turbulences Pour Les Politiques Culturelles Territoriales." Nectart 1.1 (2015): 68-77. Web.

Table des matières

Introduction **5**
1.1. Mise en contexte 5
1.2. Revue de littérature 10
1.3. Méthodologie 17

Un zoom sur l'Association R.A.M.a au regard de l'Économie Sociale et Solidaire. **19**
2.1. Le choix du statut juridique 20
2.3. R.A.M.a et son environnement institutionnel 31

La place du social chez R.A.M.a **33**
3.1. L'intégration des amateurs au sein des créations professionnelles de l'Association R.A.M.a. 33
3.2. My (petit) Pogo : une solution à plusieurs dimensions. 36
3.3. Au-delà du mérite artistique, faire preuve d'adaptabilité aux attentes des dirigeants de structures culturelles. 40

Conclusion **43**

Bibliographie **46**

Table des matières **49**

4e de couverture **50**

4e de couverture

Résumé

Quels seraient les liens entre le culturel et le social ? Pour quelles raisons une association à finalité culturelle développe-t-elle des actions sociales ?
Partant du cas précis de l'Association R.A.M.a, à Montpellier, ce mémoire a pour ambition le développement des réflexions sur les questions précédentes dans la perspective du référentiel néolibéral. L'hypothèse ici lancée est qu'en plus d'être influencées par le tournant néolibéral, les politiques sociales et culturelles vivraient un processus de détournement de leurs objectifs de façon à les mettre dans une zone nébuleuse où les limites et les attributs de chacune se mélangeraient.
Ce vestige de l'expérience de terrain en stage est à la fois un récit descriptif et analytique des observations collectées et un exercice d'articulation entre théorie et praxis. Dans ce sens, l'exercice a un double objectif : traiter le sujet en question, mais également révéler le processus de recherche et d'apprentissage d'un étudiant étranger.

Identification de l'organisme d'accueil en stage

Nom de l'organisme : Association R.A.M.a

L'adresse : 17 ter rue Albert Leenhardt 34000 Montpellier

Le nom du responsable : Christine Masduraud

Nom du tuteur-trice de stage : Anne Guiraud

Directrice de mémoire : Nathalie Magne

Mots clés : décentralisation; politiques culturelles; politiques sociales; commande publique; socioculturel; néolibéralisme; association culturelle;