

LUMEN #5

VOL. 5 ANNÉE 2020
SOUS LA DIRECTION
SCIENTIFIQUE DE
EMMANUEL ETHIS
DAMIEN MALINAS
RAPHAËL ROTH

SOCIOLOGIES CONTEMPORAINES | JANVIER 2020

PAGE 15 | **COMPRENDRE
LA TOILE ÉDUCATIVE
POUR LA RENOUVELER**

PAGE 39 | **LIBERTÉ
SCÉNARISÉE AUX
TRANS MUSICALES**

PAGE 67 | **POUR UN
LABORATOIRE DE
L'AUTONOMIE**

Une po(i)étique de l'autonomie aux Trans Musicales

D'UNE RELATION DES PUBLICS À LEUR PERSONNE,
DU DISPOSITIF À LA SCÉNARISATION,
LA RÉINVENTION DE LEURS ÉDUCTIONS

REMERCIEMENTS

Cette revue scientifique et culturelle est l'aboutissement de notre Master Culture et Communication parcours Arts et Techniques des Publics : Festivals, Cinéma, Médias et Réseaux Sociaux. C'est avec émotion et fierté que nous concluons nos années d'études à travers cet écrit, qui n'aurait pas été possible sans l'encadrement et le soutien que nous avons reçu. Nous tenons donc à remercier :

L'équipe des Trans Musicales de Rennes pour leur accueil, leur intérêt et leur soutien. Nous avons pu vivre une expérience de terrain unique, et pour cela nous souhaitons remercier particulièrement Béatrice Macé, Jean-Louis Brossard, Camille Royon et Justine Le Joncour.

L'équipe pédagogique et scientifique de l'Université d'Avignon pour leur encadrement, leur aide, leurs conseils et leur présence. Merci à Damien Malinas, Raphaël Roth, Stéphanie Pourquoiier-Jacquin, Jean-Christophe Sevin, Benjamin Derhy-Kurtz, Laure-Hélène Swinnen, Zeyu Li, David Bourbonnaud, Nadine Lamoine, Vincent Mazer, Marie-Hélène Poggi, Virginie Spies et Émilie Pamart.

La Maison Jean Vilar de nous permettre la restitution de ce projet dans un cadre symbolique et au cœur d'une soirée emblématique, La Nuit des Idées 2020.

Les intervenants de la table ronde : Stéphanie Carnet, conseillère danse et musique à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) de Bretagne ; Benjamin Dubreuil, responsable culture au sein du Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Education Actives (CEMEA) ; Emmanuel Ethis, recteur de l'Académie de Rennes et vice-président du Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle ; Corinne Poulain, directrice des Champs Libres.

Nous tenions particulièrement remercier Emmanuel Ethis, les étudiants du Master Médiation du Spectacle Vivant à l'Ère du Numérique de Rennes 2 et chaque étudiant qui compose notre Master Culture et Communication, pour leur entraide, leur implication et leur détermination.

L'association Tube à Idées d'avoir porté le projet et su réagir aux imprévus et soutenir l'ensemble de l'équipe.

Sans oublier les festivaliers pour leur patience, leur sympathie et leur intérêt dans les multiples actions que nous avons menées.

LES PARTENAIRES



Notre terrain de recherche, les Rencontres Trans Musicales de Rennes, est né en 1979, à l'initiative de plusieurs passionnés de rock, dont Béatrice Macé et Jean-Louis Brossard, actuels co-directeurs de l'Association Trans Musicales. Il s'agit d'un festival international de musiques actuelles qui se déroule chaque année, depuis 40 ans, début décembre. Le festival propose une programmation riche et émergente qui regroupe concerts gratuits et payants, conférences, spectacles et autres ateliers. Depuis 2014, les Rencontres Trans Musicales et l'Université d'Avignon se sont associées pour mener un travail réflexif que nous avons la chance d'enrichir par la récolte de données, directement sur le terrain, lors de la 41ème édition du festival.

Le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon est spécialisé dans l'approche communicationnelle des faits culturels. Il conduit des recherches sur les institutions, les pratiques de sorties institutionnalisées ou émergentes, et les publics de la culture. Il se compose d'enseignants-chercheurs, de professionnels, de docteurs, ainsi que de chercheurs invités. Spécialisé dans l'étude des publics de la culture, elle travaille notamment en partenariat avec plusieurs festivals dont le Festival du Polar de Villeneuve-lez-Avignon, Les Rencontres Cinématographiques du Sud et le Festival des Rencontres Trans Musicales de Rennes.



L'Association Jean Vilar / La Maison Jean Vilar. Suite au décès de Jean Vilar en 1971, Paul Puaux, son plus proche collaborateur et successeur, décide de créer l'Association Jean Vilar en 1972. Cette dernière vise à recueillir les documents concernant l'œuvre Jean Vilar, le Festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire lorsqu'il était directeur. En 1979, l'association s'installe dans l'Hôtel de Crochans, acquis par la ville, qui devient la Maison Jean Vilar. C'est à la fois un lieu de mémoire qui favorise le rayonnement de l'œuvre de Jean Vilar et du théâtre populaire; un lieu qui offre à tous l'accès à des ressources autour du spectacle vivant et du Festival d'Avignon ; et enfin un lieu d'exposition qui propose des animations, des projections et des rencontres. Pour la troisième année consécutive, la Maison Jean Vilar se joint à nous en ouvrant ses portes à la présentation du projet lors de la Nuit des Idées qui se tiendra dans ses murs le 30 janvier 2020.

#DANS CE NUMÉRO



1

REMERCIEMENTS

2

LES PARTENAIRES

7

QUI SOMMES-NOUS ?

8

**NOTE
D'ACCOMPAGNEMENT**

10

MÉTHODOLOGIE

13

AVANT-PROPOS



16

**CHAPITRE 1
COMPRENDRE LA
TOILE ÉDUCATIVE
POUR LA RENOUVELER**

18

**PANORAMA DES
DIFFÉRENTS TYPES
D'ÉDUCATION**

Une éducation formelle
Une éducation informelle
Une éducation populaire

22

**AUX ENTRELAÇOS DE
L'ÉDUCATION**

Aux frontières de l'informelle
et non-formelle
Un apprentissage entre
formation et informalisation



25

**L'ÉPICENTRE DE
L'ÉDUCATION POPULAIRE**

Une brève histoire de
l'éducation populaire
Pour accompagner vers les
mondes de l'art

30

**LES CLÉS DE LECTURE DE
L'ÉDUCATION ARTISTIQUE
ET CULTURELLE**

Construire un langage commun
Avec dix mots qui peuvent en
cacher d'autres

34

**FAIRE LE CHOIX DE
L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE**

Pratiquer pour éprouver
De la nécessité de multiplier
les piliers

37

LE LUDIQUE, UNE PÉDAGOGIE EN JEU

S'essayer par l'atelier participatif
Revivre la dimension
unique d'un instant
Plaire et instruire

40

CHAPITRE 2 UNE LIBERTÉ SCÉNARISÉE AUX TRANS MUSICALES

43

S'APPROPRIER LES LIEUX ET FAIRE CORPS AVEC L'ÉVÉNEMENT

Une orientation par hall
Espace et programmation
L'application, un moyen de ne
pas perdre ses repères



48

AU CŒUR D'UN HALL SUBSTANTIEL DE L'EXPÉRIENCE FESTIVALIÈRE

Le cas emblématique de la
Fontaine à Ooh
Une communauté d'expérience
constituante de l'autonomie
Pour une installation à la
quintessence des Trans Musicales



54

L'ESPACE PARCOURS, UN AGENCEMENT DU LIBERTÉ

À la scénarisation particulière
Pour l'appropriation de l'espace
Parcours par la déambulation
Valoriser un lieu-clé du Liberté

53

EXPÉRIMENTER, TRACER ET PARTAGER AU FIL D'UN PARCOURS

Témoignages d'une expérience
aux temporalités ondoyantes
À la faveur de lieux
d'intersections, attendus et
inattendus
De l'impossible classification
des parcours à l'éclosion d'un
dénominateur commun



64

CONJUGUER L'ACCOMPAGNANT PARCOURS AU TEMPS DES PARTICIPANTS

Accompagner dans une volonté
d'autonomisation
Des participants (in)dépendants
S'entretenir avec les acteurs
S'approprier les lieux
S'exercer à l'autonomie

68

CHAPITRE 3 UN LABORATOIRE DE L'AUTONOMIE

70

FAIRE SON PARCOURS AVEC LES TRANS POUR COMPOSER L'EXPÉRIENCE

Des «Parcours Trans» aux
«Parcours avec les Trans»

Transmettre
Transcender

76

UNE FORMULE DE L'ENCHANTEMENT

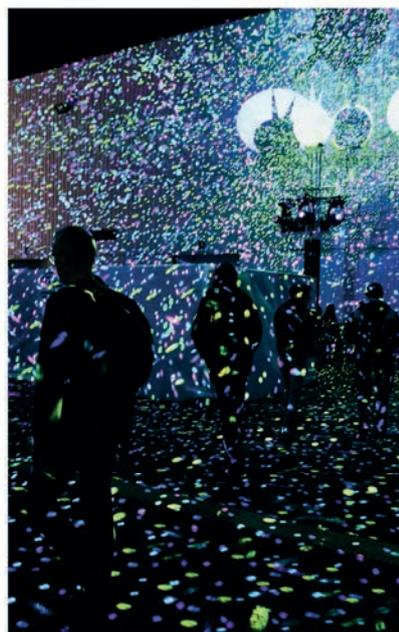
Le festival comme lieu
privilegié de découverte
Une programmation singulière
Pour un guide des
futures écoutes
Une fabrique de passionnés



81

DES EXPÉRIENCES COLLECTIVES PORTEUSES D'AUTONOMIE

Découvrir en groupe
Une participation collective
Du parcours de groupe aux
digressions, volontaires
et involontaires



86

AUX HASARDS D'INSTANTS SUSPENDUS

Entre espaces transitoires et
lieux d'attentes
Pour des interstices
hétérotopiques et uchroniques
À la faveur d'une autonomie
collective



92

POUR UNE TYPOLOGIE DE L'AUTONOMIE CULTURELLE

Tableau de l'autonomie
culturelle

96

PERSPECTIVES

98

INFOGRAPHIE

100

FRAGMENTS D'UN LANGAGE

148

BIBLIOGRAPHIE



QUI SOMMES-NOUS ?

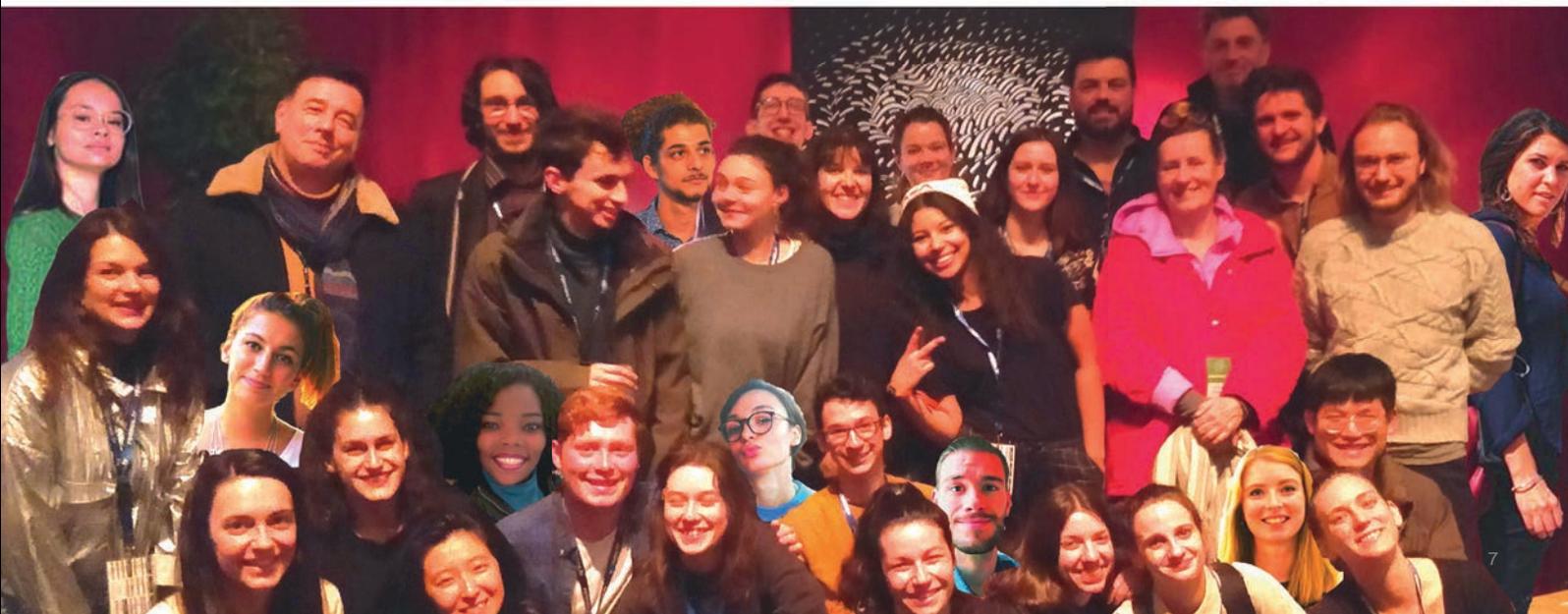


Nous sommes le Master Culture Communication parcours Arts et Techniques des Publics d'Avignon Université - promotion 2019-2020 - et appartenons au jeune laboratoire Tube à Idées créé en 2013. Ensemble, nous sommes sensibles aux problématiques de notre formation, de notre domaine d'études mais plus généralement, aux problématiques dont fait aujourd'hui face notre monde. Dans le cadre de nos recherches, nous travaillons principalement sur des thématiques liées aux domaines de la Culture et de la Communication comme les médias, les politiques et les pratiques culturelles entendues dans leur globalité, les festivals, mais surtout, comme l'ont fait et le font encore nos pairs, sur les questions liées aux publics.

Dans une ambition de professionnalisation, notre promotion s'est associée à plusieurs terrains de travail sur deux années de formation, notamment le festival du Polar de Villeneuve-lez-Avignon, les Rencontres Cinématographiques de Sud et les Rencontres Trans Musicales de Rennes. Nous en avons tiré la conclusion que nous croyons en la cohésion et au travail d'équipe. Une de nos principales missions - en tant qu'étudiants de ce Master et membres de l'association Tube à Idées - est d'assurer la transmission de nos réalisations et de nos savoirs auprès de nos camarades de l'Université mais aussi auprès de nos successeurs.

Nous œuvrons ensemble à la valorisation, la diffusion et l'archivage des productions universitaires comme ceux de nos travaux de recherche - travaux d'enquêtes, synthèses des Publics de la Culture et de la Communication, infographies, créations audiovisuelles de l'atelier Multivision et mémoires d'étude. Nous proposons également des événements visant à dynamiser la vie de campus quotidienne et l'action culturelle avignonnaise, comme la Nuit des Idées, ayant lieu le 30 janvier 2020.

Notons donc que les Rencontres Trans Musicales de Rennes, festival international de musiques actuelles et indépendantes, constituent un terrain privilégié pour la mise à profit de nos connaissances et compétences acquises pendant nos deux années de formation. Nous participons à une certaine forme d'évaluation de la politique d'Éducation Artistique et Culturelle menée conjointement par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale. Ce nouveau LUMEN s'inscrit ainsi dans une lignée chère à notre formation et à nos prédécesseurs, celle du Supramuros - une idée par laquelle nous entendons sortir des remparts, dépasser les murs et les frontières - au sens propre comme au sens figuré ; une idée qui sied parfaitement aux objectifs de notre association, Tube à Idées.



NOTE D'ACCOMPAGNEMENT

Le travail de recherche que nous vous présentons aujourd'hui et qui prend la forme d'une revue en Sciences Humaines et Sociales - LUMEN - est réalisé dans le cadre de notre deuxième année de Master Culture et Communication parcours Arts et Techniques des Publics. Il résulte du Projet d'Expérimentation Professionnel et Scientifique (PEPS), et représente l'aboutissement de notre cursus universitaire.

Nous avons tenté de saisir, au travers de cette revue, et grâce à nos outils, nos connaissances, nos compétences ainsi que notre expérience de terrain l'essence de la formation des publics, de la fabrique des émotions et de l'autonomie induites par l'expérience festivalière - et particulièrement ici, par les Trans Musicales. En effet, l'Association des Trans Musicales (ATM) revendique, par le biais de l'organisation d'un festival chaque année en décembre et d'événements tout au long de l'année à Rennes, l'autonomisation de ses publics. Notre travail de recherche tente ainsi d'illustrer, grâce au recueil de données qualitatives (entretiens, sociogrammes, retranscriptions, etc.) et quantitatives (enquêtes, questionnaires, etc.) mais aussi grâce à l'organisation d'une table ronde et d'un atelier participatif, l'utilité sociale apportée en festivals, notamment à Rennes depuis 1979.

Indépendamment au Projet d'Expérimentation Professionnel et Scientifique et dans le cadre de l'ALUMNI, nous avons été amenés à penser et construire une entreprise culturelle fictive, prenant en compte les enjeux liés à la politique d'Éducation Artistique et Culturelle, menée conjointement par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale et de la Jeunesse. Cette entreprise, répondant aux problématiques et aux enjeux actuels de notre secteur, sera présentée lors de notre soutenance en septembre prochain.

Notons que toute notre réflexion, nos hypothèses et nos travaux de recherche de Master, résultent d'un cahier des charges précis et établi par les enseignants-chercheurs du Laboratoire Culture Communication de l'Université d'Avignon et l'équipe professionnelle des Trans Musicales.

Deux festivières des Trans Musicales devant un concert





Méthodologie

Problématique

Dans quelles mesures la scénarisation des Trans Musicales permet-elle de développer l'autonomie par l'Éducation Artistique et Culturelle ?

Hypothèses

Nous partons des hypothèses suivantes pour développer des outils d'observation qui nous permettront de confirmer ou d'infirmer ces propositions. Il s'agit de questionner ces convictions, partagées par les trans, d'un point de vue théorique, sociologique et de terrain afin de proposer une conclusion à la problématique évoquée :

L'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) aux Trans Musicales permet aux festivaliers de construire une identité culturelle, leur permettant de partager des valeurs communes qui favoriseraient la mixité sociale.

La scénarisation des Trans Musicales donne un cadre aux libertés du festivalier. Elle désigne une mise en scène de divers dispositifs qui permettent de raconter l'univers spatio-temporel du Festival. La participation aux Trans Musicales et plus précisément à leurs dispositifs d'EAC crée une

appétence culturelle des publics et une pérennisation des pratiques. Celle-ci concourrait au développement d'une autonomie et de pratiques collectives en matière de culture.

Méthodologie commune

Dès que nous nous sommes saisis de la problématique du LUMEN 5, nous avons mis en place une méthodologie bien spécifique. Afin de nourrir notre réflexion, nous nous sommes approchés des ressources bibliographiques écrites par des auteurs et des chercheurs en Sciences Humaines et Sociales. En amont du terrain, nous avons pris connaissance des volumes du LUMEN publiés ainsi que des données quantitatives des résultats d'enquêtes des années précédentes. À ce stade de notre travail, nous avons une vision globale de ce à quoi peut ressembler le terrain des Trans Musicales. Nous nous sommes inspirés d'une méthodologie passeronnienne invitant à « *penser par cas* »¹. Exposée dans un article, cette méthode revient, selon les auteurs, à procéder « *par l'exploration*

¹ PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (Enquête: 4), 2005

et l'approfondissement des propriétés d'une singularité accessible à l'observation»² afin d'en « extraire une argumentation de portée plus générale, dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités ou justifier d'autres décisions »³.

Nous nous sommes alors interrogés sur les moyens que nous allions mettre en place pendant le festival. Cette année nous avons privilégié les observations, les rencontres avec les festivaliers et la réalisation de sociogrammes. Nous avons pu nous saisir des données brutes de l'enquête 2015 menée par les Trans Musicales en collaboration avec le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon, afin de préciser nos propos. À cela s'ajoutent des matériaux indispensables à l'appropriation du concept des Trans Musicales : le discours d'ouverture du festival, notre présence dans l'espace Parcours et notre implication dans la création de la Table Ronde et de l'Atelier Participatif. Les différentes méthodologies propres à ces trois investissements sont développées ci-après.

Méthodologie du pôle Parcours

Dans un premier temps, nous avons rencontré Camille Royon afin de poser nos questions pour comprendre le dispositif Parcours. En effet, suite à nos recherches sur le travail des années précédentes nous ont révélé que les activités proposées ont évolué. Ce rendez-vous nous a permis d'avoir une meilleure connaissance du dispositif et de définir nos objectifs et ceux des Trans Musicales.

Afin d'appréhender le terrain et de répondre à la demande des Trans Musicales, nous avons préparé des hypothèses propres au dispositif Parcours. Le but était de mettre en commun nos idées et nos questionnements. De plus, nous avons écrit un guide d'entretien adaptable à tous

les participants du dispositif Parcours. Ce guide avait pour objectif de questionner la place des participants au sein du dispositif. Ces entretiens, enregistrés durant les Trans Musicales, ont ensuite été retranscrits afin d'enrichir l'écriture de ce travail. Nos observations, d'abord prises sous forme de notes et retranscrites dans un tableau spécifique, ont ensuite été ajoutées au travail général.

Afin d'avoir un retour d'expérience différent de l'entretien, nous avons disposé une «fiche expérience» qui pouvait être complétée de manière libre : dessins, poème, phrases, etc. Cependant, il est intéressant de noter que le dispositif n'a pas abouti, une seule fiche ayant été remplie au cours du festival.

Mais aussi, nous avons fait un travail de veille en ligne afin de prendre connaissance des différentes structures qui travaillent avec les Trans Musicales. Nous les avons classées par type de structure et cela nous a servi sur le terrain afin de savoir à qui nous nous adressions.

Lorsque nous avons reçu le planning des groupes du dispositif Parcours établi par Camille Royon, nous l'avons repris afin de nous répartir sur les différentes activités qui nous semblaient importantes de suivre. Ainsi, en arrivant sur le terrain, les six membres de notre équipe présents avaient un planning horaire détaillé. Ici se trouve une limite de notre travail, car ce programme nous a pris beaucoup de temps et finalement nous avons dû nous adapter au terrain et suivre les Parcours au jour le jour, notamment parce que leur programme avait également des changements de dernière minute.

Méthodologie de l'Atelier Participatif

Dans le cadre des ateliers Rencontres & Débats du festival des Trans Musicales, nous avons organisé et animé un *Atelier Participatif* portant sur la question de l'autonomie et de

2 PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (Enquête: 4), 2005 p. 9.

3 Ibid.

l'Éducation Artistique et Culturelle des festivaliers. Avec une forme inédite, le but étant de récolter des données et témoignages à différents temps d'échanges ludiques.

Pour cela, nous avons en amont réalisé et imprimé en grand format trois cartes des lieux des Trans Musicales. Lors de l'atelier, les festivaliers étaient invités à y retracer leurs déplacements de la veille à l'aide d'un fil de laine, de tête-épingles, feutres et punaises. Pour chaque étape, il leur était demandé de dessiner des cercles de différentes tailles correspondant à la durée passée dans cet espace, puis de préciser à l'aide de punaises si ce lieu était prévu dans leur parcours et avec qui ils étaient. Nous avons invité trois festivaliers par carte, accompagnés de deux modérateurs animant les discussions. L'ensemble du déroulé des trois tables a été enregistré et retranscrit afin d'être analysé par la suite.

Ainsi, l'atelier s'est déroulé en trois temps sur une durée de deux heures :

Une discussion lors de l'arrivée des participants afin de pouvoir en dresser un talon sociologique ;
Un temps en autonomie où chaque festivalier, en groupe de trois, trace son parcours sur une grande carte représentant les différents lieux du festival ;
Un entretien semi-directif mené conjointement par les modérateurs avec les trois festivaliers de sa table afin de revenir sur les points clés de leur parcours et échanger.

Une fois l'atelier terminé et les données récoltées, nous nous sommes attelés à l'analyse de l'ensemble des matériaux issus de cet atelier, à savoir : les enregistrements sonores, les photographies du déroulé et les trois cartes supports des parcours festivaliers. Nous avons ensuite choisi de mettre en perspective le fruit des témoignages festivaliers avec différents concepts et auteurs sociologiques issus d'un corpus de textes scientifiques. Puis, nous avons retranscrit sur ordinateur les cartes réalisées afin d'y faire apparaître les lieux d'intersection et les éléments clés des différents parcours.

Méthodologie de la Table Ronde

Pendant le festival se déroulent les *Rencontres & Débats* aux Trans Musicales. Pensées comme espace de réflexion et d'échange autour de problématiques actuelles, les *Rencontres & Débats* entendent offrir aux publics (professionnels ou non) la possibilité de mieux comprendre les évolutions et bouleversements du monde artistique et culturel dans lequel nous vivons. Dans ce cadre nous avons, en collaboration avec le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon, ainsi que l'équipe des Trans Musicales, organisé et animé une rencontre participative questionnant les mots clés utilisés en sociologie, dans le monde de l'enseignement ou encore dans les relations avec les publics : art, autonomie, connaissance, culture, éducation, esthétique, liberté, parcours, pratique et rencontre.

Intitulée «Parlez-vous EAC ? Pour un langage commun de l'éducation artistique et culturelle», l'objectif d'une telle table ronde était de créer une rencontre transdisciplinaire autour d'un sujet qui est au coeur des préoccupations des acteurs culturels, afin de se demander, collectivement, comment réussir à comprendre ce qu'est l'Éducation Artistique et Culturelle. Nous avons ainsi eu le plaisir d'accueillir et de faire échanger sur scène : Stéphanie Carnet, conseillère danse et musique à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) de Bretagne ; Benjamin Dubreuil, responsable culture au sein du Centre d'Entraînement aux CEMEA ; Emmanuel Ethis, recteur de l'Académie de Rennes et vice-président du Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle ; Corinne Poulain, directrice des Champs Libres. À travers le choix de dix mots fondateurs de l'EAC, notre volonté a été de créer un langage commun compris par tous. Déconstruire les notions via l'expertise de professionnels de la Recherche, de la Culture et de l'Éducation nous a permis une meilleure accessibilité et appropriation.

Avant-propos

«*Le festival est un universel. Il incarne tous les paradoxes de la contemporanéité*»¹

Le festival est un terrain d'étude riche. En nous intéressant à cet espace-temps spécifique, nous abordons de nombreux questionnements de la société dans laquelle nous vivons : l'éducation, l'art et la culture, le fait de vivre une expérience collective et de pratiquer des intérêts individuels. En effet, le festival peut être vu comme simulacre ou utopie d'une micro-société que nous questionnons tout au long de ce numéro. Tel un microcosme, la forme festival parle d'une société. D'autant plus, l'art est souvent le reflet de son époque et du lieu dans lequel il est produit.

Les Trans Musicales sont donc un moyen de questionner Rennes, mais aussi les évolutions de la reconnaissance des musiques amplifiées, puis des musiques électroniques, actuelles, du monde entier. Cette édition précisément s'est tenue dans un contexte social spécifique, celui d'un mouvement de grèves national, ancré depuis des mois avec des manifestations, des regroupements tel que celui des gilets jaunes, des mouvements interprofessionnels, etc. Pour autant, ce contexte là, ancré dans la société française, n'interrompt

pas le cours du festival. Si les Trans Musicales parlent en un sens du monde dans lequel nous vivons, elles ne s'y résument pas. Elles choisissent notamment de mettre en lumière les notions positives d'interculturalité, d'action culturelle, de droits culturels et ainsi d'offrir un espace et un temps hétérotopique à ces festivaliers.

Afin de décoder cet espace particulier, les Trans Musicales collaborent depuis maintenant une dizaine d'années avec le Master Culture et Communication de l'Université d'Avignon. Ainsi, pour Béatrice Macé, directrice de l'association Trans Musicales, il est essentiel d'étudier les festivaliers par le biais d'enquêtes de publics : «*Dans un festival, nous échangeons directement avec les artistes et leurs producteurs, mais les publics, eux, n'ont pas cette parole explicite, si ce n'est par l'intermédiaire de vous [...]. Les sciences sociales répondent à cette nécessité de formuler leurs désirs et besoins*»².

Cette étude s'inscrit alors dans une optique de déconstruction des pratiques, attitudes et discours des festivaliers pour mieux pouvoir les appréhender et faire évoluer les dispositifs, scénarisations

1 MALINAS Damien et ROTH Raphaël, « Festival - Festivalier », *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, consulté le 16 janvier 2020.

2 MACÉ Béatrice, directrice de l'association Trans Musicales, lors d'un échange avec le master Culture et Communication, le 07/12/2019, durant la 41^e édition des Rencontres Transmusicales de Rennes.



et formes festivières. Nous nous plaçons dans une optique relationnelle, interdépendante, qui atteste d'un réel intérêt et d'une envie de partage, de transmission réciproque que nous pouvons rapprocher d'une idée d'éducation :

« C'est également avec l'éducation que nous décidons si nous aimons assez nos enfants pour ne pas les rejeter de notre monde, ni les abandonner à eux-mêmes, ni leur enlever leur chance d'apprendre quelque chose de neuf, quelque chose que nous n'avions pas prévu, mais les préparer d'avance à la tâche de renouveler un monde commun »³.

Outil de construction de l'avenir, l'éducation est d'une importance nécessaire à la prospérité d'une civilisation et demeure un droit fondamental⁴ en soi. Elle constitue un moyen d'intégration dans la communauté, de développement des normes, des repères communs, sans aucunement négliger le besoin de développer une personnalité propre et prompte à développer la compréhension du monde et d'une conscience. En cela, l'art et la culture possèdent cette capacité de nourrir la pensée et d'accorder des visions nouvelles du monde tant ses intervenants et ses affiliés viennent d'horizons et de psychés diverses. Ces savoirs constituent un précieux outil de construction du soi de l'individu, lui permettent

de se positionner en tant que tel dans l'univers, de s'interroger dans ses rapports aux autres, aux sujets de la société, tout en suscitant des émotions parfois puissantes. Éduquer à l'art et la culture, c'est éduquer à vivre en société. Vivre en société, c'est ce besoin de s'interroger sur cette dernière. Pour évoluer, pour être libre de choisir : nous en revenons donc à la notion d'autonomie.

Nous souhaitons ici concevoir l'autonomie comme un processus continu, propre à chacun ; chaque personne peut l'entretenir, la révéler et la pratiquer. En nous arrêtant sur l'idée que celle-ci puisse se développer, nous désirions insister à la fois sur cette capacité individuelle mais également sur la co-construction d'une autonomie collective.

Dans cette revue scientifique et culturelle, nous avons examiné sur ce terrain les moyens d'atteindre l'autonomie au travers de la politique de l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Nous avons tout d'abord tenté de définir les différents aspects et enjeux de l'EAC à travers le festival en question. Nous sommes partis d'une réflexion sur la notion même d'éducation afin de mieux comprendre l'EAC. Il s'agit d'étudier les différents dispositifs d'EAC que les Trans Musicales mettent en place. Ensuite, nous avons déconstruit les scénarisations et dispositifs

3 ARENDT Hannah, «La crise de l'éducation», *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989, p. 252.

4 Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, 1948.



au travers de la programmation, des lieux, de la scénographie et de l'accompagnement Parcours avec les Trans afin de comprendre comment les festivaliers expérimentent leur autonomie sur place. Puis, nous avons analysé l'EAC comme un vecteur d'autonomie, de sa conception, de son affirmation et de ses formes auprès des festivaliers des Trans Musicales.

Par scénarisation, il est essentiel de préciser que nous définissons ce terme comme une extension du dispositif. Alors que le dispositif assigne, dans l'analyse qu'en font les chercheurs, à un espace précis, la scénarisation instaure un rapport au temps qui permet au festivalier de se laisser porter par les divers éléments qui l'entourent. Ainsi, cette notion nous permet de rendre compte plus précisément de ce qui se passe à l'intérieur d'un festival, dans cet espace-temps spécifique, car les publics se meuvent, déambulent, découvrent en autonomie.

Nous proposons également un lexique pour compléter notre réflexion. Notre but est de réaliser un éclairage terminologique afin de mieux appréhender la notion d'EAC. Certains mots proviennent d'une réflexion en amont, alors que d'autres s'ancrent sur le terrain des Trans Musicales 2019, s'inspirant de nos observations sur le terrain, de nos entretiens, formels ou informels, et des mots clés résumant l'expérience des Trans Musicales. Nous souhaitons produire

une recherche transposable à l'ensemble du monde festivalier.

CHAPITRE 1

COMPRENDRE LA TOILE ÉDUCATIVE POUR LA RENOUVELER



Au cours de ce chapitre, nous essaierons d'apporter des éléments de définition de l'Éducation Artistique et Culturelle : les formes qu'elle revêt, les objectifs qu'elle porte, les outils qu'elle transmet. Divers organismes s'inscrivent désormais pleinement dans cette perspective. Nous nous attacherons particulièrement à expliciter, dans le cadre d'un festival tel que celui des Trans Musicales, la signification que peut avoir un dispositif EAC.

Panorama des différents types d'éducation



Atelier son avec une classe de 3ème dans le cadre des Parcours Trans

Nous le verrons ici, il est nécessaire de penser l'éducation moins dans une perspective de redéfinition que dans une démarche d'élargissement des champs d'apprentissage. Ceci dit, nous ne saurions seulement considérer l'aspect formel de l'éducation, si nous voulons opter pour une meilleure compréhension des différentes particularités de celle-ci. C'est donc en partant de ce constat qu'il devient important de comprendre, d'une part, ce à quoi renvoient les différents types d'éducation - formelle, informelle et populaire - et d'autre part, voir en quoi consiste ce « *ménage à trois* ».

Une éducation formelle

Selon la Déclaration mondiale sur l'éducation pour tous « *l'éducation [devrait être] faite sur mesure, adaptée aux besoins, à la culture et aux moyens des apprenants* »¹. S'il est vrai que cette déclaration propose une éducation adaptée qui saurait répondre aux besoins des apprenants, cette démarche permet au moins de comprendre que l'éducation formelle doit forcément s'inscrire dans un cadre où il y a de l'interaction entre formateurs et formés. Est donc formel tout programme circonscrit dans un champ d'application, avec des techniques spécifiques nécessitant une hiérarchisation dans la transmission du savoir. Une transmission de savoir dont les acquis seront validés et certifiés. Cette façon de concevoir ou de définir l'éducation n'est toutefois pas nouvelle. Qu'il s'agisse de Jean-Jacques Rousseau, d'Édouard Claparède ou de John Dewey, faire correspondre l'éducation aux besoins des formés faisait toujours l'objet de leurs travaux. En 2004, l'UNESCO définit l'éducation formelle

comme suit : « *Éducation formelle : désigne l'enseignement dispensé dans le système des écoles, lycées, collèges, universités et autres établissements d'enseignement organisés qui constitue normalement une « échelle » continue d'éducation à temps complet pour les enfants et les jeunes et débute en général à l'âge de cinq, six ou sept ans et se poursuit jusqu'à 20 ou 25 ans* »².

Ce modèle continu tend vers une obligation de répondre à des exigences préétablies, et ne saurait être pensé en dehors d'un cadre académique. C'est en ce sens que Edmée Ollagnier avance que « *les apprentissages formels restent associés à un contexte organisé, structuré et explicite de formation avec des objectifs et un espace-temps identifié à cet effet* »³. Comment qualifier et délimiter ces formes d'éducation qui ne prennent pas en compte ce cadre formel, ces exigences pédagogiques et ce rapport avec le temps ? Dans son article⁴, Michel Fabre montre que la distinction entre le formel et le non-formel est vaine dans la mesure où les mêmes activités - le football ou l'escrime par exemple, souligne-t-il - peuvent autant faire l'objet d'un apprentissage formel dans un lycée ou une école professionnelle que d'un apprentissage non-formel dans un club. Si le contenu ne permet pas d'établir la différence, devons nous seulement considérer le cadre comme seule caractéristique qui aurait pu différencier les formes d'éducation entre elles ? Autrement dit, comment parler de cet apprentissage qui ne prend guère en compte ce schéma formateur-formé ?

Une éducation informelle

Apparue au milieu du XXe siècle avec Josephine McAllister Brew⁵, la notion d'éducation

1 MAULINI Olivier et MONTANDON Cléopâtre, « Introduction. Les formes de l'éducation : quelles inflexions ? », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 9-35.

2 UNESCO – Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. *Plate-forme d'échange sur l'éducation non formelle*. 2004 [Page Web].

3 OLLAGNIER, Edmée, « Apprentissages informels pour la formation des adultes : quelle valeur et quelle mesure ? », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 169-188.

4 FABRE Michel, « Les jeux mimétiques de la forme et du sens ! », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 207-222.

5 BREW MC ALLISTER Josephine, *Informal Education. Adventures and reflections*. London : Faber, 1946.

informelle renvoyait plus à une alternative d'apprentissage qu'à une contradiction de la définition d'éducation formelle. C'est en effet une façon de diversifier les modes d'apprentissage en montrant qu'il ne saurait exister une seule «bonne éducation»⁶. L'éducation informelle se veut, en ce sens, la connaissance et la reconnaissance des différentes formes d'apprentissage comme des vecteurs de formation. Un même apprentissage peut être autant informel que formel en ce qu'il contient le même contenu, la même matière et le même fond. Ce qui distingue l'éducation formelle de l'informelle c'est que dans le premier cas, il s'agit d'une «*autre forme, autre mise en forme, autre formalisation*»⁷, aussi appelée apprentissage informel ou par expérience. L'UNESCO définit l'éducation informelle comme étant l'ensemble des «*connaissances acquises autrement que par des études formelles dans un établissement d'enseignement post-secondaire*»⁸.

Si dans le schéma de l'UNESCO, l'éducation formelle consiste en un mode d'apprentissage continu qui se limite à l'établissement supérieur, l'apprentissage informel ou «*par expérience*» serait son contraire en ce sens qu'il s'insère dans une pratique post-scolaire. Une pratique qui met moins l'accent sur le cadre d'apprentissage que sur le choix d'apprendre. Cette liberté dans la formation, souligne Alan Rogers⁹, permet à la personne en formation de choisir les modalités qui lui semblent les mieux adaptées : le temps, le lieu et les

Un même apprentissage peut être autant informel que formel en ce qu'il contient le même contenu, la même matière et le même fond.

techniques. Alan Rogers met donc l'accent sur la flexibilité de l'apprentissage. Une telle forme d'éducation écarte toute intention d'enseigner dans le processus d'apprentissage, comme le souligne Michel Fabre : l'éducation informelle «*évoque plutôt tout ce qui constitue un bain environnemental où ne se décèle aucune intention d'enseigner mais où se réalisent néanmoins des apprentissages*»¹⁰. Cette définition rejoint celle de Denis Poizat (2003) pour qui l'éducation informelle renvoie à une activité individuelle où les connaissances, les compétences, les attitudes et les imprégnations accumulées sont tirées «*de l'expérience quotidienne et de l'exposition à l'environnement*»¹¹. C'est un processus permanent qui, en prenant en compte les événements de la vie quotidienne, pose parfois des problèmes d'identification et d'attribution d'une valeur sociale et économique¹².

Une éducation populaire

Si l'éducation formelle et l'éducation informelle se veulent un processus d'apprentissage dans ou en dehors d'un cadre, la définition de l'éducation populaire renvoie plus à son objectif qu'au contenu du savoir en tant que tel. Elle vise, en effet, la transformation du social en rendant la culture et l'éducation accessible à tout le monde¹³. Cette idée de démocratisation s'accentue sur la mise à mal de l'exclusion d'«*inutiles au monde*»¹⁴, pour reprendre les termes de Robert Castel. Jean-Claude Richez affirme

6 BREW MC ALLISTER Josephine, *Informal Education. Adventures and reflections*. London : Faber, 1946.

7 MAULINI Olivier, et Cléopâtre MONTANDON. « Introduction. Les formes de l'éducation : quelles inflexions ? », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 9-35.

8 UNESCO – Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. *Plate-forme d'échange sur l'éducation non formelle*. 2004.

9 ROGERS Alan, *Non-Formal Education: flexible schooling or participatory education*. Hong Kong : Hong Kong University & Kluwer Academic Publisher, 2004.

10 FABRE, Michel « Les jeux mimétiques de la forme et du sens », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 207-222.

11 POIZAT Denis, *L'éducation non formelle*. Paris : L'Harmattan, 2003.

12 OLLAGNIER Edmée, « Apprentissages informels pour la formation des adultes : quelle valeur et quelle mesure ? », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 169-188.

13 LIMA Léa et ROUXEL Sylvie. « Introduction », *Agora débats/jeunesses*, vol. 58, no. 2, 2011, pp. 48-54.

14 CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Fayard, coll. « L'espace du politique », Paris, 1995.

même qu'elle s'incarne dans des mouvements plus que dans des institutions¹⁵. Il souligne que l'éducation populaire est pensée moins en termes d'éducation à proprement parler que comme culture. Les termes d'éducation populaire et de culture populaire sont parfois liés. Pour reprendre d'ailleurs la formule du manifeste « *Peuple et culture* », l'idée est de « *rendre le peuple à la culture [...] et rendre la culture au peuple* »¹⁶. Ceci dit, favoriser la culture au peuple est une manière de la démocratiser et de permettre au moins d'en profiter sans discrimination. Mais de là beaucoup de questions pourraient être posées en ce qui concerne la nature de la culture que nous voulons bien rendre populaire. C'est bien un accès à la « *culture lettrée* »¹⁷ qui se veut non pas la prise en compte de la culture du peuple, mais la prise en compte de la culture dominée par le peuple.

L'éducation populaire est généralement pensée comme tributaire des activités scolaires qu'elle doit toutefois compléter. Elle n'est en effet pas conçue comme un savoir cadré obligatoire qui serait forcément diplômant et reconnu officiellement contrairement à l'éducation formelle. C'est une éducation « *de plein vent où chacun va trouver la quantité et la qualité d'air qui lui convient* »¹⁸. Ceux qui se procurent de l'éducation populaire vivent plus une expérience relative à leur estime de soi, à une confiance dans leurs actes et leur façon de se comporter vis-à-vis des autres qu'une validation de savoirs basés sur les stéréotypes. Si un cadre il y avait pour l'éducation populaire, il ne se base pas sur les mêmes critères de sélection comme cela se fait dans le milieu scolaire avec des enseignants et des élèves à qui des savoirs se transmettent en fonction du respect de certains principes. Ce cadre se construit à travers les

fréquentations, les groupes d'amis, les membres de la famille, le milieu social ou les structures auxquelles nous adhérons. C'est en référence à ces caractéristiques que Denis Poizat affirme que l'éducation populaire « *recoupe en réalité toute une nébuleuse de propositions n'ayant de commun que le souci de se maintenir à l'écart des systèmes formels, quitte à en prendre le contre-pied* »¹⁹.

À partir des frontières qui existent entre ces types d'éducation, comment pourrions-nous penser leur articulation ? Quelles limites ? Quels enjeux ? C'est en essayant de saisir l'éducation non-formelle et l'éducation informelle que nous tenterons de faire le point sur la formalisation et l'informalisation de l'éducation populaire.

De tout ce qui précède, il est clair que les frontières entre les différents types d'éducation ne sont qu'illusoire puisque'il ne saurait exister une éducation formelle et/ou informelle à proprement parler, mais des éducations qui adopteraient, au besoin, le cadre formel ou informel dans leur processus d'apprentissage. Et l'éducation populaire ne peut jouir des avantages puisqu'elle émane d'une forme d'apprentissage qui est autant flexible que cadrée.

15 RICHEZ Jean-Claude, «L'éducation populaire à l'épreuve du service social : les rendez-vous manqués (1930-1950). Gisèle de Faily et Nicole Lefort des Ylouses», *Agora débats/jeunesses*, vol. 58, no. 2, 2011, pp. 55-72.

16 Manifeste du Peuple et Culture, 1945.

17 RICHEZ Jean-Claude, «L'éducation populaire à l'épreuve du service social : les rendez-vous manqués (1930-1950). Gisèle de Faily et Nicole Lefort des Ylouses», *Agora débats/jeunesses*, vol. 58, no. 2, 2011, pp. 55-72.

18 LADSOUS Jacques, «De l'éducation populaire à l'éducation spécialisée», *Vie sociale*, vol. 4, no. 4, 2009, pp. 91-95.

19 POIZAT Denis, *L'éducation non formelle*. Paris, L'Harmattan, 2003.



Aux entrelacs de l'éducation

Si le triptyque formel, informel et non-formel provient des travaux de l'UNESCO dans les années 1960-1970, il est important de dépasser ces définitions qui tendent à les opposer en tentant de comprendre, d'une part, le fossé qui pourrait exister entre l'éducation informelle et l'éducation non-formelle, si fossé il y a ; et d'autre part, de saisir si les dynamiques qui se jouent entre la formalisation de l'éducation et l'informalisation de celle-ci offrent des outils permettant d'expliquer l'éducation populaire tout en lui forgeant une place à côté de ce triptyque.

Aux frontières de l'informelle et non-formelle

Nous pourrions nous demander, comme le fait Cléopâtre Montando en 2005, si les distinctions « *informel* » et « *non-formel* » sont encore utiles.

Bien que cette tendance à accorder l'hégémonie à la forme scolaire paraisse légitime, nous nous apercevons que beaucoup de savoirs jugés non-formels ou informels sont des outils essentiels dans la construction de savoirs formels.

Quant à l'éducation informelle, elle n'a pas une durée fixe puisqu'elle s'inscrit dans une perspective de recherche d'un savoir nouveau². Elle peut se rapprocher de l'éducation formelle - dans la mesure où elle offre des programmes circonscrits - aussi bien que de s'en éloigner si les apprentissages sont diffus et s'insèrent dans des situations de communication. Alan Rogers³ nous fait savoir qu'on peut parler de l'éducation informelle quand apprendre reste un choix personnel dont le temps, l'espace et le contenu de la formation ne constituent en rien une imposition d'un ordre social quelconque. Avec

1 VALÉRY Paul, *Variété III*, Gallimard, Paris, 1936.

2 BAUDOUIN Jean-Michel et FRIEDRICH Jeannette, (Éds). *Théories de l'action et éducation*. Bruxelles, De Boeck (Coll. Raisons éducatives), 2001.

3 ROGERS Alan, *Non-Formal Education: flexible schooling or participatory education*. Hong Kong : Hong Kong University & Kluwer Academic Publisher, 2004.a.

toutes ces limites, cette approche permet de comprendre que la frontière entre l'informel et le non-formel est juste une question de cadre et de validation des acquis puisque le non-formel peut ou non être certifié et reconnu comme un savoir qui, en suivant un processus d'apprentissage, prend en compte l'interaction entre un formateur et un formé. Généralement, les apprentissages non formels sont planifiés et concernent le plus souvent des activités professionnelles intégrant la dimension éducative sans susciter pour autant visibilité ou reconnaissance⁴. Il peut aussi s'agir de l'apprentissage des métiers « *sur le tas* », l'éducation sportive des clubs, les activités culturelles, syndicales⁵. C'est, en ce sens, « *une éducation informelle, non dans les livres, nous dit-il, mais dans la vie* »⁶. Si nous suivons cette démarche, nous verrons bien que, qu'il s'agisse de l'éducation non formelle ou informelle, elles reçoivent toutes les deux un statut ambigu. D'une part, parce qu'elles sont « *les résidus non maîtrisables qui limitent l'influence de l'éducation formelle. Et en même temps elles constituent l'horizon utopique de cette éducation formelle quand elle se donne pour but l'aménagement de situations* »⁷.

Quelles que soient les nuances établies au niveau de la distinction, il reste clair que les débats scientifiques ne soulèvent guère une absence de forme quand il s'agit de l'éducation informelle ou non-formelle. Ils se réfèrent, néanmoins, à leur forme incomplète, mineure ou du moins au rabais⁸. Si dans certains travaux

ces termes continuent à être utilisés, c'est moins par conviction théorique ou utilité empirique que par convention ou idéologie⁹. Mais quoi que nous puissions dire, il existe au moins deux formes

Si l'éducation populaire est valorisée, c'est en terme de capital culturel : celui qui le possède jouit d'une représentation sociale susceptible à hiérarchiser en sa faveur ses rapports avec autrui.

d'éducation : une éducation qui prend forme dans un contexte organisé, et une autre qui se revendiquerait plus libre, plus flexible et hors cadre. De ce point de vue, dans quelle catégorie peut-on classer l'éducation populaire : organisée/formelle ou flexible/informelle

(non-formelle) ?

Un apprentissage entre formalisation et informalisation

Tout processus de formalisation s'inscrit dans une perspective de contrôle social en ce que la société émet des principes, des codes, des règles voire dresse des stéréotypes pour caractériser ou cadrer une pratique. Même le savoir, autrement dit, même l'éducation n'en sort pas indemne. Cette formalisation se concrétise par la validation des acquis, comme imposée, ce que nous soulignons dans les parties précédentes. C'est pourquoi toute forme d'apprentissage qui n'entre pas dans ce cadre est difficile, pour ne pas dire impossible, d'être reconnue comme un savoir à part entière. Avec le préfixe NON-formel, IN-formel, ces savoirs se trouvent subordonnés aux savoirs « *scolaro-centrés* »¹⁰.

Si l'éducation populaire est valorisée, c'est en termes de capital culturel : celui qui le possède jouit d'une représentation sociale susceptible de hiérarchiser en sa faveur ses rapports avec autrui. Des politiques culturelles sont mises en

4 OLLAGNIER Edmée, « Apprentissages informels pour la formation des adultes : quelle valeur et quelle mesure ? », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 169-188.

5 FABRE Michel. « Les jeux mimétiques de la forme et du sens ! », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 207-222.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 MONTANDON Cléopâtre, « Formes sociales, formes d'éducation et figures théoriques », Olivier Maulini éd., *Les formes de l'éducation : variété et variations*. De Boeck Supérieur, 2005, pp. 223-243.

9 Ibid.

10 PENEFF Jean, *Le goût de l'observation*. La Découverte, 2009.

place pour voir comment l'intégrer de plus en plus dans le programme scolaire, mais c'est, comme le souligne Jacques Ladsous¹¹, à titre complémentaire. Ce scolaro-centrisme n'a qu'un objectif qui est celui de délimiter les champs de savoir pour mieux les contrôler. C'est pourquoi tout acquis échappant à la maîtrise de ce cadre construit par le social n'obtient pas – du moins, difficilement – de validation.

Dans ce carrefour se trouve l'éducation populaire : un savoir que nous tentons de récupérer pour le formaliser en l'intégrant dans des programmes scolaires, mais en même temps qui, en échappant parfois au contrôle social est traité comme informel. C'est dire implicitement que ne peut être formalisé que ce qui peut être contrôlé. Avant ce contrôle, ces pratiques ne peuvent être considérées comme autonomes par rapport au savoir formel dont l'autonomie – bien qu'apparente – dépasse ceux qui l'ont créée. Voilà ce que dit Norbert Alter : « *Les formes sont des «configurations cristallisées» : elles sont créées par les êtres vivants mais prennent ensuite leur autonomie et fonctionnent selon une logique indépendante de celle qui les a fondées [...] Ces formes consistent à établir de manière durable et connue par tous des pratiques [...], des relations [...] ou des modalités de jugement sur l'activité. Elles s'opposent donc à l'action tendant à les transformer. Elles sont bien construites par les hommes mais résistent à leur action, comme si elles étaient devenues autonomes* »¹².

Ceci dit, tant que le débat entre savoir formel et informel existe, c'est un signe que l'alerte des inégalités dans la transmission du savoir ne cesse de sonner. Parce que formaliser le savoir renvoie à des formes d'apprentissage qui ne tiennent pas compte des bagages culturels de chaque apprenant. Si dans la théorie de *La Reproduction*, Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dénoncent la forme de l'école qui serait « *indifférente aux différences* »¹³ du capital

culturel de chaque élève, c'est surtout parce que formaliser une forme d'éducation qui ne saurait prendre en compte les différences représente un réel enjeu social en ce qu'elle contribue à la perpétuation des inégalités.

Bien que « *scolaro-centrée* », nous pouvons noter que l'éducation ne saurait être appréhendée que dans son acception formelle, mais comme un spectre d'acteurs bien plus vaste - l'école, les associations culturelles et sportives, des organismes comme les CEMEA, etc, pouvant se rencontrer sous bien des formes, toutes complémentaires et nécessaires, bien qu'autonomes. L'éducation doit être alors considérée comme flexible, adaptable, plurielle, non-quantifiable et parfois non-évaluable. Ainsi, dans ces acceptations, on peut considérer qu'il n'y a que des éducations informelles.

11 LADSOUX Jacques. « De l'éducation populaire à l'éducation spécialisée », *Vie sociale*, vol. 4, no. 4, 2009, pp. 91-95.

12 ALTER Norbert, «Mouvement et dyschronies dans les organisations», *L'Année sociologique*, vol. vol. 53, no. 2, 2003, pp. 489-514.

13 BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude. *La reproduction*. Paris, Minuit, 1970.

L'épicentre de l'éducation populaire



Atelier son avec une classe de 3^{ème} dans le cadre des Parcours Trans

© RAPHAËL ROTH

L'éducation populaire en France, « milite pour une diffusion de la connaissance au plus grand nombre, afin que chacun puisse s'épanouir et agir dans la société »¹. Elle vise à permettre l'accès du plus grand nombre aux savoirs et à la culture et ainsi, à une amélioration de la communauté - entendue ici comme société - et à l'épanouissement individuel et collectif. L'éducation populaire se positionne hors du système familial et éducatif traditionnel, c'est-à-dire qu'elle reconnaît toutes les formes de culture existantes - académiques et populaires - et pour se faire, elle s'appuie sur la vie associative et militante durant des champs de *temps libre*. Les CEMEA s'ancrent depuis maintenant plus de soixante ans dans ce mouvement social et collectif

que constitue l'éducation populaire. Selon le sociologue Jean-Louis Fabiani², ils « constituent historiquement l'un des vecteurs essentiels de la mobilisation et de l'encadrement des catégories populaires [...] et proposent un espace égalitaire pour des citoyens-spectateurs³ [assurant] une circulation de la parole au cours de discussions au sein desquelles prime l'expérience individuelle dans une double-composante émotionnelle/esthétique ». Pour Benjamin Dubreuil⁴, « les CEMEA sont en quelques mots une association de bénévoles et de salariés [...] qui permet de mettre en place des actions qu'on ne pourrait pas forcément faire seuls. [Ces] engagements [...] nous donnent la chance aujourd'hui d'être sur des terrains ». Ces centres, reconnus d'utilité publique, sont agréés par les ministères de l'Éducation

1 *Qu'est-ce que l'éducation populaire ?* [Page Web] http://www.toupie.org/Dictionnaire/Education_populaire.htm.

2 FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, 2010.

3 *Revue scientifique et culturelle LUMEN #5*, 2020, page 29.

4 Table ronde "Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle" réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8

Nationale, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, de l'Action sociale, de la Communication et des Affaires Étrangères. Ce dernier confirme ce qu'a énoncé Jean-Louis Fabiani en 2010, les CEMEA sont « *historiquement engagés sur la formation des adultes [et ce] dès l'origine, donc dès 37, avec cette observation qu'il fallait former les adultes qui voulaient s'occuper des enfants [...] des adultes qui ont des intentions éducatives vis-à-vis d'enfants, de jeunes* »⁵.

Ces associations d'influence nationale-organisées en réseau national, européen et international - se sont données cinq grands objectifs⁶ à respecter et ce, dès leur constitution : construire *l'éducation nouvelle* au 21^{ème} siècle, faire vivre l'éducation formelle et non formelle - développer les pratiques culturelles et la lutte contre toutes les exclusions, agir dans les institutions pour la jeunesse et l'éducation populaire, s'engager pour le développement durable et pour les solidarités nouvelles, entre les générations, en Europe et dans le monde et enfin, consolider les centres de vacances et de loisirs et se mobiliser pour le droit aux vacances pour tous. « *Ils sont [ainsi] un organisme de formation offrant une diversité de stages ancrés dans les réalités quotidiennes de l'éducation, de l'animation, de la santé et de l'action sociale, et proposent des espaces de recherches et de rencontres articulés avec l'organisation de manifestations publiques* »⁷.

Une brève histoire de l'éducation populaire

D'après la définition que nous venons de faire de l'éducation populaire, il semble aujourd'hui primordial de contextualiser l'histoire et le développement de ce véritable projet de société. Cette idée de proposer une éducation politique des jeunes adultes vient dans un premier temps de la Révolution française, et plus

particulièrement du député Nicolas de Condorcet, qui montre que l'instruction publique des enfants amène des inégalités basées sur les savoirs. En effet, les enfants venant des familles paysannes et les enfants venant des familles plus favorisées ont des inégalités de départ qui ne sont pas résolues à l'école, mais plutôt reproduites. Pour le dire simplement, pendant que les enfants les moins favorisés apprennent et s'éduquent, les enfants les plus favorisés le font également et les inégalités persistent. Afin de contrecarrer cela, il propose une éducation publique tout au long de la vie. Il fonde dès lors ce que l'on nomme l'éducation populaire.

Au XIX^{ème} siècle, cette idée se propage. Par exemple, « *pour les classes moyennes à l'origine des mouvements laïques tels que la Ligue de l'enseignement (1881), il s'agit d'éduquer le peuple en appoint de l'école ou de pallier l'absence de celle-ci* »⁸. Par la suite, ce sont les mouvements sociaux des années 1930, et plus encore les idées du Conseil National de la Résistance qui reprendront à leur compte cet impératif démocratique : la nécessité d'éduquer les jeunes adultes. En effet, les atrocités de la Seconde Guerre Mondiale ont mis au jour que l'instruction des peuples ne permettait pas d'empêcher l'horreur de la Shoah. Ainsi, il était du devoir du gouvernement français d'après guerre de promouvoir une éducation des jeunes adultes à l'esprit critique et à la politique. Cela se réalisa tout d'abord en France en 1944 avec, au sein de l'éducation nationale, une direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse, vite rebaptisée direction de l'éducation populaire et des mouvements de jeunesse. Pourtant, ces différentes directions qui devaient créer cet impératif démocratique sont peu à peu écartées de la politique du gouvernement,

5 FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, 2010.

6 CEMEA « *L'éducation pour tous* » [Page Web] <https://www.cemea.asso.fr/spip.php?article6771>.

7 Ibid.

8 LEPAGE Franck, « De l'éducation populaire à la domestication par la « culture » », *Le Monde Diplomatique*, Mai 2009, p.4-5.

notamment à cause de frictions entre socialistes et communistes, qui refusaient l'un à l'autre le contrôle de ce projet éminemment politique. Ainsi, à la fin des années 1940, ce projet d'éducation populaire est dissout dans la direction de la jeunesse et des sports, où il perd toute sa substance politique et émancipatrice.

En 1956, Charles de Gaulle arrive au pouvoir en tant que président, et André Malraux prend la tête du nouveau ministère des Affaires Culturelles. Les chantres de l'éducation populaire sont rappelés dans ce ministère. Pourtant, ils seront vite déçus car le ministère prend très rapidement le choix de «*rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité*»⁹, réduisant la culture aux beaux-arts et évacuant ainsi l'aspect politique et populaire défendu par les militants de la première heure. L'éducation populaire sera définitivement renvoyée au ministère de la Jeunesse et des Sports, où elle sera délayée dans l'animation socio-culturelle, qui bien que nécessaire, occulte encore une fois complètement l'impératif d'éducation politique des jeunes adultes.

Ce tableau que nous venons de dresser est très critique puisque de nombreuses associations relevant de l'éducation populaire ont été créées et participent encore à ce projet, à l'image des CEMEA. Pourtant, il semble aujourd'hui important de rappeler cet héritage et de continuer à imaginer comment transformer la société, notamment par l'éducation et la culture. Pour autant, ce problème n'est pas résolu, et il doit être souligné. Comme l'explique Franck Lepage, ancien directeur du développement culturel à la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture et militant de l'éducation populaire : «*On peut ainsi distinguer deux conceptions de l'action par la culture : «l'action culturelle», qui vise à*

rassembler autour de valeurs « universelles », consensuelles (l'art, la citoyenneté, la diversité, le respect, etc.). Et l'éducation populaire, qui vise à rendre lisibles aux yeux du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonismes sociaux, les rouages de l'exploitation »¹⁰.

Pour accompagner vers les mondes de l'art

Le monde artistique pour qu'il prenne tout son sens, est à concevoir comme un milieu social et politique

Les CEMEA étaient présents sur les Trans Musicales cette année, ils se sont intégrés au Parcours Trans déjà mis en place. Le partenariat entre les Trans Musicales et une telle structure éducative et sociale, forme une chaîne de coopération dans le sens où l'imagine Howard Becker dans *Les Mondes de l'art*. Le monde artistique pour qu'il prenne tout son sens, est à concevoir comme un milieu social et politique ou encore «*un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes les personnes qui coopèrent* »¹¹.

Installé dans l'espace Parcours du Liberté¹², cet organisme propose des activités spécifiques ou des ateliers en libre service. Aussi, lors du festival, les CEMEA ont accueilli plusieurs autres groupes des Parcours Trans en improvisation avec l'accord des Trans Musicales. Ces propositions imprévues ont plutôt bien fonctionné dans l'ensemble selon Benjamin Dubreuil¹³. Elles ont permis aux Parcours Trans d'avoir un rapport plus personnel avec les lieux et les acteurs des Trans Musicales. Par exemple, les CEMEA ont organisé un atelier d'accueil de 45 minutes.

9 MALRAUX André, Le décret fondateur du 24 juillet 1959.

10 LEPAGE Franck, «De l'éducation populaire à la domestication par la « culture »», *Le Monde Diplomatique*, Mai 2009, p.4-5.

11 BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.

12 Salles de concerts et espace professionnel des Trans Musicales situé au coeur de Rennes, place Charles de Gaulle.

13 Entretien avec Benjamin Dubreuil, animateur CEMEA réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.110

C'était l'occasion de recevoir les Parcours Trans et de leur donner des repères sur les lieux du festival avec l'aide de photographies ou en donnant la parole aux participants sur leur propre expérience des espaces traversés. Ainsi, les personnes « *sont actives, elles s'approprient* » explique Benjamin Dubreuil¹⁴.

Les CEMEA se pensent comme complémentaires aux actions culturelles des Trans Musicales. L'idée c'est de profiter des ateliers pour créer la rencontre et le dialogue :

« *Nous, ça nous donne envie, avec le festival, de voir comment on peut animer ces moments-là pour engager quelque chose de plus spontané, qui se rapproche plus des centres d'intérêts des jeunes. Et pas forcément une commande qu'on passe à des élèves. Le côté élève on le laisse un peu de côté. Presque on a envie de dire «mais vous qu'est-ce qui vous intéresse quand vous êtes là ?». Sans le dire de manière directe, mais tous les jeux, les situations, les jeux de rencontres qu'on met en place, c'est pour essayer d'aller vers ça* »¹⁵. À demi-mots, Benjamin Dubreuil critique la sur-préparation en amont des participants aux Parcours Trans.

Les Instituts Médico-Educatifs ont pour mission d'accueillir des enfants et adolescents handicapés atteints de déficience intellectuelle quel que soit le degré de leur déficience. L'objectif des IME est de dispenser une éducation et un enseignement spécialisés prenant en compte les aspects psychologiques et psychopathologiques et recourant à des techniques de rééducation. Durant l'interview de Béatrice Macé par les jeunes adultes de cette structure, nous avons pu observer que les participants avaient chacun une feuille avec trois questions. Une fois leurs questions lues, ils rendaient la feuille aux animateurs et semblaient se dissiper.

L'objectif des CEMEA est de créer un rapport plus sensible et personnel aux questions se rapportant à la musique, aux émotions, à l'art, à l'expérience festivalière.

La proposition des CEMEA est de revenir sur l'expérience esthétique vécue par les personnes permettant de sortir d'un rapport distancié à l'oeuvre d'art et de renouer avec sa signification et sa fonctionnalité

Ainsi, l'intention des CEMEA se rapproche de la philosophie « *pragmatique* »¹⁶ de John Dewey¹⁷. Sa philosophie instaure une continuité entre l'art et les émotions : « *L'oeuvre d'art développe et accentue ce qui est spécifiquement précieux dans les choses qui nous procurent quotidiennement du plaisir* »¹⁸. La proposition des CEMEA est de revenir sur l'expérience esthétique vécue par les personnes permettant de sortir d'un rapport distancié à l'oeuvre d'art et de renouer avec sa signification et sa fonctionnalité.

« *Par exemple on se disait, sur les moments d'interviews et de conférences de presse, ils ont énormément préparé les questions. Et ça peut figer quelque chose. Nous on trouve que c'est plus intéressant de lâcher le papier et d'essayer de dialoguer. C'est des choses qu'on fait*

¹⁴ Entretien avec Benjamin Dubreuil, animateur CEMEA réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.110.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ La philosophie pragmatique aborde les questions morales dans un esprit d'expérimentation, en passant par l'enquête empirique et la méthode expérimentale.

¹⁷ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard collection folio essais.

¹⁸ Ibid, page 42.

beaucoup à Bourges et à Avignon. On rencontre des artistes et on dialogue »¹⁹.

Ces deux mots clés, « dialogue » et « rencontre », sont le terreau de la vision des CEMEA pour toutes leurs actions d'éducation populaire. *« L'idée de l'éducation populaire, c'est qu'il faut réunir les conditions »²⁰.* Benjamin Dubreuil prend l'exemple d'Avignon où les CEMEA sont implantés sur différents lieux d'accueil, ce qui leur permet de réunir des personnes ayant un bagage très différent : des jeunes lycéens, des personnes du secours populaire, des adultes étrangers, des personnes très habituées des festivals, des professionnels. Comprise dans ce sens, l'éducation populaire n'est pas l'éducation de(s) public(s) spécifique(s) mais l'éducation pour tous. L'Éducation Artistique et Culturelle en temps que politique publique est un levier qui permet de mettre en place des dispositifs et des actions pour les organismes comme les CEMEA. *« Tout au long de la vie, il y a des angles morts, des endroits où on peut pas permettre à des gens de revenir. Sinon ils sont obligés de payer par eux-mêmes et c'est trop cher. Et pour nous ça se heurte à une intention d'ouverture. Parce que ça a un coût, qu'on peut pas le résoudre nous-mêmes et qu'on a besoin des politiques publiques pour ça »²².*

19 Entretien avec Benjamin Dubreuil, animateur CEMEA réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.110

20 Ibid.

21 Ibid.

La table ronde « Parlez-vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle »
Organisée par le Master Culture et Communication,
en présence de Emmanuel Ethis, Stéphanie Carnet,
Benjamin Dubreuil et Corinne Poulain.



TRANS MUSICALES
RENCONTRES
43 DEC / RENNES
TABLE RONDE
PARLEZ-VOUS EAC ?
POUR UN LANGAGE COMMUN DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE
DIM. 7 DÉC. 2019 // 4-BIS-SA // SPECTACLE ANDRÉ-LOUIS HAMON // 14H.16H

Les clés de lecture de l'Éducation Artistique et Culturelle

Notre volonté est de créer un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC), compris de toutes et de tous. Cette notion, que nous retrouvons autant dans les milieux de l'éducation que de la culture semble référer autant à une politique publique qu'à des dispositifs singuliers qui s'inscrivent dans l'histoire de l'éducation populaire. Dans cet article, nous allons ainsi tenter d'appivoiser ces termes et en dégager des mots clés. En définitive, au regard de ces multiples formes et de son histoire, comment réussir à comprendre ce qu'est l'EAC ?

Afin de répondre à cette problématique, nous nous appuierons sur la table ronde « *Parlez-vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle* » animée par le master Culture et Communication de l'Université d'Avignon avec la présence de quatre acteurs du paysage éducatif et culturel français : Emmanuel Ethis, Recteur de l'Académie de Rennes - Corinne Poulain, directrice des Champs Libres - Stéphanie Carnet, représentante de la DRAC Bretagne (Direction Régionale des Affaires Culturelles), et Benjamin Dubreuil responsable national du pôle culture des CEMEA (Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active). Tout au long de l'article, nous allons questionner ce à quoi réfèrent les termes « éducation », « art », « culture », ainsi que leurs rapports avec l'autonomie. En effet, cette autonomie pourrait être pensée comme une des finalités du processus d'EAC, et nous tenterons d'infirmier ou de confirmer cette hypothèse.

La liberté est un terme qui fait souvent débat et peut être idéologique.

Construire un langage commun

L'EAC est une notion assez récente, datant du début des années 2000, impulsée conjointement par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale et de la Jeunesse. Mettre des personnes en relation entre elles dans des événements culturels ou face à des objets artistiques était ce que définissaient certaines actions d'organismes relevant de l'éducation populaire. Aujourd'hui nous parlons plus couramment de pratiques d'EAC. Bien que ce sigle se démocratise au fil des années, il reste cependant peu compris, et Stéphanie Carnet explique qu'il est régulièrement précisé et détaillé par *Éducation Artistique et Culturelle*. D'autres mots gravitent autour de cette notion, nous avons fait le choix de dix mots - fondateurs - qui seront développés durant cet article : art, autonomie, connaissance, culture, éducation, esthétique, liberté, parcours, pratique, rencontre.

La liberté est un terme qui fait souvent débat et peut être idéologique. Paul Valéry disait d'ailleurs que la « *liberté, c'est un de ses détestables mots qui ont plus de valeurs que de sens* »¹. Emmanuel Ethis définit ce mot comme conceptuel « *qui relève de ce qu'on appellerait la sociologie de la médiocrité* »². C'est-à-dire que le mot est plus fort, en tant que tel, dans notre tête, que la manière dont on éprouve la liberté au quotidien. C'est finalement la même chose que la torture ou la souffrance. Ce sont des concepts forts mais celui qui souffre sait à quel point le mot ne décrit pas ce qui relève de sa souffrance en tant que telle. La liberté est cependant un concept qui revient régulièrement quand on parle d'EAC, car la liberté renvoie à l'émancipation, voire à l'autonomie, façonnée par l'individu et le collectif. Il y a tout un cheminement vers cette liberté, parlerons-nous alors d'expérience ? De nombreux acteurs³, publics comme privés, portent des projets qui favorisent l'expérience,

1 VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*, Fluctuations sur la liberté, 1938.

2 Citation d'Emmanuel Ethis, Table ronde « Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle » réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8

3 Comprenant le ministère de l'Éducation nationale, le ministère de la Culture, les collectivités, les structures culturelles et les artistes.

la connaissance, la rencontre et la pratique artistiques amenant vers une émancipation. Cette idée de cheminement - que quelque chose grandit individuellement et collectivement - induit une notion d'accompagnement. Ce terme nous amène à nous questionner sur la manière dont les dispositifs d'EAC accompagnent les individus, notamment via des parcours.

Le parcours peut se référer à plusieurs définitions : un déplacement dans l'espace face à des propositions artistiques et culturelles qui mettraient en lumière les choix et envies de l'individu ; ou bien, le parcours renverrait plutôt au parcours artistique et culturel d'un individu, c'est-à-dire, que suite à une accumulation d'événements et d'expériences tout au long de sa vie, l'individu participerait à la construction de sa carrière de spectateur, comme a pu le développer Emmanuel Ethis. La notion de parcours est finalement assez récente, elle a émergé dans les années 2012-2013. À l'époque d'André Malraux, nous parlions plutôt de choc esthétique. L'individu était censé s'émanciper face à la beauté d'une oeuvre, sans clés de compréhension et donc, sans dispositifs d'accompagnement. La notion de parcours dans une politique d'EAC implique ainsi la mise à disposition d'outils d'accompagnement cherchant à tendre vers l'émancipation de l'individu.

Par la suite, cette table ronde a abordé le terme de rencontre, nous ayant paru essentiel vis-à-vis de l'EAC. La rencontre est en lien étroit avec la confiance. En effet, comme le dit Corinne Poulain lors de cette table ronde, l'un ne va pas sans l'autre, particulièrement lorsqu'il s'agit de la première rencontre. D'abord, la confiance est nécessaire lorsqu'il s'agit de pousser quelqu'un à expérimenter des nouveautés dans un domaine

qu'il ne connaîtrait pas ou peu au préalable, en l'occurrence le domaine artistique. Ensuite, il semble que c'est de cette rencontre avec l'art que l'individu va pouvoir se construire et, peut-être, poursuivre une pratique artistique par la suite. Jean-Louis Fabiani parle, dans ce cas précis, de pacte. Il s'agit en effet d'un pacte entre l'individu et la pratique artistique et de la confiance en ce pacte naîtra la prolongation de la pratique. Pour aller plus loin, Jean-Louis Fabiani explique que « *l'espace d'intervention des CEMEA se situe dans l'explicitation des choix et dans l'interprétation des gestes artistiques, pour lesquels le contact direct avec les créateurs et les acteurs est requis* »⁴. C'est dans la construction

L'individu était censé s'émanciper face à la beauté d'une oeuvre, sans clés de compréhension et donc, sans dispositifs d'accompagnement.

de cette relation que naît la notion de *citoyen spectateur*⁵.

Par la suite, la notion de pratique a été abordée, et avec cette dernière celles de connaissance et de rencontre, qui lui sont intrinsèquement liées. Ces trois termes ont une telle importance que nous les considérons comme étant de véritables piliers de l'EAC. Pour Emmanuel Ethis, l'importance qui leur est accordée est due à ce que donne l'association de ces trois termes : la notion de transmission. La transmission culturelle peut prendre diverses formes, en fonction de la préparation de l'individu, de la manière dont est faite la médiation, du caractère individuel ou collectif de l'expérience. De ces formes dépendra la manière dont l'individu sortira « *changé* », ainsi que le souvenir qu'il aura de cette dernière.

⁴ FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, Collection Art, Culture, Publics, Grenoble, 2008, 192 pages.

⁵ Ibid.

Avec dix mots qui peuvent en cacher d'autres

Les dix mots cités au cours de cette table ronde ont réussi à croiser les idées des quatre acteurs du paysage éducatif et culturel français invités ; et ainsi, à nourrir davantage la réflexion sur ce dispositif républicain ancré aujourd'hui dans notre quotidien. Cependant, ces dix mots étaient les nôtres, définis par nos lectures, nos hypothèses et nos réflexions. L'EAC peut en sous-entendre des dizaines d'autres. Grâce aux questions du public présent le 7 décembre dernier, nous pouvons y ajouter trois nouvelles notions : ludique, plaisir et partenariat - entendu ici comme co-construction.

Le ludique est un mot, qui au premier abord, peut effrayer puisqu'il est connoté et renvoie à l'idée du divertissement - incluant ainsi le « *non-sérieux* »⁶. Mais pour Benjamin Dubreuil, l'acteur des CEMEA, le ludique est « *un joli mot* »⁷ à ajouter à notre lexique puisque pour lui, « *l'expérience ludique est quelque chose qui construit énormément* ». Avoir du jeu, c'est avoir du possible et le possible est une clé pour la découverte et l'apprentissage et donc, une clé pour le concept d'EAC. « *La question du ludique est une des conditions pour s'approprier des contenus ou pour découvrir ; il est un des moyens qui sera investi dans l'éducation artistique et dans nos établissements culturels à venir* »⁸ complète ainsi la directrice des Champs Libres. Il s'agit alors de « *de privilégier une stratégie ludique vis-à-vis de la culture endossée comme un jeu autant que comme un rôle, une culture dont l'évocation tient à la jouissance de quelques expériences vécues, fondatrices de notre personnalité* »⁹. Pour nos invités et à l'unanimité, cette notion de ludique était pertinente pour enrichir notre

langage : elle constitue l'avenir du dispositif républicain et implique un nouveau à construire et à développer.

Le plaisir, étant lié à la notion d'envie, s'inscrit dans l'EAC : faire (re)naître le plaisir et l'envie tout au long de la vie. Le projet «13h51» illustre cette notion, instauré par Emmanuel Ethis en octobre dernier au sein de toute la communauté éducative de Bretagne - écoles, collèges et lycées : c'est un quart d'heure quotidien pour lire avec « *plaisir* »¹⁰ ensemble, « *les profs, le personnel administratif, les élèves, tout le monde* ». Selon ses dires, 93% d'entre eux se sont prêtés au jeu de la lecture collective et cela aurait favorisé de nouvelles approches, de nouvelles discussions, de nouveaux débats et de nouvelles amitiés : « *toute cette petite chaîne s'est construite, aussi chez eux qui n'ont pas l'habitude de lire dans ce type de contexte, un livre qui leur plaît à eux [...] c'est ici question de mettre en appétit, de donner goût à, ré-ouvrir sur une pratique* »¹¹ tous ensemble.

« *Tous ensemble* » fait écho à la dernière notion qu'est celle de partenariat, entendue ici comme co-construction. Elle renvoie à la co-construction de projets, co-construction d'une éducation, co-construction d'une culture, co-construction d'un futur : « *on ne peut pas agir les uns sans les autres* » souligne Benjamin Dubreuil, « *parce qu'on peut croiser nos finalités, faire ensemble c'est une [nouvelle] piste, c'est prendre plaisir à faire ensemble* »¹². Ainsi, ensemble - entendons ici acteurs éducatifs et culturels, structures, artistes, et plus généralement citoyens, formant un « *nous fusionné* » - pouvons façonner cette politique et créer des événements inédits.

6 Citation de Benjamin Dubreuil recueillie pendant la table ronde «*Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle*» lors de l'édition 2019 des Trans Musicales..Annexe p.8

7 Ibid.

8 Ibid.

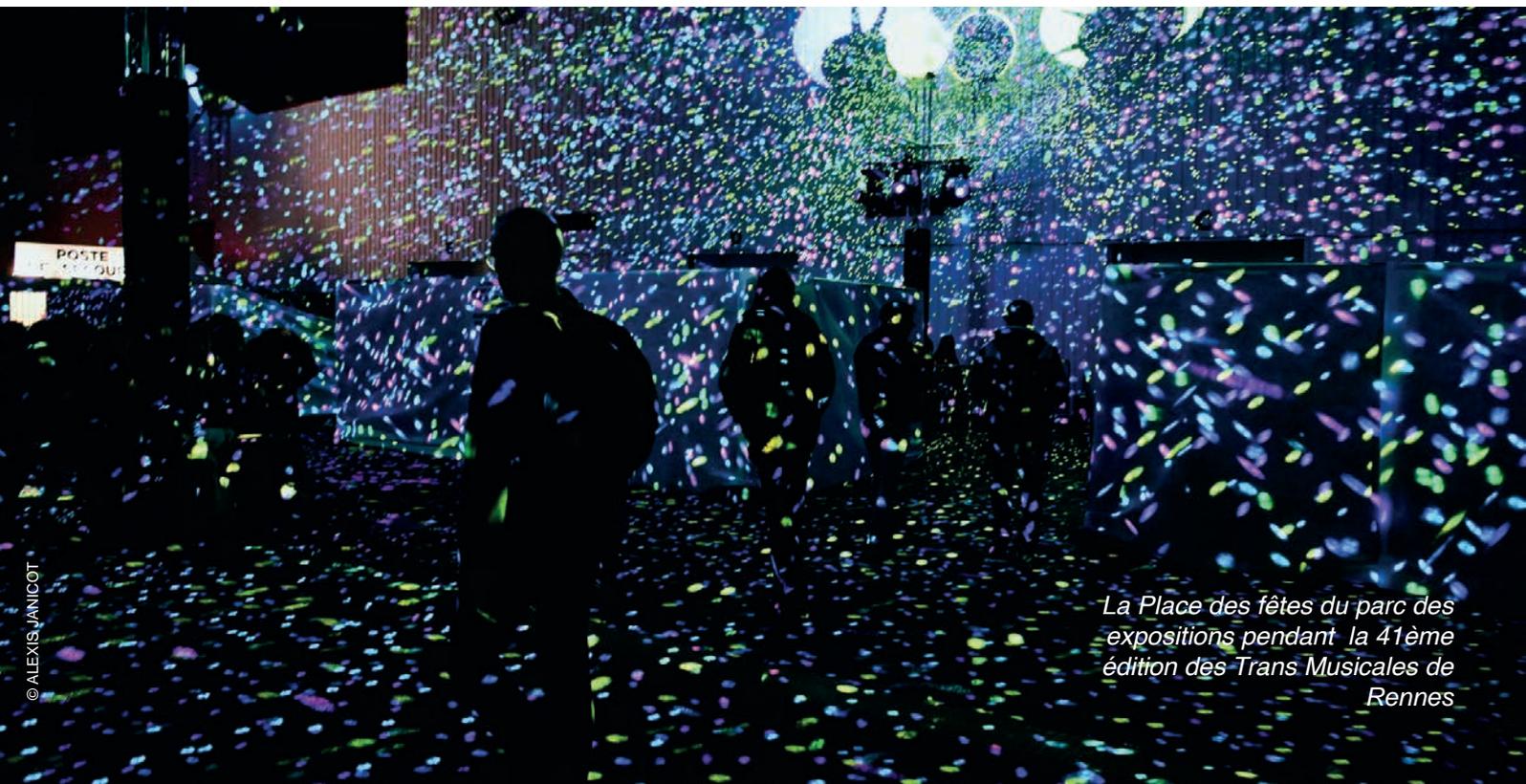
9 ETHIS Emmanuel, «*Réinventer les conditions de l'invention. Un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun*», Nectart, vol. 4, no. 1, 2017, p. 47-56.

10 La consigne étant «*apportez votre livre plaisir*», une lecture qui donne envie.

11 Citation d'Emmanuel Ethis, Table ronde «*Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle*» réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8

12 Citation de Benjamin Dubreuil, Table ronde «*Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle*» réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8

Faire le choix de l'expérience artistique



La Place des fêtes du parc des expositions pendant la 41ème édition des Trans Musicales de Rennes

La notion d'expérience apparaît fondamentale pour définir le vécu des publics et les projets de l'Éducation Artistique et Culturelle. Alain Kerlan¹ définit d'ailleurs ainsi le concept d'expérience esthétique. Selon lui cette expérience est reliée à la créativité, un mode de comportement qui engage toutes les dimensions d'un individu : motricité, émotion et intellect. Ces questions ne concernent plus seulement la réception des arts puisque l'expérience esthétique naîtrait d'abord dans des situations de la vie quotidienne, avant même la contemplation des objets culturels. Il faudrait donc d'abord s'approprier cette capacité d'engagement du corps dans l'espace - phénomène d'ailleurs étudié en festival² - et celle-ci permettrait une

prise en compte du vécu, voire un apprentissage par l'expérience en autodidacte.

Pratiquer pour éprouver

L'expérience de la politique d'Éducation Artistique et Culturelle a démontré une insuffisance de l'expérience contemplative : consommer la culture ne suffirait pas pour y donner goût. Plusieurs intervenants de la table ronde « Parlez-vous EAC ? » lors de l'édition 2019 des Trans Musicales de Rennes ont notamment souligné l'ennui de l'expérience contemplative pure chez les spectateurs, ainsi que la frustration d'être perçus comme des cases socio-culturelles plutôt que des individus. Il est donc important que l'Éducation Artistique et Culturelle se focalise

¹ KERLAN Alain., « *L'art et l'artiste dans la formation universitaire : Pourquoi, comment ? Expérience esthétique et éducation démocratique* », Rencontre(s) de l'art et de la pédagogie - L'art et la culture pour repenser les pratiques pédagogiques à l'Université, Université de Poitiers, 2018.

² LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie et ROTH Raphaël , « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée » *Culture et Musée* 24, et numérique, 2014.

davantage sur les notions de plaisir et d'envie de faire : l'individu doit s'approprier la pratique culturelle, « *se rendre acteur et responsable de son acte* »³ selon Stéphanie Carnet, conseillère danse, musique et économie du spectacle vivant au sein de la DRAC de Bretagne. Les politiques publiques en matière d'Éducation Artistique et Culturelle, selon le recteur de l'académie de Rennes Emmanuel Ethis, portent souvent sur l'injonction de la pratique, « *de la part des individus qui ne pratiquent pas eux-mêmes* »⁴. Le rôle de l'Éducation Artistique et Culturelle est selon lui de « *mettre en appétit, donner du goût à, ré-ouvrir sur une pratique* »⁵, soulignant l'importance de la participation active dans les pratiques artistiques.

L'expérience de ces intervenants en matière d'Education Artistique et Culturelle fait ressortir l'importance de placer l'individu au coeur de la pratique artistique plutôt que l'y ramener en tant que simple spectateur. Stéphanie Carnet souligne notamment l'importance de « *valoriser l'individu ou ce qu'il est capable de faire* »⁶. Cette capacité de faire, la participation active, est d'autant importante qu'elle doit être engageante. Benjamin Dubreuil, responsable du pôle culture des CEMEA, l'avait formulé ainsi : « *Il faudrait revenir à ce que l'activité mobilise, et met en mouvement réellement* »⁷. Le mouvement, la participation active, la création semblent être des composantes majeures à la mise en oeuvre d'une Éducation Artistique et Culturelle réussie. La catégorisation des participants comme enseignant, artiste et élève semble avoir des effets contre-productifs sur l'appropriation de l'activité par ces divers acteurs. Chacun d'entre eux doit se sentir participant de l'activité plutôt que simple observateur avec l'injonction d'apprécier ce qu'il voit.

La pratique artistique, bien plus que simple contemplation, participe à la construction de l'individu. Stéphanie Carnet la relie à la notion de cheminement de chaque personne. Quand nous parlons d'un début d'un parcours artistique, il s'agit plus souvent de s'initier à la création de cette forme artistique. Cependant, la création seule ne suffit pas toujours. Partager le résultat de son activité semble également important pour Stéphanie Carnet, qui parle du « *plaisir d'appartenir à une chaîne de transmission* »⁸ : l'Éducation Artistique et Culturelle est la plus bénéfique lorsqu'elle permet à l'individu de « *retrouver le plaisir d'aller sur scène, de le partager avec sa famille, d'avoir pris des photos et de les montrer à ses camarades* »⁹.



Une festivalière à la Place des fêtes du parc des expositions pendant la 41ème édition du festival des Trans Musicales

La reconnaissance sociale de sa pratique artistique semble être une dimension importante de sa valorisation en tant que participant actif de l'Éducation Artistique et Culturelle et lui permet de s'y voir en tant qu'acteur légitime, améliorant son appropriation de ces pratiques.

3 Table ronde "Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle" réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

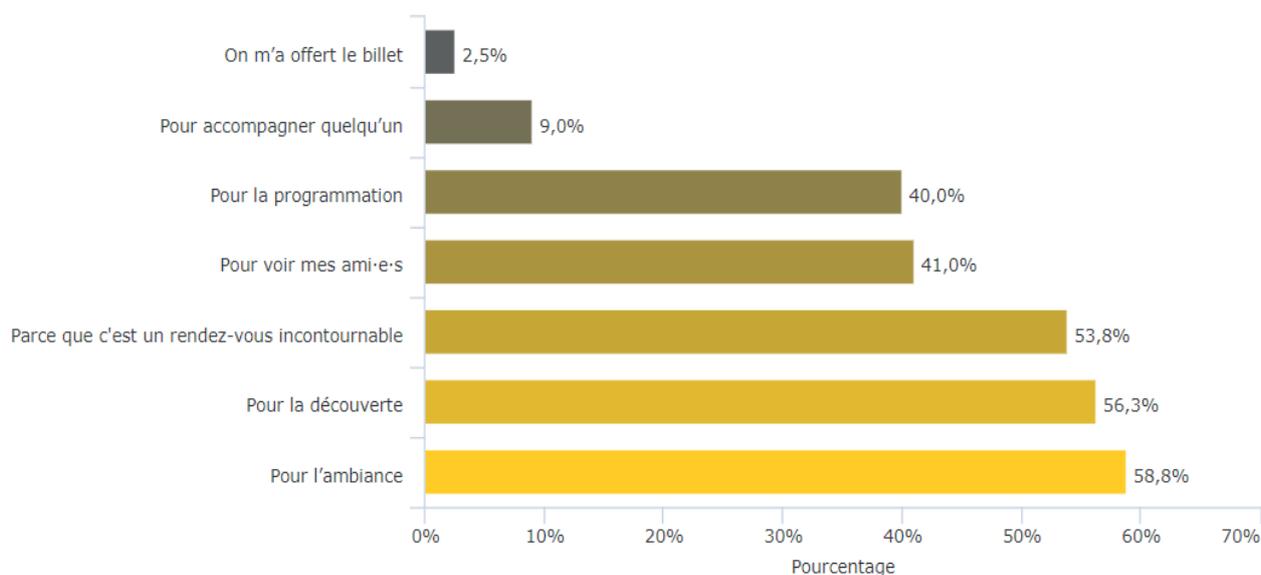
De la nécessité de multiplier les piliers

L'expérience artistique ne peut, en tout cas, constituer à elle seule la base de l'Éducation Artistique et Culturelle. Il ne suffit pas de placer des personnes face à des œuvres pour construire un parcours individuel et collectif visant l'émancipation. Les acteurs de l'Éducation Artistique et Culturelle semblent avoir bien saisi ce danger. Il s'agit donc de prendre de la distance avec une tradition d'action culturelle datant d'André Malraux qui pose la contemplation

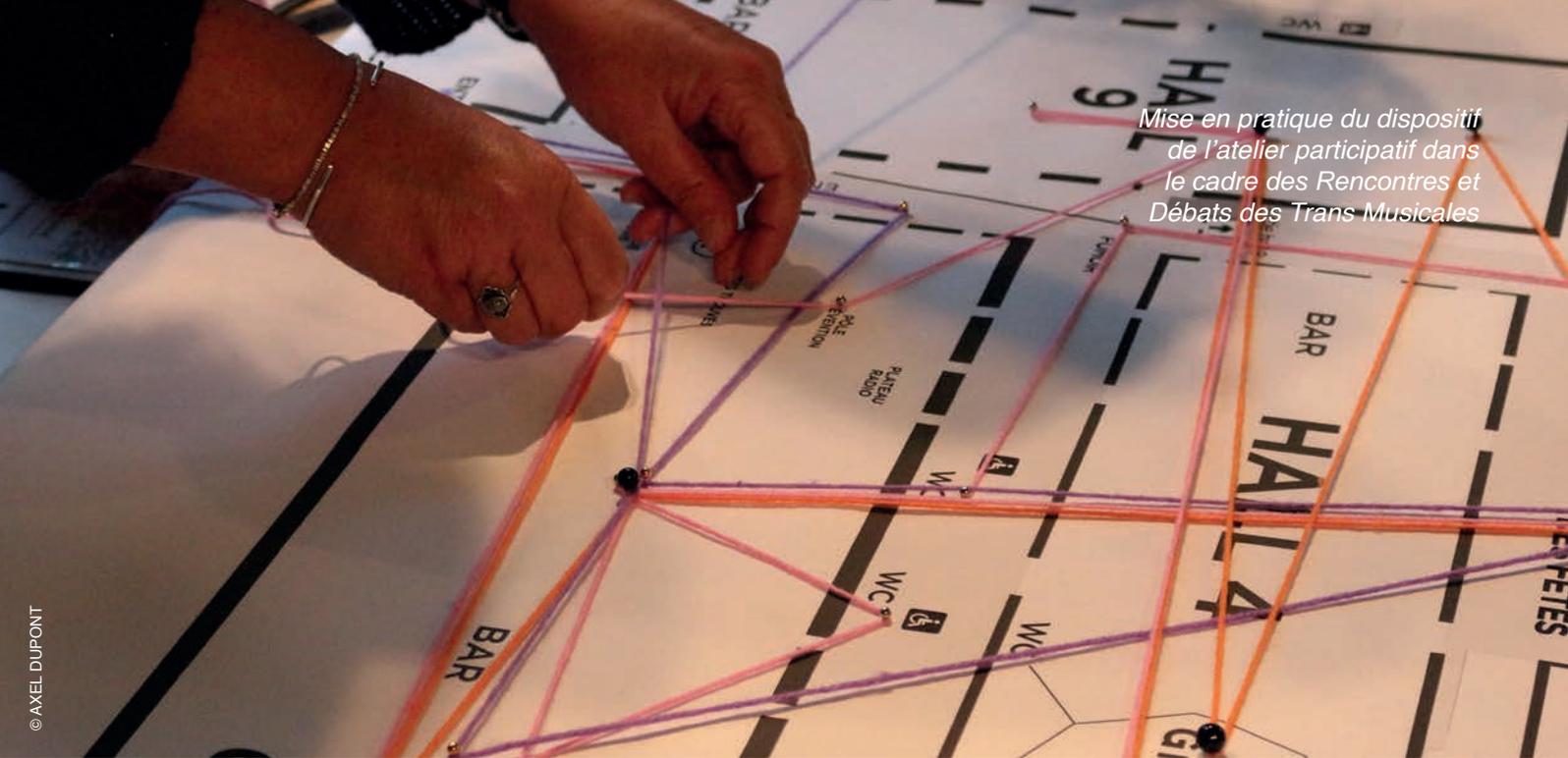
artistique comme principe.

Toutefois, dans une acception plus large de ce que peut signifier l'expérience, on peut considérer que la rencontre artistique vient enrichir les vécus des festivaliers. En cela nous pouvons faire un parallèle avec le terme de « Rencontres Trans Musicales ». En effet, 56,3% des festivaliers déclarent l'importance du critère de la découverte dans les raisons de leur venue aux Trans Musicales. Pour autant, le lien avec la construction de l'autonomie des publics ou avec l'Éducation Artistique et Culturelle n'est pas verbalisé par les enquêtés.

Graphique 1 : Les raisons pour lesquelles les festivaliers déclarent être venus aux Trans Musicales 2019



Il faut lire que 2,5% des festivaliers répondants déclarent être venus aux Trans Musicales 2019 parce qu'on leur a offert le billet, quand 58,8% déclarent que c'est pour l'ambiance.



Mise en pratique du dispositif de l'atelier participatif dans le cadre des Rencontres et Débats des Trans Musicales

© AXEL DUPONT

Le ludique, une pédagogie en jeu

La pédagogie participative dans le cadre des publics de la culture est un concept né des mouvements de la démocratie culturelle¹. Les élites étaient alors critiquées pour leur vision hiérarchisée de la culture, décrivant une sous-culture, ou une partie de la population sans culture. Face à cette élite désireuse d'éduquer les publics à une culture dite savante, se sont imposées les contre-cultures populaires. Lors d'un événement aussi important que celui des Trans Musicales, le public vient en quête de découvertes, et le festival se place alors en transmetteur de savoir. C'est à travers certains dispositifs ludiques que cette transmission peut s'effectuer. C'est en suivant cette idée qu'a été pensé l'atelier participatif proposé par le Master : Les Trans et Moi #5 - Au fil d'un parcours.

S'essayer par l'atelier participatif

Le discours des Trans Musicales, sa scénarisation, ses actions culturelles, sont autant

d'éléments du festival donnent naissance à un dispositif. Michel Foucault définit le dispositif comme: « *Un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments* »². L'atelier participatif, dont l'objectif est de revenir sur le parcours des festivaliers est, en somme, un moyen ludique, un jeu d'observation sur les parcours des festivaliers.

Nous pouvons appliquer à la notion de jeu la définition que Kant a donnée de l'art : « *Une finalité sans fin* »³, une réalisation qui ne tend à rien réaliser que soi. Avec cette définition concorde la distinction que Janet Piaget a fait entre l'activité réaliste ou pratique et l'activité ludique ou activité de jeu⁴ « *Le symbolisme ludique peut (...) arriver à*

¹ « Si la démocratie culturelle se distingue donc de la démocratisation, (...) c'est en raison du fait qu'elle a pour but d'intégrer, non d'assimiler. Comme dans le domaine des sciences expérimentales, ses finalités sont plurielles, expérimentales, offertes comme des possibilités d'explorer et de tester, non comme des décisions non négociables parce qu'émisses par des « autorités ». » ZASK Joëlle. « De la démocratisation à la démocratie culturelle », Nectart, vol. 3, no. 2, 2016, pp. 40-47.

² FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Volume III, Paris, Gallimard, 1994, pp. 299-300.

³ KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, Traduction par Jules Barni. Librairie philosophique de Ladrance, 1846 (p. 65-136).

⁴ WALLON Henri, *L'Évolution psychol. de l'enfant*, Paris, Armand Colin, 1968, 1941, page 59.

remplir la fonction de ce que serait pour un adulte le langage intérieur, mais (...) l'enfant a besoin d'un symbolisme plus direct qui lui permette de revivre cet événement»⁵. L'activité consistant à revenir sur son propre parcours, rejoins alors ce symbolisme, et les aspects ludiques de cette activité permettent une meilleure intériorisation, et une participation plus volontaire.

Revivre la dimension unique d'un instant

Après avoir défini les différents aspects du ludique dans le cadre d'un atelier participatif, nous nous attèlerons à retrouver l'utilité d'instaurer un aspect ludique dans un dispositif d'atelier participatif. Cette question amène une autre interrogation, celle de l'utilité de l'atelier participatif. Le dispositif est mis en place pour répondre à des hypothèses et des problématiques car il s'interroge sur les déambulations des festivaliers⁶. De nos jours, l'utilité du ludique est intrinsèquement liée à un aspect pédagogique, comment utiliser l'amusement pour permettre de mieux apprendre ? Dans ce type d'activité se pose une autre question : qui apprend ? Celui qui s'amuse ou celui qui organise le jeu ?

L'atelier participatif est un dispositif établi sous forme de jeu de plateau graphique et collectif, qui permet au festivalier de retracer son expérience au cours des Trans Musicales. Les objectifs étaient multiples, le principal étant une participation plus franche et investie des publics à l'enquête, permise par l'aspect ludique de l'atelier, qui amènera les participants à se prêter au jeu. Il permet aux publics de se souvenir des instants de leur festival, l'effort de se remémorer ses déplacements, ses expériences, permet de renforcer les apprentissages. C'est un outil qui favorise la prise de conscience : celle d'avoir vécu un moment unique à travers le souvenir d'instant

et de lieux tant individuels que collectifs.

Cela s'inscrit dans la pensée de Jean-Marc Leveratto : « Chaque monde de l'art est ainsi entendu comme une réalité collective et sociale, spécifique par les lieux qui la structurent, les objets qui s'y insèrent, les acteurs qui la façonnent, les conventions et règles qui l'organisent »⁷.

En somme, l'atelier considère chaque expérience festivalière comme unique et importante. Le dispositif utilise les interactions des festivaliers entre eux comme un véritable terrain d'enquête. Le fait d'analyser les relations entre une personne et son environnement permet de développer une vision particulière de l'expérience : « Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence »⁸.

Ainsi, le ludique, par son approche amusante de sujets sérieux, permet un double apprentissage : celui de l'enquêteur et de l'enquêté.

Plaire et instruire

L'aspect ludique et interactif de l'atelier participatif permet aux personnes qui viennent pour la première fois aux Trans Musicales d'acquérir une connaissance affective et fonctionnelle du festival. En déconstruisant la mise en scène d'un festival ainsi que son propre parcours, on en découvre le fonctionnement, les coulisses. Par ce biais, les publics concernés acquièrent une connaissance, des repères et

« Un des enjeux du dispositif est de participer à l'autonomie des personnes »

5 PIAJET Janet, B. Inhelder, *La Psychol. de l'enfant*, Paris, P.U.F., 1966, p. 48

6 Revue scientifique et culturelle LUMEN #5, 2020, p.57.

7 LEVERATTO Jean Marc & JULLIER Laurent, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, no. 142, 2010.

8 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, page 94.

ainsi un espace de confort : ils sont à l'aise dans le festival.

Ainsi, le ludique apparaît comme un outil d'Éducation Artistique et Culturelle. En suivant la doctrine horacienne *Docere, Placere, Movere*⁹, le ludique place l'expérience vécue du spectateur au cœur de son processus d'émancipation.

Le concept d'expérience est analysé par John Dewey. L'expérience, du latin *experientia*, essai, épreuve, tentative, indique la « connaissance qu'on a acquise par la pratique »¹⁰.

Le principe éducatif de l'atelier participatif ou des dispositifs comme les Parcours Trans permettent une « éducation à l'art par l'art »¹¹. Pour John Dewey, l'expérience est le prisme sous lequel nous devons penser l'objet d'art : ce qui fait

art, c'est la façon dont l'objet fonctionne dans « l'expérience dynamique »¹². Ainsi, l'aspect ludique permet aux festivaliers de vivre une expérience parallèle à leur expérience festivalière. Cet apprentissage passe par les sens, la motricité, le partage, le jeu.

Lors d'un entretien avec cinq élèves en classe de troisième au collège Chateaubriand, Tom explique qu'il « gère le micro » lors des interviews artistes :

« Émile : c'est mon domaine, je pratique ça tous les jours, j'ai des micros chez moi - Enquêteur : Et comment as-tu appris ? Tom : Avec le temps, en

regardant des vidéos, des tutos »¹³.

Ainsi, le tutoriel issu de la plateforme de vidéo en ligne Youtube permet de dynamiser une formation de façon ludique¹⁴. En « cassant le joujou »¹⁵, la personne comprend le fonctionnement de l'objet et acquiert des compétences par l'expérience sensible. Cela développe en elle une forme d'autonomie. « L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une

transformation de l'interaction en participation et en communication »¹⁶.

L'objectif des Parcours Trans est de voir des concerts, de produire du son par des dispositifs ludiques. Ici, le but est de tâtonner la boîte à rythmes.

Les participants

peuvent enregistrer leurs propres sons avec un micro : « Ils vont voir des concerts et essaient de reproduire ce qu'ils entendent » explique Benjamin Dubreuil lors d'un entretien informel¹⁷. Cette dimension rejoint les quatre piliers de l'apprentissage décrits par la psychologue cognitive et neuroscientifique Stanislas Dehaene¹⁸ : l'attention, l'engagement actif, le retour sur erreur et la consolidation. Ces ateliers ludiques permettent donc d'apprendre en s'exprimant dans un autre langage : l'artistique !



Mise en pratique du dispositif de l'Atelier Participatif dans le cadre des Rencontres et Débats des Trans Musicales

9 Qui signifie « Instruire, Emouvoir, Plaire ».

10 Définition de BRUNET Latin.

11 GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël et ROYON Camille, « Education artistique et culturelle » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 27 juin 2019, consulté le 16 janvier 2020. URL : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle>.

12 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, page 22.

13 Entretien avec Amanda, Benjamin, Chloé, Dimitri, Emile - Chateaubriand, page 3, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.78

14 ROTH Raphaël, « Enseigner la guitare sur YouTube. Le tutoriel gratuit et les contradictions de la « numérimorphose » de l'apprentissage de l'instrument : le cas de la chaîne MrGalagoMusic » *Revue TIC & Sociétés* (à paraître en 2020).

15 ROTH Raphaël, *A l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma?*, Paris, L'Harmattan, 2017.

16 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, page 71.

17 Entretien avec Benjamin Dubreuil, animateur CEMEA réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.110

18 DEHAENE Stanislas. *Apprendre ! Les talents du cerveau, le défi des machines*. Odile Jacob, Paris. 2018.

CHAPITRE 2

UNE LIBERTÉ SCÉNARISÉE AUX TRANS MUSICALES

The background of the page is a blurred photograph of a festival at night. There are various colorful lights in shades of blue, green, and yellow, creating a bokeh effect. In the foreground, there is a map or a large sheet of paper with some lines and text, also blurred. The overall atmosphere is festive and artistic.

Les différents lieux du festival des Trans Musicales sont à interroger dans l'expérience du festivalier. La déambulation se fait à la fois en centre-ville, au Liberté et à l'Ubu, mais également en périphérie de Rennes, au Parc Expo. Ces lieux marquent des moments précis vécus par le festivalier et chaque salle ou hall se voit doté de souvenirs uniques. Grâce à la découverte ou redécouverte des espaces, qui deviennent plus familiers au fur et à mesure des Trans Musicales, les festivaliers évoluent et s'approprient les lieux, vecteurs d'émotions et de souvenirs. Il s'agit alors de se sentir à l'aise dans différents lieux, pour vivre une expérience particulière, de manière personnelle et/ou collective.

Tombé pour la trance

Théo est courbé. Il regarde l'écran de son téléphone. Il vient de recevoir une notification qui lui annonce que le concert de Marc Rebillet est annulé. Il peste et clique sur l'onglet « Agenda » pour regarder le reste de la programmation au Parc Expo ce soir.

Théo est frustré. Il a beau avoir un nouveau créneau de libre, il doit faire de cruels choix. Il sait qu'il ne peut techniquement pas tout voir. Que privilégier un artiste c'est en rater un autre. Que rejoindre ses amis au bar c'est rater une potentielle découverte qui aurait changé son univers musical. Que finalement, Gide avait raison : choisir, c'est renoncer. Et pourtant, il doit choisir. Non seulement choisir ses concerts, mais aussi choisir comment gérer son temps : vaut-il mieux rentrer tôt pour pouvoir faire une journée complète le lendemain ou profiter des meilleurs concerts jusqu'à six heures du matin et faire une sieste l'après-midi, mais rater alors les concerts en centre-ville à ces horaires ? Théo vit loin de Rennes le reste de l'année. Il sait que cette occasion d'être présent ici est précieuse. Qu'elle lui a coûté cher. Et cette charge mentale le stresse. Comment faire pour que tout ce temps, cet argent, cette énergie investie dans sa présence ici ne soit pas gâchée ? Théo se questionne trop, c'est un défaut qu'il se reconnaît. « Mais là, il faut dire que je ne suis pas aidé par la taille de l'offre ! ».

Ce festival qu'il découvre lui semble finalement trop grand. « Je pense avoir fait pas mal de festivals, mais j'ai plutôt l'habitude des plus petites offres. Où par exemple les autres scènes ne marchent pas quand un artiste important passe ailleurs ». Les Trans Musicales c'est trop pour cet habitué des festivals « à taille humaine » et des parcours déjà faits. Théo se fatigue. Il décide finalement d'appeler ses amis pour les rejoindre. « Autant en profiter pour passer une bonne soirée au moins ».

Ce comportement est un exemple dans le domaine festivalier de la notion de FOBO définie par le sociologue Rémy Oudghiri. Cela signifie « Fear Of Better Options » (Peur d'une Meilleure Option). Face à un grand nombre de choix, les individus ont de plus en plus tendance à passer un long temps à réfléchir à la meilleure option. Plus encore, lorsqu'une décision est finalement prise, demeure le doute qu'une autre option fût meilleure, eût apporté plus de satisfaction, et la décision laisse alors un sentiment de frustration. Ce trop d'options donne la peur de passer à côté de « l'essentiel » et serait propre à la génération Z car renforcée par l'usage des réseaux sociaux sur lesquels nos choix sont ce qui détermine notre identité.

S'appropriier les lieux et faire corps avec l'événement



Arrivée des festivaliers
aux Trans Musicales à
l'extérieur du parc des
expositions de Rennes

©ALEXANDRE SPATARO

Au regard de la grandeur des lieux et de la pluralité des concerts, nous pourrions nous demander si le festivalier est à l'aise dans ses déplacements et dans ses choix de programmation. Sur les 2,2%¹ des festivaliers ayant dix ans de carrière Trans, certains confient que « *les premières années ont été difficiles pour s'orienter mais au bout de la troisième tu t'y fais* »² et que « *tu peux naviguer hyper facilement* »³. D'autres ont toujours du mal à se repérer et doivent généralement s'aider de la signalétique, même après une dizaine d'éditions au compteur.

Pour 93,9%⁴ des festivaliers considère que l'offre de programmation abondante est une partie intégrante de l'identité du festival. 54,9%⁵ d'entre eux définissent les Trans Musicales comme un lieu de découvertes avant tout. Cette pluralité est un atout majeur, mais également un aspect qui peut démunir certains face aux concerts : « *Cette quantité de choix permet de se faire un peu un festival « à la carte », pas possible de retrouver deux festivaliers qui ont vécu les Trans de la même façon... en même temps, j'en suis sortie un peu frustrée, avec le sentiment de m'être mal organisée pour profiter le plus pleinement des concerts* »⁶.

1 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

2 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p. 132

3 Ibid.

4 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

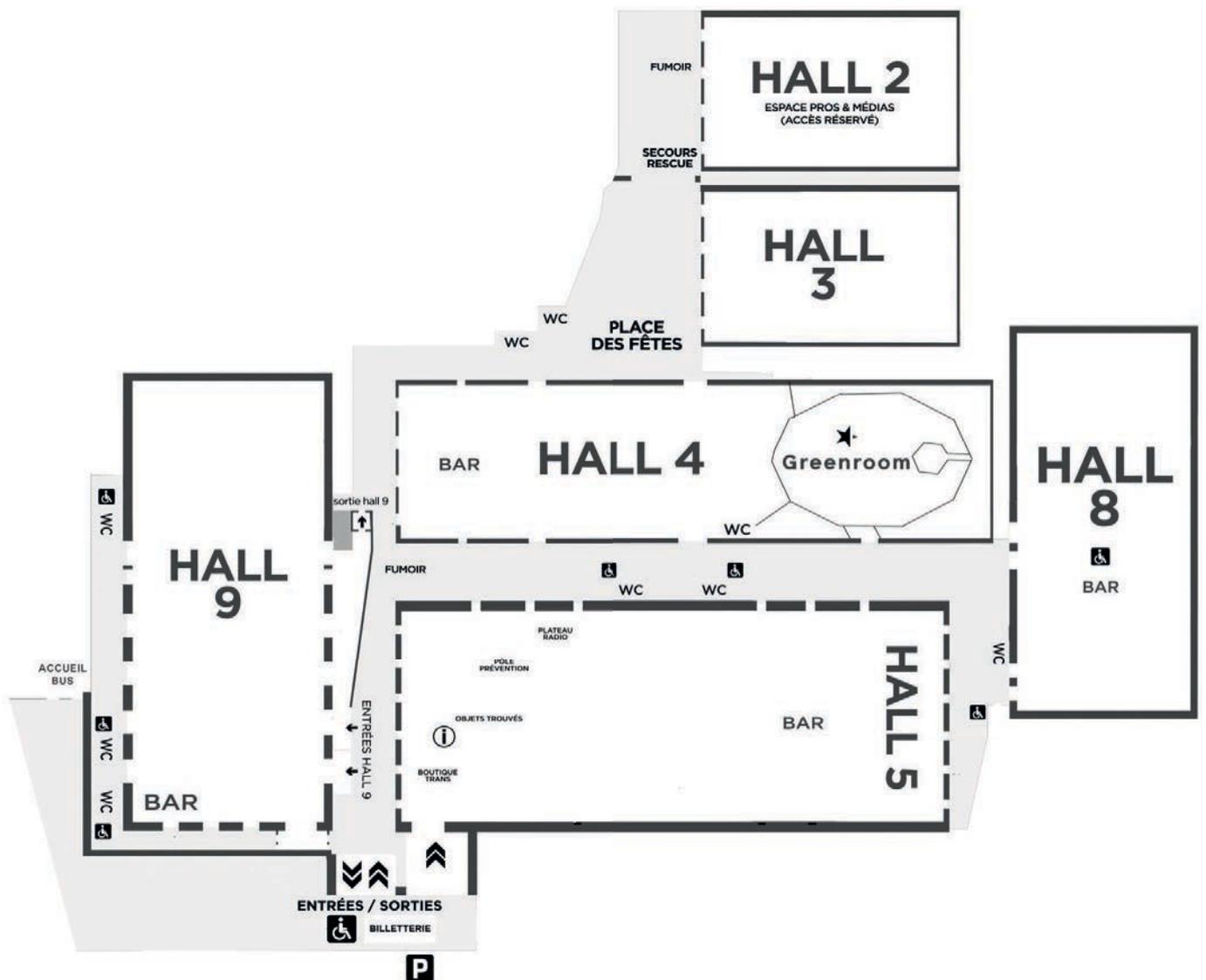
5 Ibid.

6 Ibid.

Une orientation par hall

Le Hall 5 est un lieu important de ralliement qui revêt un rôle significatif dans la programmation des festivaliers. Il semble être un lieu au sein duquel les festivaliers n'ont pas de difficulté à se retrouver seuls au regard de sa scénarisation rassurante : « Avec des espaces comme le Hall 5 bah c'est pas grave si on se retrouve seul à un moment donné dans un espace qui est accueillant quoi »⁷. Il s'agit d'un lieu essentiel pour se reposer entre deux concerts, mais également pour se rencontrer : « C'est plus facile de retrouver ses amis. C'est un lieu de sociabilisation car c'est un cadre où on peut se poser et il n'y a pas de musique donc on peut s'entendre »⁸.

Les halls tendent à se différencier par la programmation qui y est proposée. Par exemple, la Green Room (située dans le Hall 4) est associée, chez les festivaliers, aux musiques électroniques. Le Hall 8, lui, semble plus affilié aux musiques du monde ou urbaines. Le Hall 3 serait associé aux musiques pop et rock. Quant au Hall 9, disposant d'une fosse plus importante, apparaît comme le hall des artistes reconnus ou émergents, capables d'attirer beaucoup de festivaliers selon les organisateurs. Les halls renvoient à différents genres musicaux selon les festivaliers, il semble donc plus facile pour eux de naviguer au sein du festival entre les différents lieux au gré de leurs goûts et de leurs envies. Ainsi, la scénographie et l'agencement des halls



Carte des Halls du Parc Des Expositions de Rennes ouvert durant Le Trans Musicales

⁷ Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p. 132.

⁸ Ibid.

permettent de générer un enchantement du festivalier au profit de la découverte des lieux et de la programmation⁹.

Il arrive parfois qu'un artiste rassemble tant de festivaliers que le hall devienne complet et inaccessible pour les retardataires. S'inscrit alors sur le mur du hall le signal « complet », provoquant ainsi une rupture de l'enchantement. À cet instant, le festivalier n'est plus maître de sa programmation, ni de son déplacement en ce lieu. En 2019, lors du concert de *Los Bitchos* dans le Hall 3, certains festivaliers bloqués à l'extérieur ont pu éprouver une frustration et le sentiment de manquer un bon concert, tandis qu'un sentiment de privilège a pu être ressenti pour ceux à l'intérieur ayant pris conscience de la situation. Face à cet obstacle aux parcours des festivaliers, certains ont rapidement compensé ce manque par les autres concerts présents au Parc Expo.

Les halls renvoient à différents genres musicaux selon les festivaliers, il semble donc plus facile pour eux de naviguer au sein du festival entre les différents lieux au gré de leurs goûts et de leurs envies

À ce jeu du parcours d'une programmation, les festivaliers se repèrent spatialement grâce aux numéros inscrits sur les murs des halls et aux dénominations des organisateurs. Ainsi, les lieux se distinguent par les genres musicaux associés, mais aussi par le décor et la scénographie. Ainsi, le Hall 5, la Place des Fêtes, l'Espace Médias et Professionnels sont des lieux de restauration, sans programmation, ayant pour particularité d'avoir un décor travaillé, permettant aux festivaliers

de les identifier comme des lieux de pauses, de rencontres et de retrouvailles. Ainsi ces lieux créent un moment de concertation pour la suite de leur soirée. Reconnaisables, ils s'avèrent être des points névralgiques à l'orientation des festivaliers dans le festival. Il s'ensuit souvent une alternance entre les concerts présentés aux Trans Musicales et ces passages dans ces lieux de repos.

Espace et programmation

Pour autant, certains festivaliers semblent regretter l'immensité des lieux, en qualifiant le Parc Expo de « assez industriel »¹⁰ et « assez anonyme »¹¹. La taille des espaces, l'aménagement, mais aussi le nombre de personnes présentes sont ressentis comme des obstacles par le festivalier pour trouver ses repères : « *Je trouve pas qu'il y ait vraiment d'âme dans ce lieu-là en fait. Il y a pas vraiment de chill, pas vraiment d'endroit où se poser, il y a beaucoup de monde, énormément de monde partout quoi* »¹². Les festivaliers jugent donc cet espace et peuvent avoir le sentiment que ce lieu leur est trop étranger pour pouvoir s'y projeter ou y associer un sentiment de bien-être. Cependant, ce même festivalier témoigne rester au Parc Expo jusqu'aux derniers concerts. À l'inverse, des espaces plus clos et restreints comme l'Espace Pros & Médias du Parc de Exposition peuvent donner le sentiment d'être surclassé : « *C'est vraiment une chouette expérience et c'est toujours marrant de se retrouver dans des endroits où en fait tu as vraiment pas l'impression de pouvoir te retrouver un jour quoi, l'Espace Pro des Trans Musicales avec un pote qui a un pass VIP* »¹³.

Selon Emmanuel Ethis, « *la forme Festival* » réussie est celle qui « *sait imposer une*

9 WINKIN Yves, « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », *Université-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 169-179.

10 Entretien avec Bruno réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.34.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Ibid.

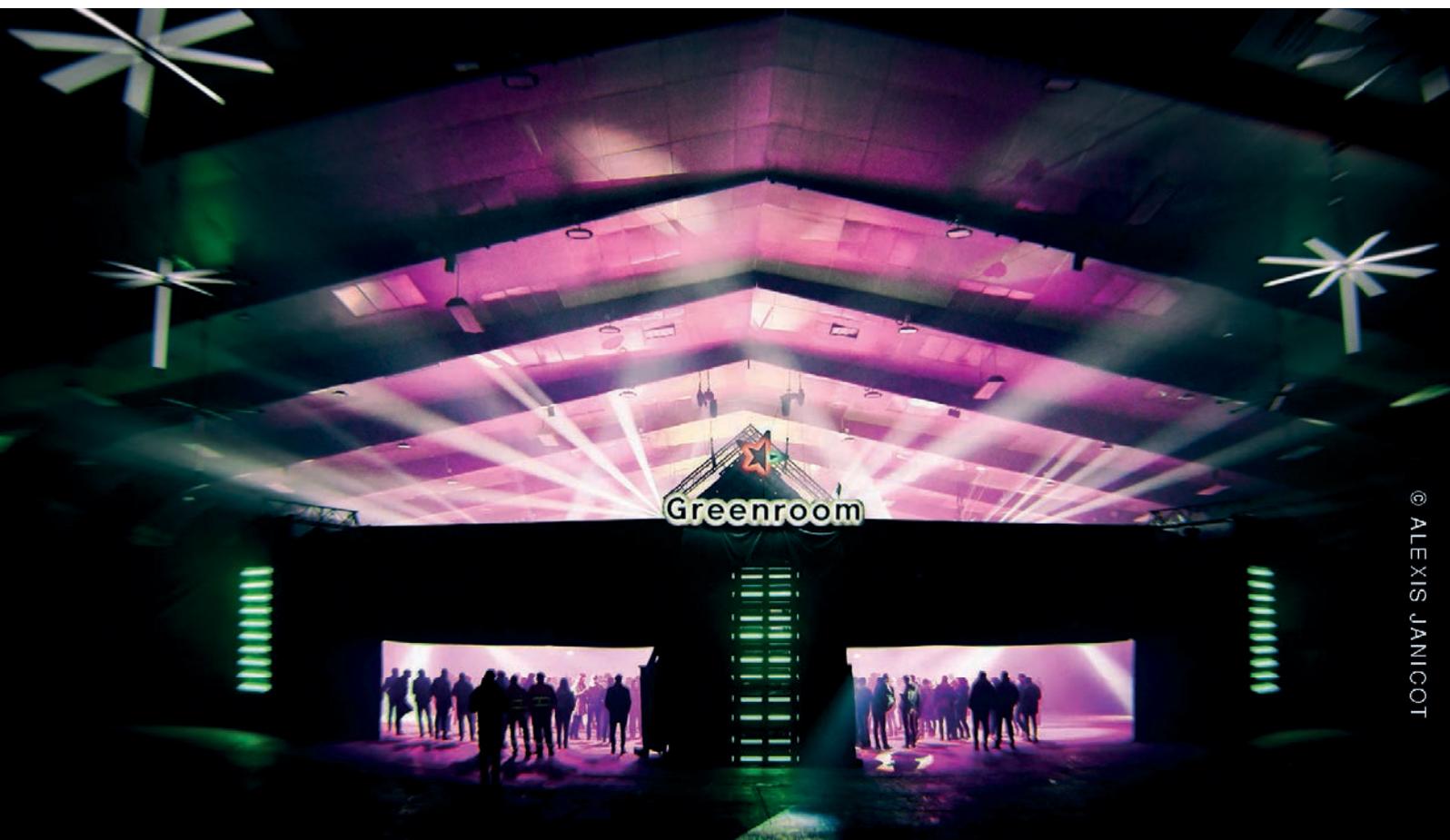
programmation originale dans un lieu propice à la faire vivre »¹⁴. En ce sens, plusieurs festivaliers expliquent que la découverte de la programmation se fait par une déambulation volontaire : « *Je n'ai pas forcément sélectionné ce que je voulais voir aux Trans. Je suis mes amis s'ils ont une préférence. En général on se balade entre les halls et on découvre les artistes. Si ça nous plait on reste, sinon on part* »¹⁵. Le rapport aux lieux est donc déterminant pour le choix des concerts par les festivaliers.

L'application, un moyen de ne pas perdre ses repères

Afin de se préparer à cette riche expérience, les Trans Musicales ont mis en place une application téléchargée par 49,6% festivaliers. À travers ce dispositif, le festivalier peut créer son planning des différents concerts

qu'il aura sélectionnés, aidé par la biographie du groupe ainsi que la possible écoute des musiques. Grâce à cela, des rappels lui sont notifiés sur son smartphone tout au long de la soirée, le tenant ainsi informé en temps réel de la suite de son programme. Ainsi, l'application s'avère être un outil permettant de se repérer dans la programmation à l'aide d'indicateurs temporels et spatiaux, créant de fait diverses voies de déambulations possibles selon les goûts des uns et des autres. C'est un dispositif précieux pour les festivaliers souhaitant programmer minutieusement ou non leur festival. Par exemple, une festivalière interrogée se souvient avoir perdu une année son téléphone lors du festival. Celle-ci a été plus troublée par la perte de ses «favoris» enregistrés grâce à l'application que l'objet en lui-même. Selon elle, cet imprévu a modifié son expérience festivalière.

14 ETHIS Emmanuel, «La forme festival à l'oeuvre : Avignon ou l'invention d'un public »médiateur». Le(s) public(s) de la culture, I, Presses de Sciences Po, - 195, 2003 pp.180.



Vue d'ensemble de l'espace Greenroom lors d'un set.

15 Entretien avec Marina réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.60.

Le suiveur

Un groupe d'amis transite entre deux halls : ils traversent la Greenroom en direction du Hall 8. Élançés, joyeux, ils marchent tous en rythme. Un jeune homme les coupe dans ce mouvement collectif et dynamique, il semble perdu : *«excusez-moi, vous allez où ?»*. Le groupe répond dans un brouhaha. Peu d'éléments sont audibles. Le jeune homme reprend *«non, mais en fait y a trop de choses, trop de concerts, il y a un mouvement qui se crée là ?»*. Le groupe cherche à comprendre. Le jeune homme reprend *«ouais, je vous vois tous marcher dans la même direction là, et je me demande s'il faut suivre le mouvement ou pas. Vous allez voir quelque chose en particulier ?»*. Deux jeunes femmes lui répondent en chœur *«non pas particulièrement, on va juste au Hall 8, voir ce qui se passe»*. Le jeune homme semble confus et pas plus avancé. Le groupe d'amis et le jeune homme se sourient et se disent au revoir.

Cette situation montre bien la spécificité des Trans Musicales : un festival riche en propositions musicales, peu connues, et qui se déroulent parallèlement. Le comportement de ce festivalier met en évidence la complexité, pour certains, de composer sa propre programmation. Dans cette observation, nous pouvions distinguer que le jeune homme était un peu confus face à tant de propositions. Son critère de sélection était alors de se contenter de suivre la foule, considérant que la qualité de la proposition prenait pour source le nombre de personnes qui s'y rendait.

Un festivalier s'essayant au dispositif de la Fontainae à Ooh dans le Hall 5 du parc des expositions

Au cœur d'un hall substantiel de l'expérience festivalière

Passage obligatoire à l'arrivée, le Hall 5 symbolise la première expérience du Parc Expo pour le festivalier. Comme cela a été observé dans les précédents LUMEN, c'est également l'espace le plus scénographié du festival : « *Au centre, trône le Hall 5 véritable lieu paradoxal : entre la réalité et la fiction. Dans un premier temps, c'est un lieu qui regroupe : des espaces de détente, de repos, de jeux, la restauration, le merchandising, les stands de cashless. Il est alors le lieu principal pour répondre aux besoins primaires évoqués. Dans un second temps, c'est l'espace où se crée la magie. Contrairement aux autres halls, il est le seul à disposer d'une scénographie* »¹.

Bien qu'il soit important de souligner que les autres halls du Parc Expo ont depuis vu leur scénographie se développer, le Hall 5 n'en reste pas moins le plus saillant d'entre tous. Ainsi, c'est à travers une scénographie fondée sur des dispositifs et récits spécifiques que ce hall permet une autonomisation des festivaliers. Avec ces décors, agencements et mécanismes réfléchis, le public s'approprie l'espace et y situe ses repères au sein d'une scénarisation construite autour de la découverte et de l'expérience.

Au-delà d'une simple scénarisation, le Hall 5 participe à ce que nous pourrions nommer le processus d'enchantement festivalier, en référence au concept de Yves Winkin : « *Quand on est enchanté, on se sent léger, physiquement, moralement, socialement. Le monde et ses lourdeurs disparaissent ; on plane, on lévite, on sourit...* »². Nous avons en effet pu observer les réactions euphoriques et exaltées des personnes franchissant pour la première fois le seuil du festival en pénétrant dans ce hall, se mettant de fait dans un état de réceptibilité et de sensibilité accrue.

Le cas emblématique de La Fontaine à Ooh

Nouveauté scénaristique de cette année, la Fontaine à Ooh accueille immanquablement les festivaliers à leur arrivée. Située face à la porte d'entrée, elle rassemble et propose aux participants tous les éléments intrinsèques au Hall 5 : découverte, enchantement, expérience, rencontre, participation et autonomie. Développée par Artefacto, cosmicGarden, Noise Makers, et Spectaculaires, avec le soutien de Rennes Métropole, il s'agit d'une installation visuelle et sonore abritant en son sein une fontaine à eau en libre service. Ce dispositif répond donc d'abord à un besoin primaire : se désaltérer.

Cependant, à côté se trouvent quatre totems à échelle humaine, avec au sommet un objet pyramidal minimaliste et mystérieux, sans aucune indication textuelle. Lorsqu'une personne en touche la surface, l'environnement sonore (bruitages), lumineux (lumières) et visuel (mapping) se modifie subtilement. Les couleurs se fondent les unes aux autres et des éléments inédits prennent délicatement vie tandis que de nouvelles sonorités organiques furtives émergent. Au terme de longs moments, avec ou sans l'aide des festivaliers installés aux autres pyramides, le spectateur-participant finit par réaliser que chaque totem semble posséder une identité sonore et visuelle propre modifiée par chacun de ses touchés, activant un nouveau détail visuel ou sonore dans la scénarisation de l'espace. Ainsi, l'action de boire, activité par nature anodine et quotidienne se voit transfigurée pour devenir, comme par enchantement, inédite et extraordinaire.

C'est donc au fil de son utilisation collaborative que l'installation finit par se dévoiler dans son ensemble aux festivaliers réunis, connus ou inconnus, autour d'une même curiosité. Même si certains sont acteurs et d'autres observateurs

¹ Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, 2019, p. 23.

² WINKIN Yves, « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », *Université-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 169-179.



© ALEXANDRE SPATARO

Un festivalier touchant l'objet pyramidale de la fontaine Ooh.

de la fontaine, le dialogue entre chaque personne est primordial pour en comprendre le fonctionnement, invitant de fait à l'interaction. Nous avons ainsi pu relever au long de nos observations une coopération naissante entre les différents groupes curieux de comprendre ce système. Avec pour objectif commun d'apprivoiser le dispositif et son environnement, les participants mettent implicitement en place un espace de rencontres, d'échanges de ressentis et de compréhensions du dispositif. Une fois le dispositif maîtrisé, il devient le lieu de création sonore et visuelle. Toujours dans la coopération, les festivaliers cherchent à créer une ambiance, à imposer ou se caler à un certain rythme par rapport aux autres. Pour créer une harmonie sonore et visuelle, l'échange entre les festivaliers doit persister.

Une communauté d'expérience constituante de l'autonomie

C'est ainsi que dans une ambiance singulière, à l'image des Trans Musicales, les festivaliers viennent rencontrer autour de la Fontaine à Ooh - volontairement ou non - des groupes d'inconnus qui partagent cette curiosité, ce goût pour l'inconnu au sein du festival. C'est alors que les festivaliers composent ensemble leurs propres médiations de l'objet. Des médiations construites indépendamment et émancipées de toutes interventions extérieures, si ce n'est l'autre festivalier. D'une relation d'égal à égal, sans l'action formelle d'un médiateur, le festivalier forme sa connaissance et sa maîtrise du dispositif dans ses échanges informels³ avec l'autre et par sa pratique ludique du dispositif. En somme, les festivaliers s'inscrivent dans une démarche autodidacte en réalisant leur propre autonomie sur le dispositif. Une autonomie soutenue par l'action du collectif et leur capacité réceptive de l'environnement.

³ POIZAT, Denis, *L'éducation non formelle*. Paris, L'Harmattan, 2003.

Nous observons par ailleurs que certains participants reviennent plusieurs fois au cours du festival, approfondissant ainsi leur perception de l'installation. Certains ayant compris le mécanisme, l'expliquent aux nouveaux arrivants. Il y a donc une transmission dans l'appréhension du dispositif, puisque les festivaliers assimilent le rôle de médiateur pour leurs pairs, faisant écho aux ambitions de l'Éducation Artistique et Culturelle. En s'émancipant de cet intermédiaire, les festivaliers témoignent ainsi de leur capacité d'autonomie.

À travers cet exercice, l'installation invite le festivalier-participant à observer, tendre l'oreille aux changements provoqués par les actions des autres participants, ainsi qu'à éprouver et constater l'importance de l'autre dans l'expérience du festival : « *Être festivalier, c'est être à sa place, ce qui signifie reconnaître, en creux, la place de « l'autre » dans le festival* »⁴. Comment penser l'expérience festivalière sans envisager l'interaction avec autrui ? Au-delà des effets sons et lumières de cette installation, celle-ci nous encourage à « *étudier toutes les parties engagées dans une situation, ainsi que leurs relations* »⁵.

Enfin, l'émotion produite par l'expérience esthétique de la Fontaine à Ooh est une interaction en soi comme nous le dit Marie Santiago Delefosse : « *L'émotion est d'abord socialisation, elle permet d'établir une communion immédiate entre individu et entourage et elle apparaît comme premier état de la conscience*

de soi »⁶. En effet, nous pouvons avancer l'idée selon laquelle éprouver la création sonore et visuelle dans ce contexte festivalier participe à la juxtaposition d'interactions multiples formant un « être-ensemble » et « faire-ensemble »⁷. C'est ainsi que selon Georg Simmel, une communauté se forme ne serait-ce que par le partage d'une même expérience : « *La coexistence fortuite dans l'espace et le temps suffit d'abord pour relier psychologiquement les représentations entre elles* »⁸. C'est par cette coexistence spatio-temporelle que l'acceptation de l'autre dans son moment festivalier est rendue possible.

Pour une installation à la quintessence des Trans Musicales

L'installation de la Fontaine à Ooh s'inscrit parfaitement dans l'idée que nous nous faisons de la rencontre aux Trans Musicales, telle que définie dans le LUMEN 4 : « *La rencontre détermine ce moment où l'on se trouve fortuitement en présence de quelqu'un. Les Rencontres Trans Musicales de Rennes deviennent un espace et un temps propice à la relation, au partage et à la découverte de l'autre, comme de soi-même. Rencontrer les autres signifie, en outre, la possibilité de se confronter à l'inconnu en prenant le chemin de la découverte* »⁹. Dans la continuité de ces écrits et au regard des nouveautés scénaristiques de cette année, nous pouvons également saisir le processus créatif des communautés d'expériences, à l'image de ce que développe Victor Turner¹⁰. Il souligne en effet que la performance rituelle ou esthétique, constitue une manière de « rejouer »

4 ETHIS Emmanuel, *Avignon, le public réinventé, Le Festival sous le regard des sciences sociales*, La documentation française, Paris, 2002, p.281.

5 BECKER Howard, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 (1963), p.224.

6 DELEFOSSÉ Marie Santiago, « Une psychologie concrète des émotions », *Psychologie Clinique* n° 10, 2000, p. 15-34, p.30.

7 BACHIR-LOOPUYT Talia, « Être ensemble, écouter, évaluer les musiques du monde en festival », *Culture & Musées* n°25, Écouter la musique ensemble, Actes Sud, 2015, pp 115-137.

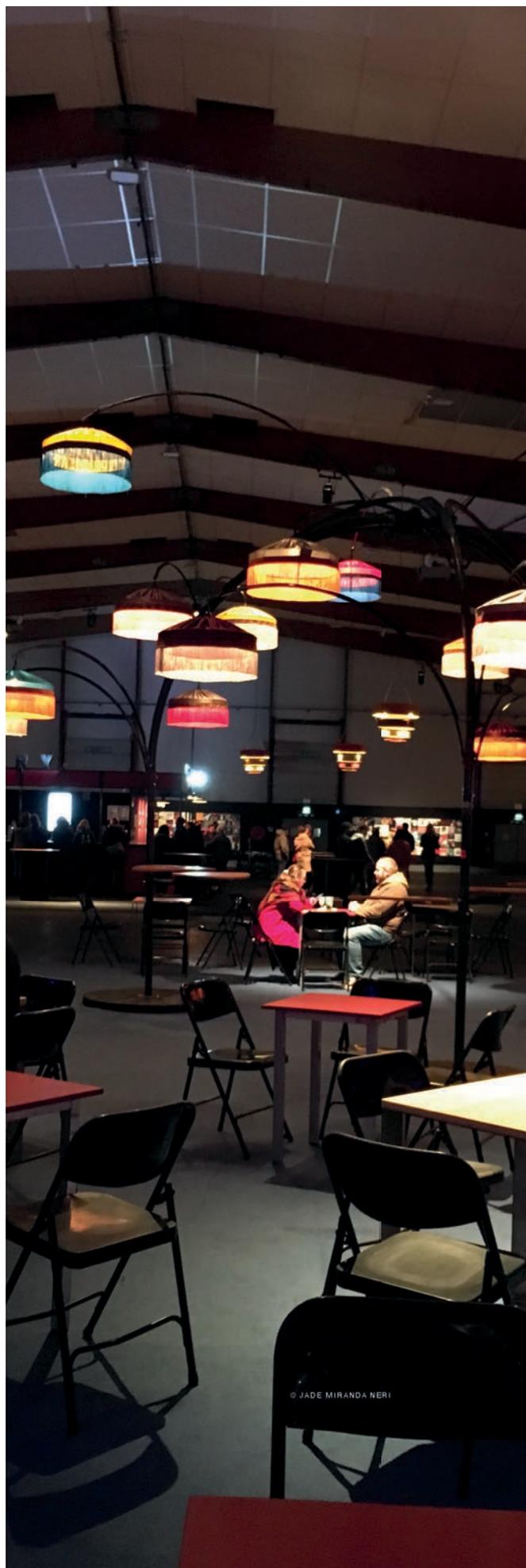
8 SIMMEL Georg, *Sociologie, étude sur les formes de la socialisation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

9 Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, 2019, p.10.

10 Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

la société et, donc d'y introduire de l'inépuisable.

Ainsi, ce dispositif participe à l'idée que les festivals, au-delà de créer un enchantement, mettent en scène une société idéale, comme le développe Isabelle Garat : « *L'aspect consommatoire est désormais camouflé derrière l'importance sociale des fêtes et des festivals qui deviennent en des espaces-temps limite la mise en spectacle d'une société unie* »¹¹. Grâce à nos observations et nos entretiens, nous avons pu relever que de nombreux festivaliers sont conquis par le dispositif et plus particulièrement par la satisfaction apportée par l'exercice et la compréhension du dispositif. Les discussions qui ont émergées de ce dispositif ont pour certaines dévié sur d'autres sujets tels que les concerts proposés dans les différents halls du festival ou sur d'autres technologies existantes. Ainsi, l'installation est un outil qui permet de dépasser le cadre de cette expérience précise dans les relations des festivaliers. En soi, nous retenons que la Fontaine à Ooh des Trans Musicales suscite un cadre d'échanges et de coopération entre festivaliers dont son ultime fait est la création d'une autonomie propre à chacun.



Espace repas du Hall 5

¹¹ GARAT Isabelle, «La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale», Annales de Géographie, t. 114, n°643, 2005. *Le renouveau des fêtes et des festival.* pp. 265-284.

La grève du tabac

Samedi 8 décembre - Hall 5

Samuel adore le Beaujolais, mais il ne sait pas où le placer sur la carte de France. À son grand regret, car ses chances de décrocher le numéro d'une belle inconnue de 31 ans viennent de s'amenuiser. Il faut se serrer les coudes avec la pénurie de tabac, alors il la laisse piocher dans son tabac et prendre son avant-dernier filtre. Si c'était le dernier filtre, il aurait dit non, mais là ça va, il pourra toujours en demander à un autre festivalier. C'est sûr qu'avec les grèves, le ravitaillement de tabac devient compliqué. Il est trois heures vingt du matin et il me demande si j'apprécie mon camembert rôti aux pommes de terre, agrémenté du sourire de la jeune femme. Ils ont le verbe facile en festival. Samuel est un gars *secure*, il est resté six ans avec son ancienne copine. Samuel a 25 ans et a un diplôme tout frais dans la sécurité. *«Et toi tu es de Rennes ? Nan Rouen»*. Sa drague passive a débuté par le traditionnel don de clope et un constat sur les rennais : ils kiffent les Trans les rennais. C'est un rendez-vous important pour toute la ville. Samuel feint l'étonnement *«Et toi tu as pas trouvé un gars sympa quand tu étais à Aix ?»*. Il doit répéter sa question et tourne nerveusement sa chevalière entre ses doigts. La belle inconnue au piercing ne semble pas comprendre ses stratégies. Il a un peu voyagé pourtant, c'est un gars gentil Samuel. La discussion se poursuit au fil de la nuit, *«ça passe trop vite le temps, surtout aux Trans»*.

Ce sociogramme repose sur une observation de deux festivaliers. Il décrit les interactions entre deux personnes qui ne se connaissent pas, leurs approches pour faire connaissance. Il témoigne donc de la sociabilité particulière propre au temps du festival. Les échanges se font spontanément et l'origine géographique est abordée très vite. Il semble en effet que les Trans Musicales soient directement associées à la ville de Rennes ou à une zone géographique restreinte par un des deux individus. La temporalité singulière, inhérente au festival est aussi verbalisée par l'un des participants. Nous relevons également des signes de tentative de séduction à travers cette observation, ce qui nous permet de nous interroger sur la spécificité de la séduction en festival, mais aussi sur la capacité des festivaliers à raconter et se raconter.

L'espace Parcours, un agencement du Liberté

Des jeunes participants en plein dispositif Parcours avec les Trans au Liberté



L'action culturelle fait partie intégrante des Trans Musicales. Chaque année, les divers projets réunis autour des Parcours permettent à des publics très différents de (re)découvrir le monde du festival. Le but est de donner des clés d'entrée et de compréhension de cet univers, tout au long de l'année et/ou sur le temps du festival. Afin d'accompagner et de suivre les participants aux Parcours de la meilleure manière possible, les Trans Musicales dédient un espace à ce dispositif. Situé au Liberté, dans le même emplacement que l'Espace Professionnel du Village, l'espace Parcours est organisé selon plusieurs zones distinctes qui permettent aux participants de mettre en place leurs projets. Vivre le festival implique la découverte de la totalité des lieux où il prend place, nous comprenons ici que la création d'un espace dédié aux participants du Parcours leur offre la possibilité de faire

pleinement partie du festival et de s'en servir comme point de départ de leur futur parcours de festivalier. Les Trans Musicales, au même titre que le Festival d'Avignon, démontrent avec la création d'un espace dédié, une réelle volonté d'implication auprès des participants. La finalité est d'ouvrir le dispositif à des personnes de tout âge, accompagnées par des structures. Comme le suggère Marie-Hélène Poggi, « *la capacité du festival à faire sens, c'est-à-dire à instaurer de la signification, à orienter et à produire de la sensibilité tient aussi à la façon dont il mobilise la ville et la travaille* »¹. Dans ce cas, il s'agit d'interroger l'espace Parcours du Liberté, afin de comprendre le lien entre les participants et le festival, grâce à un espace qui leur est dédié.

À la scénarisation singulière

Tout d'abord, pour y accéder, il faut être doté d'un badge d'accès qui permet de

¹ ETHIS Emmanuel (dir), *Avignon, le public réinventé, le Festival sous le regard des sciences sociales*, op. cit p.169.

déambuler au sein de ce secteur délimité. Dès l'arrivée dans l'Espace Professionnel du Village, se trouve l'accueil Parcours. Ce bureau dispose des plannings des Parcours et peut renseigner les groupes si nécessaire. Tout au long de la journée, l'équipe des Trans Musicales est sur place pour répondre aux questions des participants afin de les guider au mieux dans leurs pratiques. Géré par les bénévoles et l'équipe organisatrice, ce bureau est essentiel au bon fonctionnement et au déroulé des différents ateliers. Alors, chaque objet ou choix de scénarisation a de l'importance, dans la mesure où l'espace Parcours est investi pendant plusieurs jours par différentes structures. Comme l'indique Margot Desmons, ancienne étudiante du master Culture et Communication de l'Université d'Avignon, le dispositif festivalier, dans un festival de musiques actuelles, est pensé selon la scénographie : « Ce dispositif se caractérise par différents objets tels que l'éclairage, le mobilier, la signalétique ou encore les décors qui donnent lieu à la spatialisation d'un lieu »². Ainsi, l'organisation de l'espace apparaît comme essentielle pour les participants, dans la mesure où cet espace est directement lié à leur expérience aux Trans Musicales.

Derrière l'accueil se trouvent six espaces d'interviews ouverts qui sont investis par les groupes tout au long des ateliers : une fois le stand d'accueil passé, des bureaux sont mis à disposition des participants. Ces espaces, avec une grande table et des chaises, leur permettent de mener les interviews et de faire diverses activités. L'objectif est de permettre aux groupes

de se sentir à l'aise dans ces espaces qu'ils investissent pour la majorité d'entre eux plusieurs jours de suite, créant de fait un moment convivial propice à l'échange. Il faut noter que ces espaces sont ouverts et donc sujets à des passages fréquents qui génèrent un bruit omniprésent. Cela participe à créer un lieu vivant, mais les ateliers doivent également s'adapter à l'environnement bruyant qui peut être gênant selon l'activité.

Enfin, l'espace Point Presse, situé à droite de l'accueil, propose une mise en scène différente des zones d'interview afin de se rapprocher de

Vivre le festival implique la découverte de la totalité des lieux où il prend place, nous comprenons ici que la création d'un espace dédié aux participants du Parcours leur offre la possibilité de faire pleinement partie du festival et de s'en servir comme point de départ de leur futur parcours de festivalier

l'idée d'une conférence de presse. Constitué d'une petite scène avec fauteuils et chaises afin d'accueillir des groupes de musique ou des professionnels de la culture, le but est d'échanger autour de thématiques diverses. Lors de certains Points Presse, une partie des participants est également sur scène, dos au public mais face aux interviewés. Le reste des participants est dans le public, prêt à poser d'autres questions si besoin grâce à un

micro qui circule. Le Point Presse a pour but de donner une autre ouverture aux ateliers. Différent des interviews menées en petit comité dans un espace plus restreint, il s'agit ici, de conduire une intervention plus ouverte. Cependant, la disposition scénique peut être déroutante. D'une part, le Point Presse a pour but d'ouvrir l'interview au public : tout le monde peut venir s'asseoir, écouter et poser des questions. D'autre part, le fait de voir des participants présents sur scène, dos au public, aurait tendance à fermer l'atelier plutôt que l'ouvrir. Cependant, il est important de noter

² DESMONS Margot, *Être femme en festival de musique. L'émancipation au prisme de l'expérience*. Avignon Université, 2019, p.51.

que cette disposition dépend de chaque groupe. En effet, selon les points presse, les participants peuvent tous être situés dans le public, laissant la scène aux personnes questionnées. Pour beaucoup, l'expérience principale du Parcours avec les Trans Musicales se résume aux interviews. D'après nos observations, les points presse ont une moins bonne réception que les interviews alors que les activités paraissent similaires puisqu'il s'agit de questionner une personne. Les festivaliers du dispositif participent de manière moins spontanée lors des points presse. Nous émettons l'hypothèse que l'espace joue un rôle particulier dans cette dichotomie, puisque les interviews sont dans un espace fermé alors que les points presse sont dans un espace ouvert. Ceci prouve que les groupes occupent l'espace de différentes manières, en fonction de leurs choix et de ce qui leur paraît plus adapté ou plus pratique.

Réserver un espace aux Parcours

permet de leur offrir un lieu particulier. Ainsi, ils deviennent partie prenante du Village et s'intègrent à l'équipe des Trans Musicales. La zone dédiée aux Parcours est la plus grande au sein de cette zone ; les groupes doivent pouvoir s'y sentir confortables et à l'aise.

Le schéma des différents espaces du Liberté (ci-dessous) pendant les Trans Musicales permet de comprendre que l'espace Parcours - ici appelé « Espaces Jeunes » - fait partie intégrante du festival. Cependant, il est intéressant de relever la différence de dénomination, étant donné que la communication et la signalétique du festival utilisent « Espace Parcours ». En effet, l'une des volontés du festival est de permettre à un public diversifié, pas seulement jeune, de pouvoir participer aux Trans Musicales. Ainsi, cette différence surprend car elle peut avoir tendance à restreindre l'objectif et la portée du dispositif Parcours.

Pour l'appropriation de l'espace Parcours par

LES TRANS MUSICALES - LE LIBERTÉ

22 novembre 2019 -



Soit les espaces accessibles aux badgés et artistes :

- | | |
|------------------------------|----------------------|
| ① Accueil Média Partenaires | ④ Espaces Jeunes |
| ② Open Spaces & Stands média | ⑤ Stands Pros |
| ③ Stands médias | ⑥ Espaces Interviews |

la déambulation

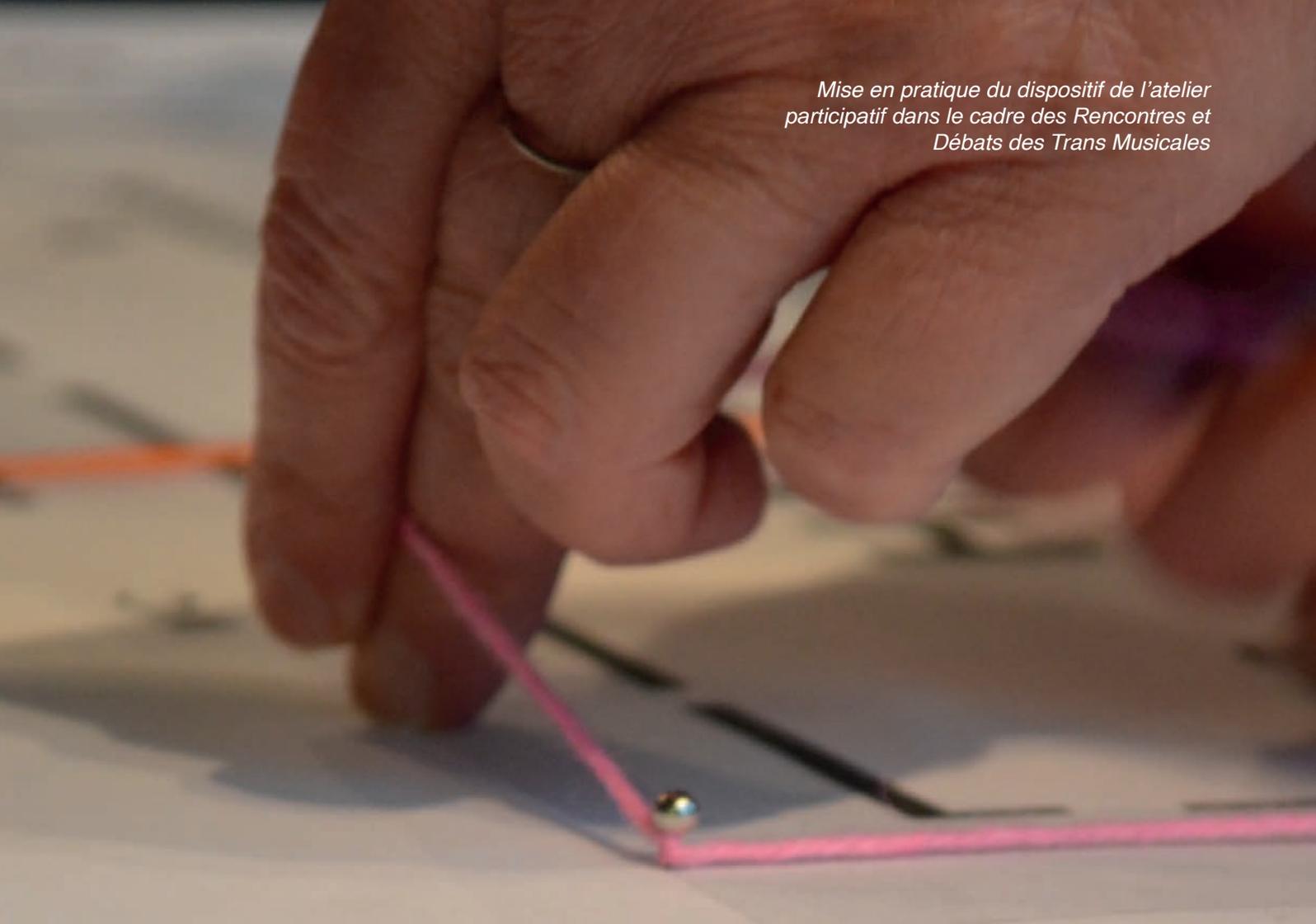
L'espace Parcours s'étend au-delà de cet espace réservé. En effet, dans le cadre des Parcours sont organisées des visites du Liberté qui permettent aux participants de prendre connaissance du lieu dans son intégralité et de se l'approprier. Les visites partent de l'entrée du Village et sont animées par un membre de l'équipe des Trans Musicales. Le rez-de-chaussée est découvert, en passant par l'exposition de photographies ou l'emplacement des toilettes. Tout est fait pour que la déambulation des participants soit la plus simple et naturelle possible. Même si cela ne constitue pas une activité à proprement parler, il s'agit d'un moyen pour se repérer dans l'environnement afin que les participants puissent connaître le lieu. Finalement, le premier étage n'est pas découvert, à moins de participer à une autre activité : les ouvertures de balcons des groupes de musique.

Cette visite pourrait alors permettre un développement de l'autonomie. L'équipe des Trans Musicales offre la possibilité aux participants de découvrir le lieu, afin de se sentir autonome dans leurs déplacements dans l'espace. Bien que cette visite ait lieu en groupe, elle permet à l'individu d'avoir les connaissances nécessaires du lieu pour s'en détacher. De la même manière que les Parcours ont pour but de rendre plus autonomes les participants, l'espace qui leur est dédié est une étape vers cet objectif. Partager un espace en ayant réussi à se l'approprier contribue à la compréhension du festival et de son organisation. Au-delà d'une simple visite, le dispositif Parcours s'inscrit dans une volonté de faire découvrir les dessous du festival et de son fonctionnement. De cette découverte de l'espace découle une appropriation de la part des participants qui semblent plus à l'aise dans les lieux dédiés et déambulent plus librement. Bien que le planning de chaque groupe soit chargé pendant le festival, des temps de «pause libre»

sont systématiquement aménagés à la suite des visites et des multiples rencontres. C'est pendant ces moments où les participants ne sont plus encadrés qu'ils peuvent décider de façon autonome leur propre parcours de festivaliers. Si certains préfèrent rester dans l'espace qui leur est dédié, d'autres petits groupes se détachent pour aller voir des concerts à l'Étage ou au Showcase.

Valoriser un lieu-clé du Liberté

Ainsi, l'espace Parcours, parfaitement intégré dans l'Espace Professionnel du Village des Trans Musicales, permet chaque année à différents groupes de participer activement à des ateliers et de découvrir le monde du festival. Grâce à des rencontres et des ateliers riches en découvertes, ce dispositif réussit à intéresser différents publics aux Trans Musicales. Mais aussi, les Parcours permettent de comprendre le travail réalisé en amont par l'équipe d'action culturelle, qui toute l'année, selon les projets, réfléchit à la présence des groupes et à leurs programmes avant, pendant et après le festival. Nous avons observé que les participants laissent leurs sacs et leurs manteaux par exemple, dans cet espace dédié. Il nous semblerait pertinent de poser les interrogés et de demander comment ils se sentent dans cet espace qui leur est réservé.



Expérimenter, tracer et partager au fil d'un parcours

Cet atelier participatif a été imaginé, construit et mené par les étudiants du master dans le cadre des Rencontres & Débats. Notre souhait était d'inventer un nouvel outil de récolte de données sur les terrains d'enquête festivaliers. Dans cette volonté, nous avons choisi de proposer un cadre de dialogue singulier aux festivaliers, à travers un atelier participatif inédit. En effet, les participants devaient représenter manuellement sur une carte leurs déplacements du vendredi, troisième jour du festival. Ainsi, cette modélisation spatio-temporelle de leur expérience festivalière permet de mettre en lumière la construction individuelle et collective de leur autonomie en relevant des points d'intersection dans les déambulations festivalières. Suite à cela, les échanges autour de leur réalisation ont révélé différents types de parcours et façons d'appréhender son expérience festivalière.

Témoignages d'une expérience aux temporalités ondoyantes

Il est intéressant de noter la difficulté qu'éprouvent les festivaliers à retranscrire leurs parcours sur les cartes. Une complexité qui transparaît notamment dans l'emploi du champ lexical de l'hésitation : «*Je sais plus*» ; «*Je pense*» ; «*Los Bitchos, tu étais avec moi ?*» ; «*Je sais pas si c'est autant le bordel chez les autres*». En effet, nombreux sont les participants à exprimer des difficultés à se souvenir des horaires ou des artistes. Pour parvenir à modéliser leurs parcours, certains font appel aux autres participants présents pour les aider à se remémorer, d'autres utilisent l'application mobile ou leurs textos, parfois unique trace de leur passage festivalier. Mais c'est avant tout la programmation musicale des différentes scènes qui leur permet de se remémorer leurs déplacements dans les halls.

Ainsi, les témoignages récoltés font apparaître une conception plurielle du temps : le récit du temps festivalier se construit au fil des jours, au fil de l'expérience. Puis lors de sa restitution, différents récits coexistent pour une même expérience. À la manière d'un kaléidoscope, viennent s'entremêler le récit antérieur (le festival fantasmé), le récit au jour le jour (le festival vécu) et le récit à *posteriori* (le festival raconté). En ce sens, pour Emmanuel Ethis « *de l'histoire racontée à l'histoire telle qu'elle se reconstitue dans l'esprit du spectateur, l'épreuve du temps se joue sur au moins trois épaisseurs qui, si elles ont chacune une dynamique propre, restent éminemment interdépendantes les unes des autres* »¹. C'est en cela que la temporalité des parcours restitués par les festivaliers ne doit pas être entendue comme étant exhaustive ou factuelle. Quand le temps social² est fixe, celui du festivalier est intrinsèquement extensible, multiple et protéiforme.

À la faveur de lieux d'intersections, attendus et inattendus

De l'analyse des cartographies, le Hall 5 ressort dans les récits des attentes de festivaliers comme le lieu essentiel pour se retrouver, reposer, restaurer et rencontrer. « *C'est vraiment le moment où on se pose quoi... Et on prend un coup avec les amis, les collègues, on mange et aussi on parle, de ce qu'on a vu ailleurs ou de ce qu'on va voir ensemble. C'est vraiment le point de synchronisation, quoi c'est le moment où on se dit bah tiens on y va. À la limite j'aurais pu tout faire partir d'ici, il est pas central dans la carte quoique, mais c'est vraiment l'endroit où on se recentre* »³. Il s'agit même parfois du lieu fondateur à partir duquel survient le reste de leur parcours : « *En fait c'est simple, j'avais prévu que le Hall 5 et tout le reste, c'est imprévu* »⁴. Ce hall endosse également la fonction d'un rite de

1 ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Sociologie des arts, Paris, 2005, p.48.

2 HIRSCH Thomas, « Le temps social : parcours d'une notion », *Les récits du temps*. Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2010.

3 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales. Annexe p.132.

4 Ibid.

passage, tel que défini par Arnold van Gennep⁵, dont les habitués prennent plaisir à observer les réactions chez les primo-festivaliers qu'ils accompagnent :

« - Ça fait quelques années qu'on vient aux Trans Musicales mais je me suis mis là pour voir l'effet que ça a provoqué aux étudiants, les étudiants qui découvraient pour la première fois. Et là vraiment c'est du waouw, quoi c'est la première expérience des Trans, fin du Parc Expo. - Ouais c'est hyper fort. Moi quand j'accompagnais des groupes de jeunes sur des Parcours Trans, on rentrait toujours par là et à chaque fois c'était le même...waaouw »⁶. Nous pouvons ainsi définir le Hall 5 comme un horizon d'attentes en tant qu'expectative commune construite sur l'expérience préalable qu'à « le public du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »⁷.

À l'inverse, les parcours individuels révèlent des espaces communs inattendus qui revêtent une fonction de sociabilité. Ainsi, nombreux sont les festivaliers à relever et signaler les toilettes dans le déroulé de leur expérience festivalière : « Parce que mine de rien, ce soir il va y avoir beaucoup de monde et tu vas faire la queue ! Et mine de rien, bah les WC tu te marres bien ! Ça m'est déjà arrivé de passer 20 minutes, à dire de la merde ! Et le lendemain, tu te réveilles et tu te dis «ouais c'était marrant aux toilettes ! »⁸. Les navettes pour se rendre au Parc Expo sont également un lieu d'intersection inattendu pour les participants, un moment fort qu'ils tiennent à souligner malgré l'absence de représentation graphique proposée lors de l'atelier. C'est ainsi que venir aux Trans Musicales c'est aussi faire face à l'inattendu qui, se répétant à chaque nouvelle édition, participe



5 VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage : étude systématique*, E. Nourry, Paris, réédition, 1981.

6 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132.

7 JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

8 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales. Annexe p.132

au devenir autonome des festivaliers. Par le fait que le festival soit implanté dans différents halls traversés par les publics, l'événement entretient par nature cette caractéristique de l'inattendu via la scénarisation. C'est alors que la scène Green Room du Hall 4 paraît être un lieu de passage obligé des festivaliers, qu'ils aiment ou non l'esthétique qui y est programmée : « *La Green Room elle crée ça parce que forcément on est capté par le son et là encore effet zapping, soit on accroche, soit on passe* »⁹.

De l'impossible classification des parcours à l'éclosion d'un dénominateur commun

Bien que cela puisse sembler contre-intuitif, l'analyse des résultats de l'atelier participatif nous invite à ne pas faire l'écueil d'une catégorisation des parcours en différents profils-types. Cela nous mènerait vers une conclusion bien trop rigide et réductive, qui ne parviendrait à refléter la réalité des données récoltées.

En effet, les caractéristiques de classification habituelles ne nous semblent pas être pertinentes. Que ce soit le fait de pratiquer individuellement ou collectivement le festival, la régularité de fréquentation de l'événement ou le niveau de connaissance de la programmation, aucune de ces variables d'analyse ne nous permet de retranscrire fidèlement la diversité des parcours festivaliers. Pourtant, les participants témoignent d'une tendance à catégoriser eux-mêmes la façon dont ils appréhendent les Trans Musicales : cela en se positionnant soit en planificateur (et prescripteur pour ses proches) ; soit en épieur (attentifs aux conseils et à leur ressenti dans l'instantanéité).

« - *Pauline : Non moi je sais que je programme parce que j'ai ma locomotive à tenir derrière*
- *Julie : C'est moi la locomotive (Rires)* -

Pauline : Donc non j'aime bien m'y prendre un peu à l'avance quand même, prévoir. Donc là j'ai l'appli et j'ai déjà mis ce que je veux voir ! »¹⁰.
Quelle que soit leur catégorie, les festivaliers n'en sont jamais prisonniers et n'ont de cesse de passer de l'une à l'autre tout au long de leur expérience festivalière. Ainsi, qu'ils se définissent en tant que planificateurs ou en tant qu'épieurs, les participants de l'atelier révèlent leur capacité à laisser intervenir l'inattendu, se laissant le choix d'en emprunter ou non le chemin. L'éclosion de ces libertés dans leur parcours semble être rendue possible grâce à différents facteurs :

La confiance qu'ils attribuent au festival et aux autres festivaliers, connus ou inconnus :

« - *C'est vous dire à quel point je me fie aux autres. [...] Peut-être que je me repère mieux qu'avant et que je sais mieux le fonctionnement des Trans y compris dans la confiance que je fais à ceux avec qui je viens. Puis je me repose beaucoup sur les autres en fait.- En fait je fais confiance aux espaces et aux publics* »¹¹. En effet, la plus grande part des festivaliers répondants à l'enquête des publics préparent leur venue au Trans Musicales en faisant confiance à l'entourage avec qui ils viennent en festival (49,6%)¹².

La scénarisation des Trans Musicales construite autour de la déambulation dans les différentes scènes : « - (...) *dans le Parc Expo ce que j'aime bien aujourd'hui c'est voilà c'est soit y a un ou deux artistes que j'ai repérés et je vais les voir du début à la fin ou sinon ça va être plutôt papillonner et retrouver des amis et du coup... beaucoup discuter - Généralement on fait quand même beaucoup de navettes, c'est le principe des Trans aussi quoi* »¹³.

9 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132.

10 Ibid.

11 Ibid.

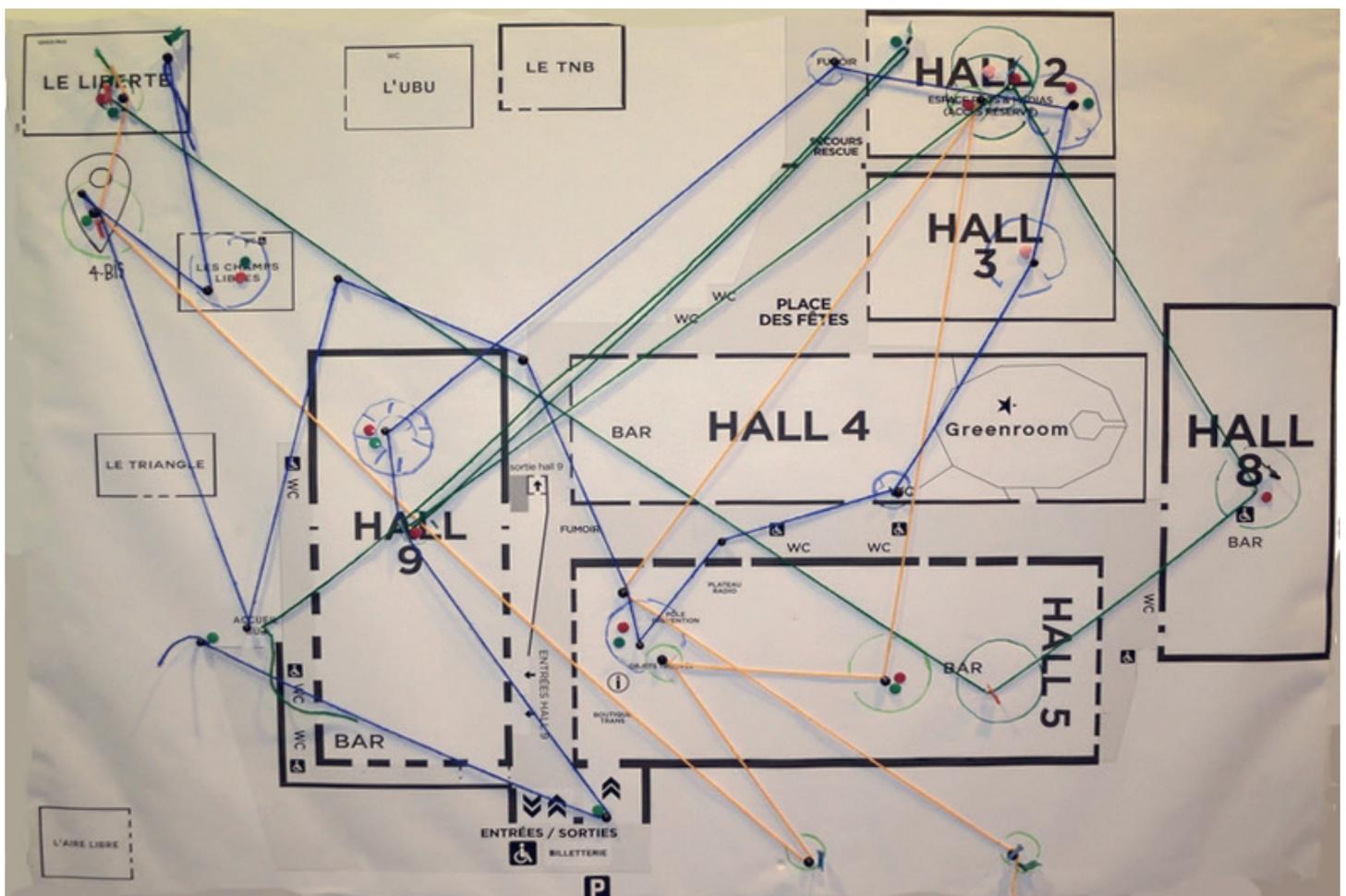
12 Enquête des publics des Trans Musicales, 2019.

13 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132.

La programmation abondante et multiple proposée par les Trans Musicales qui vient inévitablement bousculer son programme. En effet, la prise de risques est un véritable indicateur du degré d'autonomie des spectateurs¹⁴, qui semble augmenter avec le nombre de venues aux Trans Musicales : « - Alors que là des artistes qu'on connaît pas, si dès le début l'univers nous plaît pas ça nous convient pas, on change - Le côté voilà zapping, on est là, on a un petit coup de mou, un peu mal au dos un peu ouais je sais pas trop je connais pas ça me plaît pas forcément on regarde et en fait y a 3, 4 autres propositions ou le bonheur du petit endroit où on va être un peu confort - Mais c'est facile aux Trans de passer d'une proposition à l'autre »¹⁵. Les différents outils mis en place, tels que l'application, permettant de se repérer à tout moment dans les espaces et la programmation pour y établir des points

d'ancrage : « Et j'essaie de repérer à chaque fois deux trucs que je veux voir. - Moi j'ai toujours un groupe qu je veux voir et le reste je suis »¹⁶.

Ainsi, nous estimons que la forme festivalière mise en pratique aux Trans Musicales permet aux participants d'accepter de se laisser porter, de recouvrer une certaine forme d'ignorance pour laisser place à l'imprévu, amenant chacun à réinventer son autonomie à l'aune des libertés de choix qui ponctuent son parcours. Car « on ne peut exercer de la responsabilité dans les choix qu'on fait si on n'a pas la liberté de choisir entre différentes options »¹⁷.



Carte finale de l'atelier participatif dans le cadre des Rencontres et Débats des Trans Musicales

14 Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, 2019.

15 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132.

16 Ibid.

17 MC ALL Christopher, De l'individu et de sa liberté, *Sociologie et sociétés*, PUQ, 2009, pp. 177-194.

L'accro

Amir n'en peut plus. Il est arrivé le jeudi en covoiturage pour participer aux manifestations contre la réforme des retraites avec d'anciens amis de Rennes 2, scandant en chœur quelques «ACAB» et «Macron, démission!». Il part au Parc Expo dès le premier soir. Cela fait des semaines qu'il prépare son programme de festivalier : téléphone chargé, bloqué sur son tableur excel, il a composé minutieusement son planning afin de ne louper aucun des groupes qu'il souhaitait voir. De manière assez amusante, il ne connaît d'ailleurs pas la moitié de ces groupes, mais il a passé de longues heures à les écouter sur différents sites de streaming musical afin de se faire un avis préalable.

C'est d'ailleurs là tout son problème : de nombreux artistes passent presque simultanément, et ce jusqu'à 6h du matin ! Aucun souci pour Amir, il ira voir Gilberto Rodriguez de 23h40 à minuit, puis se fraiera un chemin jusqu'au hall 4 pour reprendre avec Ocean Hye. De plus, il pourra même assister au début de Short Paris.

Il n'empêche qu'avec un programme aussi chargé, rares sont les pauses, et cumuler trois soirs à la suite peut vite être éreintant... Il profite donc d'un trou de dix minutes entre deux artistes pour aller se prendre un Moscow Mule au bar - *vodka et ginger beer* -, puis sort de sa poche sa botte secrète : un petit pochon de poudre blanche. Amir s'essuie le nez et ça y est, il est fin prêt pour tenir jusqu'au bout de la nuit, et repartira de ce séjour fatigué certes, mais heureux d'avoir pu assister à tout ce qu'il souhaitait.

Ce sociogramme représente le résultat d'une enquête de Charly Barbero, François Beck et Renaud Vischi sur l'usage de drogues en festivals techno. Leurs résultats classent les individus en quatre catégories : les modérés, les contestataires, les confiants et les non-répondants. D'après leurs résultats, les contestataires (ceux n'ayant pas confiance en les institutions, la police, les médias etc.) sont également ceux, dans le milieu festivalier, ayant le plus majoritairement répondu «oui» à la question sur l'usage de différentes drogues (ecstasy, LSD, cocaïne etc...). L'axe de la sur-préparation de ce festival est à corrélérer avec le fait que cette population est sur-représentée dans les festivals de techno hardcore, catégorie présente par moment aux Trans Musicales, par exemple lors de Billx le samedi 7 décembre.

Conjuguer l'accompagnant Parcours au temps des participants

Festivaliers sur les lieux
des trans.

© ALEXIS JANICOT

A propos d'une personne, le parcours renvoie au « *déplacement déterminé accompli ou à accomplir d'un point à un autre* »¹ ; il s'agit alors d'un cheminement. Mais ce mot est aussi fréquemment associé à la pédagogie, se référant au parcours scolaire et éducatif. Plus généralement, le mot est également utilisé dans un cadre de politique publique, ce que nous observons notamment avec la notion d'EAC. Cet article s'intéresse particulièrement à la polysémie de la notion de *parcours* ; entre termes symbolisant la déambulation festivalière, dispositif éponyme des Trans Musicales et notion clé de l'EAC, les *parcours* semblent être intimement liés par l'interdépendance à l'accompagnant.

Accompagner dans une volonté d'autonomisation

L'EAC repose sur une volonté d'amener l'individu vers une liberté, portée par une émancipation conduisant peu à peu vers une autonomie individuelle ou collective. Ce cheminement pourrait être appelé «Parcours». Cette idée peut être définie par plusieurs aspects : un déplacement dans l'espace face à des propositions artistiques et culturelles qui mettrait en lumière les choix et envies de l'individu. Mais aussi, le parcours renverrait plutôt au parcours artistique et culturel d'une personne. Suite à une accumulation d'événements et expériences tout au long de sa vie, l'individu participerait à la construction de sa carrière de spectateur².

¹ Selon la définition de parcours du CNRTL (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales) <https://www.cnrtl.fr/definition/parcours>.

² ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, 2005.

Les dispositifs d'EAC permettent la rencontre entre participants et acteurs de la culture (artistes ou accompagnants d'une structure culturelle). Là, où à l'époque d'André Malraux, nous parlions de choc esthétique, aujourd'hui, l'EAC veut amener des clés de compréhension afin d'accompagner l'individu ou le collectif vers une élévation de l'esprit³. Cette idée implique la mise en place de dispositifs adaptés aux publics concernés. Cependant, cette notion a-t-elle certaines limites ? Nous pouvons nous questionner, jusqu'où les dispositifs d'EAC vont accompagner les personnes rattachées à cette notion de parcours ?

Ces différents questionnements sont l'objet de débats lors de la conférence à Guingamp⁴ sur la place des dispositifs d'EAC en milieu scolaire. Les différentes idées qui reviennent régulièrement lors de cette discussion ont souligné l'importance d'un travail de coopération entre l'établissement scolaire accueillant, la structure-relai et l'artiste. Afin que le cheminement d'un élève puisse être optimal, l'engagement dans le dispositif doit relever du désir de chaque partie prenante pour que la rencontre puisse se faire. Nous observons ainsi une nécessité de former des accompagnants et de sensibiliser les acteurs du projet à ces dispositifs d'EAC. La médiation culturelle doit créer les conditions optimales propres à l'émergence d'une dimension esthétique favorable et accessible à tous. Un projet à l'école, comme un projet dans une tout autre structure culturelle accueillante, est un projet de société et il doit donc être inclusif. Il s'agit alors d'inclure dans la préparation les parties prenantes du projet et de créer une synchronisation entre les différents professionnels et leurs expertises propres.

L'accompagnant doit donc être formé. Cependant, les dispositifs d'EAC accueillent régulièrement des artistes, qui bien souvent,

interviennent pour présenter leur travail, dont peu ont suivi une formation de médiation. Nous pouvons alors nous questionner sur ce qu'apporte un artiste dans un dispositif EAC qu'un médiateur ou qu'un enseignant ne puisse transmettre ? Des observations faites aux Trans Musicales et des différentes recherches effectuées pour écrire cet article, il apparaît que l'artiste amène une plus grande proximité, permettant aux participants une identification plus simple, et donc à terme, une meilleure transmission.

Des participants (in)dépendants

Grâce aux observations du dispositif Parcours avec les Trans Musicales, il est possible de relever différents types de relations entre les structures participantes et leurs accompagnants. En effet, selon le projet et selon la nature de la structure (médico-sociale, scolaire, socio-culturelle, etc.), la place de l'accompagnant n'est pas la même. Tout d'abord, l'investissement par rapport au projet diffère en fonction de chaque structure. D'une part, pour certaines, le dispositif Parcours relève du projet majeur de l'année, qui est réfléchi et travaillé depuis des mois avec des rendez-vous récurrents. Tandis que d'autres groupes sont moins préparés en amont ; pour ceux-là, c'est l'immersion sur le terrain qui fera leur expérience. Ainsi, l'importance de l'accompagnant par rapport à l'évolution du groupe au sein des Parcours est alors évidente. En ce sens, les prises de parole, les déplacements et la déambulation sur les lieux du festival étaient différents.

S'entretenir avec les acteurs

Nous différencions trois activités des groupes accueillis dans le cadre du dispositif Parcours pour en déduire des hypothèses sur la question de l'autonomie et de l'accompagnant. D'abord, les interviews constituent une activité

³ Table ronde "Parlez vous EAC ? Pour un langage commun de l'Éducation Artistique et Culturelle" réalisée lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.8.

⁴ Conférence " L'éducation artistique et culturelle à l'école : quelle place pour l'artiste, l'élève et l'enseignant ? " du 6 novembre à Guingamp.

assez contradictoire à cet égard. Alors que certains participants ont préparé une liste de questions individuelles, d'autres laissent davantage libre cours à l'improvisation. La place de l'accompagnant est bien souvent ambivalente, entre soutien et moteur. Certains accompagnants laissent le champ libre aux participants tout en intervenant de manière ponctuelle lorsqu'ils l'estiment nécessaire, en cas de silences jugés trop longs par exemple. Pour d'autres, la position d'accompagnant devient plus floue, si bien qu'ils se prennent au jeu et posent eux-mêmes les questions, en laissant moins de place aux participants. Prenons comme exemple assez binaire et emblématique l'interview de Jean-Louis Brossard par un groupe de collégiens. Cette intervention nous paraît extrêmement préparée, ils ont chacun une liste de questions écrites. La professeure qui supervise semble avoir saisi cette opportunité pour en faire un exercice scolaire, leur demandant de rédiger un nombre précis de questions chacun. Ils lisent les questions tour à tour dans un ordre qui semble défini puisqu'ils savent à qui passer le micro et n'écoutent pas les réponses. Ils s'appliquent à la lecture et ne lèvent pas la tête, n'écoutent pas Jean-Louis et ne le regardent pas. Ce dernier retourne les questions pour rendre l'interaction plus dynamique : « *Est-ce que vous avez vu des concerts ?* », « *Vous n'avez jamais vu de balances ?* », les réponses sont très brèves. Comment expliquer ce manque d'implication ? Le cadre est-il trop fixe ? Y a-t-il trop peu de spontanéité ? Le groupe est-il trop important ?

La place de l'accompagnant est bien souvent ambivalente, entre soutien et moteur.

S'approprier les lieux

Un autre type d'activité vient ponctuer ces observations. Dans le cadre du dispositif, les groupes sont invités à observer les balances faites à l'Étage en journée et à questionner les aspects techniques du festival auprès d'un médiateur. Prenons le groupe du Lycée agricole de La Lande de la Rencontre qui a pu assister à l'ouverture des balances de Sahra Halgan. Ce groupe est très attentif, prend quelques photographies et l'un d'entre eux capture également une vidéo. C'est un groupe très impliqué, qui met en lumière certaines contradictions liées à l'accompagnement. Ils semblent enthousiastes à l'idée de continuer la journée et d'aller voir un concert au Liberté. Ils sont

encadrés par deux de leurs professeurs, dont une paraît très présente et va même jusqu'à répondre à la place de ses élèves lorsque nous

les interrogeons. Ici, même si leur professeure accompagnante est assez présente dans ce groupe, sa position prouve avant tout l'esprit de cohésion propre au Lycée La Lande. En effet, le cadre imposé par les accompagnants semble avoir une influence sur l'autonomie dont les participants pourraient jouir.

D'une part, les festivaliers dans les groupes possédant plus de liberté tant au niveau du planning qu'au niveau de la participation sont plus ouverts à faire des découvertes individuelles dans l'espace du festival. D'autre part, les participants qui connaissent un accompagnement fort en raison des besoins du groupe, sont plus ou moins contraints de suivre le programme organisé. Par ailleurs, dans la séance participative avec les élèves du Collège François-René Chateaubriand, l'accompagnante leur demande d'argumenter entre eux sur le choix de musique qu'ils écoutent: « *Choisir c'est*

aussi apprendre à abandonner certaines choses. [...] Il faut qu'ils sachent pourquoi ils aiment ou ils n'aiment pas et pouvoir le justifier»⁵. Nous avons remarqué qu'ils participent de manière active et dynamique aux activités ludiques correspondant à leurs centres d'intérêts. Dans ce cas, le dispositif Parcours, en petit groupe construit sur la volonté et l'enthousiasme des élèves, réussit à intéresser les participants. Ainsi, grâce à une relation de confiance entre accompagnants et participants, les élèves évoluent dans un environnement qu'ils apprennent à découvrir, curieux et disposés à poser des questions.

S'exercer à l'autonomie

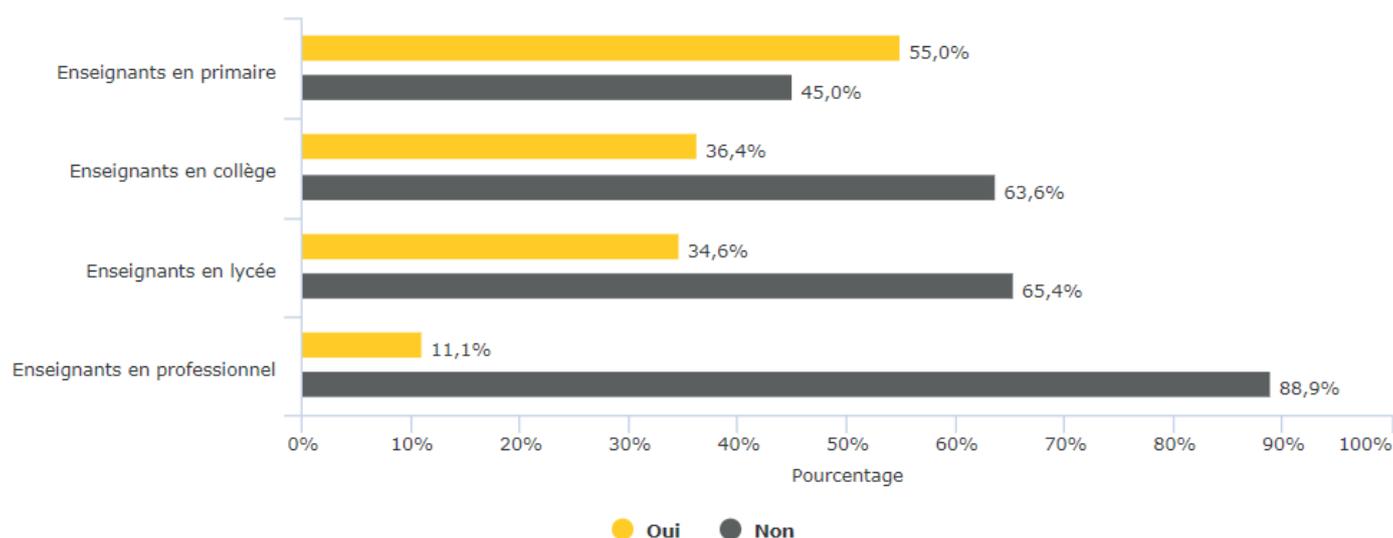
Enfin, une certaine autonomie semble être exercée dans la possibilité de déambuler entre les lieux et dans la scénarisation du dispositif. En

effet, c'est à travers cet aspect que les participants semblent les plus indépendants de leur accompagnant. Lors d'un entretien informel avec une enseignante de musique accompagnatrice d'un groupe d'une dizaine d'élèves en classe de 3ème au Collège de Combourg sur l'Espace Parcours du Liberté, nous nous rendons compte que les élèves sont étonnés de l'indépendance dont ils jouissent, et de l'attitude des accompagnants, tout aussi enjoints

par le Parcours qu'eux. Le dispositif Parcours semble alors être formateur aussi bien pour les participants que pour les accompagnants. En effet, bien que plus habitués à l'organisation ou au suivi d'ateliers pensés en fonction des publics, les accompagnants des structures en apprennent également sur les Trans Musicales. Les valeurs de l'EAC qui sont présentes tout au long de la vie, semblent alors très ancrées dans le festival.

Le cadre imposé par les accompagnants semble avoir une influence sur l'autonomie dont les participants pourraient jouir.

Graphique 2 : Professeurs de l'éducation nationale participant aux Trans Musicales 2019 ayant menés ou non des projets EAC selon leur niveau d'enseignements



Il faut lire que 55% des enseignants en primaire répondant ont déjà participé à un projet d'EAC contre seulement 11,1% des enseignants en professionnel.

5 Entretien informel avec Delphine - Collège Chateaubriand réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 11.



CHAPITRE 3

UN LABORATOIRE DE L'AUTONOMIE

Pour comprendre et étudier l'importance des Trans Musicales pour son public, il est nécessaire de se pencher sur l'expérience du festival. Plus qu'un lieu de simple événement culturel, le festival devient, année après année, un rendez-vous immanquable. La confiance y règne, permettant à chacun de se dévoiler tout en développant de nouvelles manières de voir, d'interagir avec le monde. En s'immergeant dans cette expérience, les organisateurs, tout comme les spectateurs, apprennent et découvrent ensemble de nouveaux moyens de s'autonomiser ; à la fois culturellement, artistiquement et collectivement.



Faire son Parcours avec les Trans pour composer l'expérience



Une enquêtrice du Laboratoire Culture et Communication en discussion avec une classe de 3ème dans le cadre du Parcours Trans

© RAPHAEL ROTH

Cette année, dans la continuité de la démarche instaurée lors des précédentes éditions des Trans Musicales, le festival a la volonté de s'ancrer profondément dans une démarche d'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Ainsi, de nombreux dispositifs ont été renouvelés et mis en place afin de continuer à concrétiser cette envie. Comme le dit Giorgio Agamben¹, le dispositif est « *un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit linguistique ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments* ». C'est pourquoi nous avons décidé d'étudier les éléments qui façonnent le dispositif Parcours mis en place par les Trans Musicales dans le cadre d'une démarche EAC.

Des «Parcours Trans» aux «Parcours avec les Trans»

Tout d'abord, il convient de contextualiser la mise en place de ce dispositif. Un important renouvellement s'est instauré pour l'édition 2016, conservant deux types de Parcours : *Découvertes* et *Jeunes Reporters*. Aujourd'hui, le dispositif prend une nouvelle forme. S'inscrivant dans le cadre des droits culturels depuis leur formation avec Réseau Culture 21, organisme promouvant la Déclaration de Fribourg et son application dans les politiques publiques, l'équipe des Trans Musicales permet de recentrer les questions de l'accès à la culture sur l'humain et la personne en elle-même. Cela induit donc dans le cadre de ce dispositif de construire une relation avec les groupes accueillis. La jauge a donc été réduite de moitié pour pouvoir assurer un suivi préalable et ancrer le projet culturel des Trans Musicales

¹ AGAMBEN, Giorgio. « Théorie des dispositifs », *Po&sié*, vol. 115, no. 1, 2006, pp. 25-33.

dans une démarche plus construite. Nous ne dirons plus *Parcours Trans*, mais *Parcours avec les Trans*², l'objectif étant de pérenniser et d'accompagner l'action à l'année.

Ayant aujourd'hui pour objectif de s'ouvrir à des personnes de tout âge, le dispositif a su se renouveler pour témoigner de l'importance

«L'importance dans l'expérience esthétique, c'est le partage»³

de proposer une éducation tout au long de la vie. Ainsi en sortant des carcans scolaires, le Parcours avec les Trans accueille des structures à la fois sociales, médicales, scolaires et socio-culturelles. Le parcours *Découvertes* devient l'unique parcours. Cependant pour répondre à la forte demande et aux exigences « *de droit d'accès et de participation libre à la vie culturelle à travers des quelconques activités* »⁴, l'association a dû imposer certains critères internes⁵ de sélection.

En s'adaptant à chaque structure et projet, plusieurs profils apparaissent. Certains portent un projet sur plusieurs années alors que

«Dans la préparation des Parcours, c'est adapté pour chaque groupe»⁵

d'autres découvrent le festival pour la première fois et construisent une nouvelle expérience. Il y a également une grande dichotomie entre les accompagnants et les accompagnés. Chaque histoire s'écrit selon le lien créé, le lien qu'il reste à créer ou la volonté de fortifier cette relation. Un élève du Collège Saint Joseph La Salle nous explique par exemple : « *C'est un prof [...] qui connaît bien ici et qui y va chaque année depuis très longtemps, depuis 20 ans je crois. Il nous a proposé de venir cette année et on a*

accepté »⁷; Pour d'autres écoles, la démarche est tout autre. Le Collège de Combourg s'insère par exemple dans un dispositif de résidence. Le groupe Mohican, en résidence au collège déclare que « *le line up permettait de faire de l'action culturelle en faisant découvrir des instruments de musique, de la prod électro, de l'écriture, je pense que c'est ça aussi qui a fait qu'ils nous ont proposé* »⁸. Certains groupes programmés aux Trans Musicales ont alors la possibilité de développer des ateliers tout au long de l'année et de construire un projet en accord avec leur proposition musicale.

Transmettre

Les Parcours avec les Trans s'insèrent alors dans une réelle démarche de transmission. « *La transmission ne concerne pas simplement des manières de penser, des idées, des savoirs ni même des objets. Le plus important, ce sont les manières d'éprouver, de sentir, c'est-à-dire des manières d'être. Là, les passeurs indispensables sont des passeurs d'affects* »⁹. Le premier point que nous avons pu soulever concerne l'importance de déconstruire l'objet festival, à la fois dans la mise en place du dispositif et dans la réception qu'il en est fait. La notion de découverte, essentielle dans le cadre des Trans Musicales, est considérée par 54,9% des répondants comme étant la première raison de leur venue, si nous nous appuyons sur l'enquête de 2019. Cette notion est couplée par le fait de déconstruire l'objet concret. Christine, festivalière accompagnée par le Centre Départemental d'Actions Sociales, nous explique : « *C'était la découverte, la découverte, pas la surprise non, mais la découverte. C'est bien aussi de découvrir [...] l'arrière scène, je le ressens comme ça. Ce*

2 Informations tirées d'un entretien avec ROYON Camille, 02/10/2019.

3 Ibid.

4 Les droits culturels, Déclaration de Fribourg, 2016.

5 « *Privilégier les personnes qui viennent pour la première fois sur un festival ou sur un concert. Faire des actions avec les quartiers prioritaires et valoriser les structures sociales. Mettre en place un renouvellement tout en développant un impact dans le temps ; les structures peuvent donc venir 3 ans et organisent un roulement. Au-delà des 3 ans, l'accompagnateur est autonome et peut gérer un groupe par lui-même, en dehors du dispositif Parcours.* »

6 Informations tirées d'un entretien avec ROYON Camille, 02/10/2019.

7 Entretien avec Amanda, Benjamin, Chloé, Dimitri, Emile - Chateaubriand réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 78.

8 Entretien Mohican - Artistes, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 95.

9 MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, Presse universitaires de Grenoble, 2008, p. 145

qui se passe derrière la scène avant un concert. On m'a proposé quelque chose que je ne vis pas tous les jours »¹⁰. Ainsi, découvrir la technique et l'envers du décor (par le biais de visites et de médiations pas forcément ludiques) permet de se sentir plus proche de l'objet et de gommer les frontières entre publics et pratiques. Comme le décrit Jean-Louis Fabiani¹¹, les espaces du festival sont magnifiés afin de produire chez les participants une effervescence qui transforme des espaces ordinaires en lieux de souvenir.

« La transmission ne concerne pas simplement des manières de penser, des idées, des savoirs ni même des objets. Le plus important, ce sont les manières d'éprouver, de sentir, c'est-à-dire des manières d'être. Là, les passeurs indispensables sont des passeurs d'affects »

Un second point clé observé dans les groupes Parcours, après l'aspect production et technique, est celui de la scénarisation et des déplacements. La déambulation devient alors un symbole de l'autonomie, induite par l'espace Parcours. Les festivaliers sont indépendants et autonomes dans l'espace dédié. Les référents sont tenus à l'écart, ce qui leur permet de se déplacer à leur bon vouloir, tout en ayant la possibilité de les solliciter en cas de besoin. Au-delà de l'espace Parcours et de ce cadre précis, les déplacements dans les différents lieux festivaliers de la ville montrent également une autonomie à travers les déambulations entre les activités, hors du Parc Expo. Que ce soit par exemple pour se rendre au Liberté depuis l'Ubu avant de rejoindre le Parc Expo une fois le soir venu. Il est question de s'appropriier la ville en a



Une classe de 3ème pendant l'Atelier Interview dans le cadre des Parcours Trans

temps que les espaces festivaliers. Comme décrit par Philippe Simay en s'appuyant sur les propos d'Henri Lefebvre : « Si la déambulation implique le laisser-aller, la spontanéité, le refus de parcours assurant l'expression totale des désirs, ces derniers, en retour, doivent contribuer à la localisation de zones d'ambiance dont les potentialités doivent être minutieusement évaluées »¹². Ainsi, en proposant une initiation par la déambulation entre les différents lieux du festival, les participants peuvent évaluer et s'appropriier les espaces, tendant à pratiquer leur autonomie spatiale.

Enfin, notre troisième observation principale concerne les rencontres proposées au sein de ce dispositif. Pour beaucoup, l'expérience

10 Entretien Christine - Centre Départemental d'Actions Sociales, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe page 85.

11 FABIANI Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France », dans POIRRIER Philippe (dir.), « Festivals et sociétés en Europe. XIXe-XXe siècles », *Territoires contemporains*, vol.3, 2012.

12 SIMAY Philippe, *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes*, Métropoles [En ligne], 4 | 2008.

principale du Parcours avec les Trans se résume aux rencontres, particulièrement celles qui prennent la forme d'*interviews*. Transmettre le savoir professionnel et artistique est l'un des objectifs principaux de la Charte EAC, s'insérant dans une optique de médiation directe. Les Trans Musicales démontrent alors d'une « *volonté de dépasser la fréquentation temporelle de l'art et de construire des relations entre des personnes et des institutions, des objets culturels ou entre des personnes par le biais d'objets et/ou de pratiques* »¹³. En rencontrant les artistes, les participants au dispositif vont élargir leurs connaissances et pratiques. Lors d'un entretien informel, des collégiens nous apprennent qu'ils ne s'attendaient pas à ce qu'un artiste ait plusieurs groupes, joue de plusieurs instruments ou de plusieurs genres musicaux. Nous nous rendons compte que cette rencontre a éveillé leur curiosité et les a poussés à questionner l'objet à nouveau.

Transcender

Plus que transmettre, le dispositif cherche à transcender sa propre mise en place. D'abord, transcender les goûts musicaux. Les Trans Musicales sont réputées pour leur notion de découverte, d'abord de nouveaux artistes et de nouveaux genres musicaux. En mettant en place des interviews et des moments d'échange avec les artistes, les participants se trouvent dans une situation où ils doivent écouter les musiques pour préparer leurs interventions. Ils sont donc dans ce cadre-là dans un moment de découverte musicale qui peut avoir une influence sur les écoutes futures. Nous pouvons l'observer lors d'un entretien avec un élève du Collège Saint Joseph :

« - *C'est un peu des styles de musique que vous écoutez ou pas du tout c'est totalement différent ?* - Julia : *Benoit Menomanie oui, mais Ja War et*

Jone c'est pas trop mon style mais ça va, je les ai trouvés bien. - Ca vous a donné envie d'écouter dans ce style-là ? - Julia : *Oui.* - Stéphane : *Ca dépend lesquels* »¹⁴.

Plus que transcender les goûts musicaux, il convient également de transcender les pratiques. Amélia, accompagnée par l'Institut Médico-Educatif, nous explique : « *Les dispositifs Parcours avec les Trans, c'est comme si on nous apprenait l'autonomie à aller envers eux* »¹⁵. La festivalière est consciente de pouvoir exercer son autonomie en dehors du Parcours : venir sans les professeurs, aujourd'hui ou dans le futur, parce que le dispositif leur a permis de se rendre compte qu'ils en sont « *capables* ». Elle évoque également l'idée de transmettre à sa famille la connaissance du festival.

Nombreuses de nos observations et de nos entretiens nous amènent à penser que pour beaucoup de groupes accompagnés il s'agissait d'une première fois ; première fois en concert, première fois en festival et première fois en backstage. Il paraîtrait que l'expérience du dispositif produit des effets sur le futur de la pratique du festival, comme nous l'indiquent certaines phrases recueillies en entretien :

« *Vous pensez à revenir un jour ?* - Stéphane : *Moi j'espère. J'espère qu'un jour je reviendrais* »¹⁶.

Le dispositif permet d'accueillir des personnes éloignées qui ont un accès limité aux concerts de par le territoire, leur âge ou leurs pratiques habituelles. Le dispositif Parcours propose une dynamique particulière de découverte de concert en groupe et pas forcément en famille, qui peut être le premier facteur de découverte habituel. Pour beaucoup, les Trans Musicales sont le lieu d'expérimentation du premier concert ou festival. L'aspect fondamental des premières fois dans la construction des carrières de festivaliers est

¹³ GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël et ROYON Camille, « *Education artistique et culturelle* » Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 27 juin 2019. Dernière modification le 03 juillet 2019.

¹⁴ Entretien Camille, Julia, Stéphane, Pascal - Saint Joseph, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 88.

¹⁵ Entretien Amélia - Institut Médico-Educatif, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 72.

¹⁶ Ibid.

éminemment bien retranscrit dans la thèse de Damien Malinas où il déclare que. « *Cette première fois qui semble, à première vue, à l'origine du mode dynamique de relation qu'on aura, en tant que festivalier avec les fois suivantes, mérite d'être observée avec une attention singulière si l'on veut comprendre ce qui se noue entre un spectateur et sa pratique* »¹⁷ Cette pratique est introduite dans ce cadre-là, alors même que certains d'entre eux n'ont pas encore pensé cette activité, comme nous le montre la majorité de nos entretiens avec des participants au dispositif Parcours.

Nous nous demanderons si au-delà de transcender les goûts et les pratiques, le dispositif permet-il de transcender l'individu ? Nous remarquons que l'une des conclusions principales lors de nos entretiens avec les participants au dispositif concerne l'aspect du groupe. Le dispositif paraît forger une cohésion de groupe, qui permet de se découvrir et découvrir l'autre. Lors d'un entretien informel avec une professeure de musique, elle nous explique que « *Les élèves ne nous imaginaient pas aussi cool en sortie scolaire* »¹⁸.

Le dispositif démontre tout de même certaines limites. Amélia de l'Institut Médico-Social se montre consciente que le dispositif n'a pas un impact important sur sa personne : « *Moi ça m'a rien changé en fait. Je suis toujours la même fille* »¹⁹.

« Cette première fois qui semble, à première vue, à l'origine du mode dynamique de relation qu'on aura, en tant que festivalier avec les fois suivantes, mérite d'être observée avec une attention singulière si l'on veut comprendre ce qui se noue entre un spectateur et sa pratique »

17 MALINAS Damien, *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, 2006, p. 190

18 Entretien informel Delphine - Collège Chateaubriand, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 111.

19 Entretien Amélia - Institut Médico-Educatif, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 72.

1, 2, 3... Parcours

Vendredi matin, un des nombreux groupes accompagnés du dispositif Parcours s'apprête à assister aux balances de la salle l'Étage. Dans cette vingtaine d'élèves, un se détache par sa présence et son attitude. Vêtu d'une chemise, d'une veste de costume et de chaussures élégantes, il se tient droit et semble assuré. Il écoute attentivement les explications du technicien, en avant du groupe, et hoche la tête pour marquer sa compréhension.

Une fois dans la salle, le groupe s'assied en tailleur alors que lui s'installe debout vers l'arrière. Il écoute attentivement, au bout de quelques instants il sort son téléphone et ouvre l'appareil photo. La prise de vue, qu'il veut délibérément désaxée, met en scène ses camarades assis de dos, avec un vague aperçu des lumières sur scène, sans pour autant pouvoir distinguer les silhouettes des musiciens. L'élève reprend le cliché de nombreuses fois pour dessiner le meilleur effet de groupe. Après quelques autres minutes d'attention, il ressort le téléphone de ses poches et immortalise cette fois-ci les techniciens. D'abord le régisseur son, puis le régisseur lumière. Plus tard, il se vantera d'avoir retenu leur rôle : «Donc celui qui était devant c'était l'ingé son et derrière l'ingé lumière, c'est ça ?». Enfin, une dizaine de minutes plus tard, le groupe semble se prendre au jeu. L'élève fixe son objectif sur la scène, zoomant pour prendre un cliché du guitariste, puis du chanteur.

Son attitude est représentative dispositif dans lequel il participe. Bien qu'il se veuille plus impliqué, notamment à l'atelier où il n'attendait pas qu'on lui explique sur quels boutons appuyer, et plus instruit, comme on a pu le voir après la visite lorsqu'il expliquait à ses camarades ce qu'étaient des stroboscopes avant même que l'accompagnant ne puisse répondre ; il symbolise pourtant la démarche du dispositif. D'abord intéressé par le fait d'être en groupe (photographie numéro 1), c'est par l'initiation à la technique (photographie numéro 2) qu'il s'intéresse à la musique qu'on lui propose (photographie numéro 3).

Cela rejoint le concept de l'EAC en tant qu' « ensemble des voies de transmission, permettant de voir, de faire et d'interpréter avec les expériences ». Observation, action, appropriation sont les fondements tacites de la transmission par l'expérience.



Une formule de l'enchantement

Yves Winkin, grâce à son concept de suspension consentie d'incrédulité, nous permet d'affirmer que les festivaliers choisissent, par leur simple venue, de se laisser enchanter, laissant de côté les règles économico-techniques cartésiennes et écartant le moindre scepticisme face aux possibles imperfections du cadre de l'expérience, se mettant de fait dans un état de réceptibilité et de sensibilité accrue. Nous pouvons donc supposer qu'ils sont ainsi plus à même de se laisser séduire par la proposition culturelle qui leur est faite, voire développer une appétence pour celle-ci. Nous allons tenter de répondre aux questions relatives à cette appétence et demander si elle provoque une fidélité au festival des Trans Musicales.

Le festival comme lieu privilégié de découverte

La première chose qui vient à l'esprit en ce qui concerne la programmation des Trans Musicales est la diversité. Toujours en quête de nouveautés, les Trans Musicales nous ont proposé lors de cette 41^e édition des artistes venant de 48 pays différents¹, ainsi qu'une grande variété de genres. Ce festival est en quelque sorte un vrai dénichéur de talents, il fut notamment le premier à programmer en France des artistes comme Etienne Daho, Nirvana ou Björk. « *Depuis 40 ans, vous avez révélé des talents, vous avez fait naître des carrières, vous avez façonné une bande-son reconnaissable entre toutes, bouillonnantes, exigeantes, créatives, sans jamais être élitiste* »². Il propose au public l'avant-garde des musiques actuelles. Il est logique que ses festivaliers, y découvrant de nouveaux artistes, développent une affection pour certains d'entre eux que logiquement ils

1 Article « *Trans Musicales de Rennes : la programmation complète* », Sarah PONCHIN, Linternaute.com, publié le 27/11/2019, consulté le 13/01/2020.

2 Extrait du discours d'ouverture de Béatrice MACÉ lors de la 41^e édition des Trans Musicales 2019, Annexe page 4.

ne connaissaient pas. Cet amour des artistes nouvellement découverts se confirme après le festival car ces mêmes festivaliers sont 60%³ à déclarer retourner dans l'année voir en concert un artiste découvert aux Trans Musicales.

Plus encore, l'équipe des Trans Musicales propose chaque année à son public plusieurs outils différents pour explorer sa large programmation. Parmi ceux-ci, nous pouvons mentionner notamment une carte exploratoire : Trans Music Maps. Elle permet de se renseigner sur la programmation des années précédentes, de visualiser les artistes selon leur style musical, de les écouter ou encore de les mettre en favoris.

Une programmation singulière

Il existe une forte différence entre les festivals qui échafaudent leur image sur une programmation essentiellement construite à partir de « têtes d'affiche », et les festivals où la programmation – bien que qualitative – n'est pas l'élément premier qui justifie la présence de leur public. Dans le premier cas, la popularité des artistes est gage de succès, alors que, dans le second cas, la programmation s'élabore dans une perspective de confiance et de découverte de la part des festivaliers. Les Trans Musicales appartiennent à cette seconde catégorie. Leur programmation est majoritairement composée d'artistes émergents, mais parfois des « têtes d'affiche » - ou « artistes boosters » pour reprendre les mots de la co-directrice du festival Béatrice Macé - sont intégrés afin d'attirer le public pour mettre à l'honneur le reste de la programmation. De fait, le spectateur prend le risque de se déplacer pour venir voir des

groupes qu'il ne connaît pas.

Le public du festival est sensible à la volonté des programmeurs de favoriser la découverte. En effet, les données relevées lors de l'enquête des publics désignent l'ambiance, la découverte et « les Trans comme rendez-vous incontournable »⁴ comme raisons principales de la venue des festivaliers. Ainsi, comme nous l'avons précédemment montré, une majorité des personnes interrogées mentionnent « la découverte » comme raison de leur venue. Plus encore, cette notion se retrouve souvent dans les mots cités en entretien par les festivaliers

lorsqu'il leur est demandé de définir le Festival.

« J'y vais vraiment comme de la découverte donc je lâche complètement cette idée du style »⁵.
« Je vais aux Trans par curiosité, découvrir de nouveaux artistes, de nouveaux styles de musiques... ainsi que pour l'ambiance »⁶.

Pour un guide des futures écoutes

On pourrait considérer que les Trans Musicales sont d'autant plus un festival à la programmation avant-gardiste, que les découvertes musicales qui y sont proposées sont prolongées car accompagnées par des outils numériques. Les services de streaming musical semblent être un compagnon de nombreux festivaliers ; à la fois pré-festival dans leur découverte de la programmation et post-festival dans leur appropriation des découvertes. Effectivement, 77,9%⁷ des festivaliers déclarent ajouter des chansons découvertes aux Trans Musicales à leurs playlists. S'il n'existe pas de compte officiel des Trans Musicales, nous

*L'expérience
festivalière
permet la
découverte
de nouveaux
artistes, de
nouveaux
univers ; plus
encore aux
Trans Musicales.*

3 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

4 Ibid.

5 Entretien Bruno – Festivalier, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 34.

6 Entretien écrit Marina - Festivalière, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 60.

7 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

trouvons en revanche des playlists comme « Trans Musicales 2019 (full list) » sur Spotify qui répertorie certains morceaux des artistes programmés (cf. photographie). De même, le festival possède sa propre chaîne Youtube sur laquelle il publie une série appelée *Plan rapproché* qui a pour but de stimuler l'intérêt des spectateurs pour la programmation.



Screen d'une playlist Spotify non officielle des Trans Musicales 2019

Sur FIP, radio partenaire reconnue pour faire découvrir les différents genres musicaux, il existe un hashtag #Trans2019. Celui-ci permet notamment d'identifier chaque groupe programmé lors de cette édition.

Un article est également mis en ligne pour mettre en lumière les enjeux qu'ils représentent dans ce paysage musical. Un podcast «Sélection des meilleurs moments du festival», une vidéo regroupant des extraits du concert des groupes sélectionnés, est aussi proposé sur le site de la radio⁸.

Nous pouvons ainsi dire que l'expérience festivalière permet la découverte de nouveaux artistes, de nouveaux univers ; plus encore aux Trans Musicales. Ce festival axé entièrement sur cette notion et cette volonté possède la réputation d'être un bon indicateur des tendances musicales qui s'illustre par son slogan : « Nouveau depuis 1979 ». Est-ce la raison pour laquelle les festivaliers leur sont fidèles ?

Une fabrique de passionnés

Les festivaliers des Trans Musicales reviennent : 38%⁹ des personnes interrogées étaient venues entre 3 et 9 fois et 38,3%¹⁰ entre 1 et 2 fois. De même, 76,5%¹¹ des répondants se disent attachés au festival. Plus spécifiquement, 41% des primo-festivaliers de l'édition 2019 témoignent d'un attachement particulier au festival. Pour expliquer cet attachement largement partagé et précoce du public des Trans, nous pouvons résumer les raisons de la fidélité des festivaliers par plusieurs facteurs. D'abord, une volonté du public de revivre sa première fois. La «chance» d'avoir pu éprouver quelque chose d'émotionnellement puissant lors de la première expérience attache désormais les participants à cette pratique¹². La philosophie de découverte inhérente aux Trans Musicales fait de ce festival une occasion essentiellement marquée par les «premières fois». Ensuite, la validation des musiques par les festivaliers après les Trans, comme le montre ce témoignage : « À chaque fois que je fais une soirée, je mets après les artistes que j'ai aimés en favoris sur Deezer Short Paris évidemment, Los Bichos que je ne connaissais pas »¹³.

Enfin, ses programmeurs (Jean-Louis Brossard et Béatrice Macé) sont des «personnalités», au sens où ils sont connus par le public qui, d'ailleurs, leur fait confiance : 53,8%¹⁴ des personnes interrogées déclarent connaître au moins l'un des deux. C'est la familiarité que le public entretient avec eux qui encourage la fidélité. Il en est de même pour les professionnels qui se rendent au festival pour s'inspirer de leur propre programmation : « Ici c'est une référence pour beaucoup de programmeurs, beaucoup

8 <https://www.fip.fr/theme/trans-musicales-de-rennes>.

9 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant - Une sociologie du spectateur réinventé*, L'Entretemps, Montpellier, 2008, p. 62.

13 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes p.132

14 Enquête des Trans Musicales 2019 mené par le Laboratoire Culture et Communication.

de journalistes, beaucoup de festivals et salles, parce que souvent ce sont des artistes étrangers qui n'ont jamais joué en France ou en Europe. Et quand tu joues ici, et que t'as la chance de faire un bon concert, généralement beaucoup de festivals qui se passent en été suivant viennent ici pour regarder les groupes. Et s'ils aiment, ils les emmènent ensuite dans leur festival. Donc, le rôle international et le rôle on va dire de «rayonnement» de ce festival est très important »¹⁵.

Y aller une fois c'est prendre le risque d'y revenir. Une fois que nous comprenons que les noms des programmeurs sont plus connus que les noms des artistes programmés, nous pouvons en conclure que cela a un effet positif pour les festivaliers. L'objectif premier étant de découvrir de nouveaux artistes, nous remarquons que la temporalité découverte est libre. En amont ou pendant les Trans Musicales, ce choix reste entre les mains des spectateurs, les organisateurs restent seulement là pour guider cette expérience. Les rencontres, les souvenirs... Nombreuses sont les raisons.

*« On vient
pas voir
quelqu'un
de connu,
mais
quelqu'un
qui va être
connu »*

¹⁵ Entretien avec le producteur du NST & The Soul Sauce meets Kim Yulhee, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 116.

¹⁶ Entretien Laurent et Simon - Festivaliers, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 43.

Le cow-boy

François a 52 ans, il vient aux Trans Musicales de Rennes depuis trente ans. C'est donc un habitué, un réel défenseur de la découverte musicale proposée par la programmation du festival, tout en restant très attaché au rock rennais des débuts. Toujours entouré, il s'est rendu au fil des années au Liberté, puis au Parc Expo, les lieux du festival. Il a donc vécu presque toutes les différentes périodes des Trans Musicales : le rock local contestataire, puis les musiques électroniques avec les premières Rave, enfin, les artistes qui viennent des quatre coins du monde et qui réussissent toujours à faire entendre des sonorités et des mélanges de genres inconnus jusqu'ici.

Pour cette édition, avec ses ami.e.s, il a décidé de venir déguisé, comme chaque année. L'idée de porter un chapeau de cow-boy a assez vite émergé. En effet, comme il le dit lui-même : « *Déjà, comme je suis grand, on me repère facilement. Puis, c'est drôle, on jouait au cow-boy en étant gamin, c'est l'Amérique. C'est aussi ça les Trans Musicales, partir à la découverte, à l'aventure, le temps d'un week-end !* ». Le fameux chapeau de cow-boy est donc avant tout un jeu, un déguisement, un accoutrement, qui montre que l'espace et le temps des Trans Musicales n'est pas tout à fait le même que celui de la vie courante. Ici, durant quelques soirées, tout est rendu possible dans cette effervescence collective propre aux grands rassemblements festifs. Mais plus encore, le chapeau est ici un réel outil de communication pour à la fois revendiquer avec dérision qui l'on est, quelle est l'identité que l'on veut projeter le temps du festival, mais aussi pour permettre à ce groupe d'ami.e.s de se reconnaître, et de se retrouver à travers la foule.

Cet accoutrement vient retrouver la longue liste de ces outils de communication en terrain festivalier : les emblèmes, les bannières, les ballons. Pour Damien Malinas et Raphaël Roth, chercheurs en Sciences de l'Information et de la Communication, ces outils «*sont les emblèmes de générations qui se retrouvent en un même espace et un même temps. [...] La fonction de renvoi de ces emblèmes qui volent au-dessus de la tête des festivaliers devant la scène s'ajoute à leur fonction d'identification au milieu de la foule*»¹.

¹ MALINAS Damien et ROTH Raphaël , « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémio-anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°7, 2015.

Des expériences collectives porteuses d'autonomies

Des festivaliers pendant un concert au Parc des Expos



La pratique festivalière revêt une dimension collective. Selon Damien Malinas et Raphaël Roth¹, les festivaliers ont majoritairement tendance à venir en groupe, plus particulièrement si c'est un festival ayant un public jeune. Dans le cas des Trans Musicales, le festival accueille un public hétérogène qui mêle plusieurs générations. Les chiffres de l'enquête 2019² montrent que 18% des festivaliers sont âgés de moins de 24 ans, 29,2% de 24 à 29 ans, 25,5% de 30 à 39 ans et 27,3% de 40 ans ou plus. Dans ces conditions, comment les festivaliers appréhendent-ils leur autonomie en groupe ?

édition, sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth, menée par Alexandre Delorme et Camille Royon dans le cadre du programme de recherche ANR GaFes, 81% des enquêtés déclarent venir en compagnie de leurs amis³. Une volonté de « *se retrouver autour d'emblèmes générationnels partagés* »⁴. Les rendez-vous annuels que sont les festivals s'avèrent être des séances de rattrapage culturel⁵ qui se vivent d'autant plus intensément par son caractère collectif. Les échanges à la sortie d'un spectacle ou pendant un concert structurent souvent les festivals, le point culminant de la pratique du spectateur de théâtre ou de l'amateur de musique.

Selon l'enquête réalisée lors de la 40ème

Par ailleurs, si en philosophie, la

1 Malinas D., Roth R., 2015 Dans MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival - Festivalier » Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 22 février 2018. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/festival-festivalier>.

2 Enquête des publics des Trans Musicales, 2019.

3 Ibid.

4 Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, 2019

5 ÉTHIS E., dir., *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, 2002.

notion d'autonomie implique « *une relation interdépendante à autrui* »⁶, il est toutefois important de signaler qu'être autonome ne signifie pas être seul. Selon Emile Durkheim, l'autonomie relève d'une exigence d'intériorisation des raisons pour lesquelles nous sommes attachés à un groupe⁷.

Découvrir en groupe

Les participants des Parcours sont accueillis par les Trans Musicales avec leurs structures. Les structures ont la possibilité d'envoyer une demande pour participer aux Parcours et sont sélectionnées par les Trans Musicales, mais parfois l'équipe du festival appelle directement les structures qui les intéressent afin d'avoir des participants diversifiés. Les groupes ont un créneau qui leur est dédié et ils arrivent ensemble au Liberté. Leur expérience aux Trans Musicales démarre dans un collectif. Pour les écoles, les élèves se connaissant déjà tandis que ce n'est pas toujours le cas pour les structures sociales. Qu'ils se connaissent ou non, leur parcours va se faire ensemble. Certaines structures, comme l'Institut Médico-éducatif (IME), organisent leur venue aux Trans Musicales en amont, en préparant des travaux pratiques en groupe, comme la préparation de la réalisation d'un montage photo ou vidéo, préparant ainsi collectivement leur venue.

En rencontrant des participants des Parcours, nous avons pu observer et comprendre qu'ils s'interrogent eux aussi sur la notion de groupe et leur place à l'intérieur de celui-ci. Cette expérience en groupe est vue comme quelque chose de valorisant. Christine, venue avec le Centre Départemental d'Action Sociale (CDAS), partage avec nous sa perception du groupe : « *Et puis j'ai la chance de pouvoir*

participer à un groupe comme aujourd'hui où on est accompagné, où on nous fait visite »⁸. La visite dont parle Christine est celle du Liberté, nous la suivons sur cette activité, après qu'elle soit venue nous voir pour demander ce que nous faisons. Nous comprenons que ce sont ces rencontres qui lui plaisent : « *Et puis bon on est dans un groupe sympa, donc voilà c'est très plaisant* »⁹. Mais elle présente également une envie de se séparer de l'assemblée en étant la première à poser une question en demandant : « *Est-ce qu'on est toujours en groupe ? On peut se balader seuls ?* »¹⁰. Puis elle se détache des autres pendant la visite pour aller aux stands, aux kiosques, dans l'Espace Professionnel. Il est alors intéressant de voir qu'elle valorise cette expérience en collectif, mais qu'elle a également le souhait de s'en détacher.

Nous avons relevé lors de nos

Les échanges à la sortie d'un spectacle ou pendant un concert structurent souvent les festivals

observations que la cohésion de groupe semble différente selon sa provenance. Les adultes font souvent connaissance pendant le Parcours donc découvrent cette nouvelle énergie de groupe et sont propices à se détacher du collectif. En parallèle, les écoles ou structures qui accueillent des enfants et/ou adolescents sont davantage propices à rester ensemble et se connaissent avant leur arrivée aux Trans Musicales. La cohésion de groupe chez les jeunes dans un cadre scolaire peut en effet avoir des particularités. Sylvie Octobre dit que « *L'analyse de la culture jeune est intimement liée à celle de l'adolescence, notamment parce que le*

6 WARCHOL, N. Autonomie. Dans : Monique Formarier éd., *Les concepts en sciences infirmières: 2ème édition*, 2012 (pp. 87-89).

7 DURKHEIM, 1974. Dans Le Coadic Ronan, *L'autonomie, illusion ou projet de société ?*, Cahiers internationaux de sociologie, vol. 121, no. 2, 2006, pp. 317-340.

8 Entretien Christine - Centre Départemental d'Actions Sociales, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexes page 85.

9 Ibid.

10 Ibid.

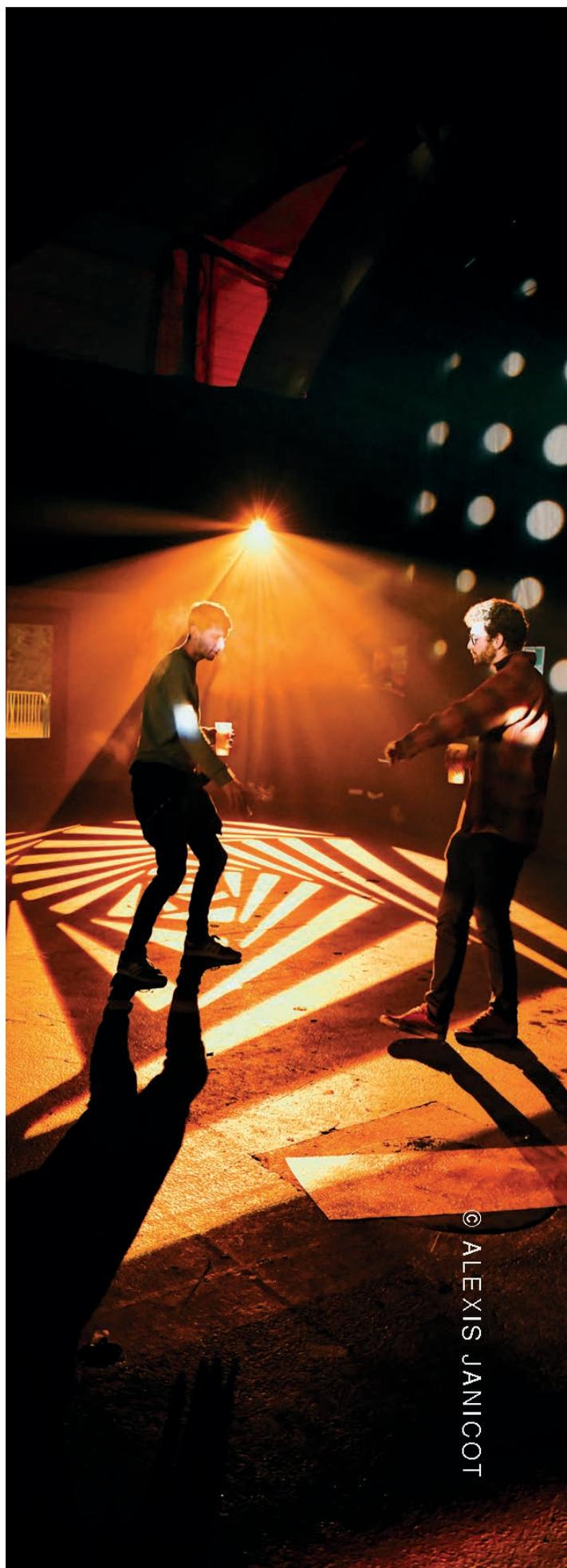
regroupement systématique et prolongé des jeunes dans l'univers scolaire (puis universitaire) crée les conditions propices au développement de comportements et de goûts spécifiques, mais également parce que cet âge de la vie semble celui des transformations, des changements, à la fois des conditions de socialisation - avec le développement de l'autonomie »¹¹.

Une participation collective

Pendant les Rencontres et Débats, l'atelier participatif requiert une participation active des festivaliers. Cette année, lors de ce temps d'échange, nous avons pu remarquer que la plupart des participants étaient accompagnés de leurs amis. Pendant l'atelier, les festivaliers venus ensemble, des collègues pour la plupart, étaient invités à retracer leurs parcours sur une carte.

Nous avons émis plusieurs hypothèses suite à nos observations. Le fait de se savoir entouré par un groupe permettrait de se sentir plus à l'aise et en confiance surtout dans un environnement étranger qui sort de la zone de confort des personnes et de leur quotidien. Selon Alessandro Falassi, en festival, « *le temps quotidien est perturbé et suspendu* » et « *il y a une intensification d'activités spéciales qui ne font généralement pas partie de la vie quotidienne* »¹². Ainsi, il explique que quand ces facteurs interviennent simultanément, le cours ordinaire de la vie de l'individu est modifié par une interruption qui introduit « *un temps hors du temps, une dimension temporelle spéciale consacrée à des activités spéciales* »¹³.

De cette façon, nous pouvons émettre l'hypothèse que le fait d'appréhender cette interruption avec un groupe de personnes que l'on connaît et s'entourer d'une communauté qui



© ALEXIS JANICOT

Des festivaliers jouant avec la scénographie.

¹¹ OCTOBRE Sylvie, *Deux pouces et des neurones*, Questions de culture, Ministère de la Culture DEPS, 2014.

¹² FALASSI Alessandro, 1987, *Time out of time: essays on the festival*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

¹³ Ibid.

partage ses valeurs permettrait de se rassurer tout en évitant de se détacher complètement de son quotidien. Être avec un groupe pendant le festival aide à de s’y sentir en confiance et donne lieu à une suspension consentie d’incrédulité¹⁴ commune. Se détacher des autres par la suite peut tout autant s’expliquer par le fait que les festivaliers s’immergent progressivement dans l’univers créé par le festival. De plus en plus à l’aise hors du groupe, nous pouvons observer certains imprévus dans les parcours de festivalier.

Lors de l’atelier participatif nous avons pu avoir à une même table deux festivalières appartenant à un même groupe d’amis. Nous avons ainsi pu observer les mouvements communs, les mouvements individuels et leurs intersections. Nous avons compris que les collectifs de festivaliers se formaient pour se déformer.

Du parcours de groupe aux digressions, volontaires et involontaires

La difficulté d’un parcours collectif demeure dans les choix de programmation. Nous pouvons émettre l’hypothèse qu’au sein d’une même bande d’amis, certains n’auront pas les mêmes choix de programmation. Les groupes influencent entre eux leurs déplacements, et peuvent subir alors des séparations. Il faut également prendre en compte le profil de ceux qui s’égarent et qui déstructurent les parcours : « *Nous après on a fait tous les halls avec Thomas pour retrouver Nico* »¹⁵, nous confiait une participante de l’atelier. L’appréhension du festival en groupe tient souvent compte de ces difficultés de déplacements collectifs. Les téléphones étant parfois un outil limité pour se retrouver en festival, nous pouvons observer aux Trans Musicales certaines techniques pour ne pas se diviser. Certains points, notamment dans le Hall

5, deviennent des points de rencontre en cas de perte. Nous avons observé que la Fontaine à Ooh servait souvent de lieu de rendez-vous, où nous avons pu constater certains égarés attendre leurs amis.

Finalement, les mouvements de groupes nous font observer une forme d’autonomie collaborative, offrant aux festivaliers une gestion totale de leur appropriation du festival, puisqu’ils définissent leurs parcours, leur organisation, et leur appréhension de l’événement. Nous pouvons relever que les Trans Musicales comprennent les dynamiques collectives des publics de festivals, et mettent en place des groupes de festivaliers avec les Parcours Trans. Un groupe renforce l’expérience de festivalier et constitue un aspect non négligeable dans l’autonomisation des publics, au vu de leurs différentes organisations et adaptations que nous avons pu observer au cours de l’atelier participatif.

¹⁴ Samuel Taylor Coleridge « Autobiographie littéraire, chap. xiv », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Éditions Gallimard.

¹⁵ Atelier participatif réalisé dans le cadre des Trans Musical 2019, Annexe p.132.

La louve solitaire

Samedi soir 8 décembre 2019. Le Parc Expo. Dernière soirée du festival.

Une bande d'amis arrive sur les lieux pour une dernière nuit de concerts. Ca fait déjà 3 ans qu'ils se réunissent aux Trans Musicales. Et cette année, Louise est de la partie ! Après quelques concerts, Louise se détache du groupe. Il fait beaucoup trop chaud ! Et la musique n'est pas de son style contrairement à son groupe d'amis qui danse de tout leur soûl. Elle fait signe à son amie qu'elle sort. Une fois dehors, elle n'a pas envie de retourner au concert. Elle décide donc d'aller faire un tour. Elle se balade entre les halls, fait un arrêt à la *Fontaine à Ooh* du Hall 5 et s'assit quelques instants sur un banc pour regarder les festivaliers qui passent devant elle. Contrairement à ce qu'elle pouvait imaginer, elle est contente de s'être éloignée de sa bande d'amis. Le temps passe et la louve solitaire a fait son petit bonhomme de chemin en papillonnant de hall en hall. Au fil de son parcours hasardeux dans le Parc Expo, une heure s'est écoulée. Il est maintenant temps de retrouver le groupe, mais découvre qu'elle n'a plus de batterie. Tant pis, elle parviendra bien à les retrouver. Le concert d'Acid Arab a commencé. Les festivaliers remplissent le hall de part en part. La jeune festivalière avance autant que faire se peut, en essayant de repérer ses amis dans la foule. Entraînée par la vague, Louise nage entre les gens, suivie de près par les odeurs de sueur et d'alcool jusqu'à finir par apercevoir la capuche orange de l'une de ses amies. Un dernier mouvement de coude pour atteindre l'emplacement de son amie. Et voilà ! Elle se glisse dans le rang formé par sa bande de potes. «Ah, bah, t'étais où ? on t'a envoyé des messages !», «plus de batterie ! comme toujours !» «ça va, tu t'es pas perdue toute seule ?» «non, j'ai bien aimé pour tout te dire et puis je commence à bien connaître l'espace maintenant». La louve solitaire et de retour dans la meute !

De nombreuses études sociologiques démontrent que le fait de venir en groupe est une pratique courante chez les festivaliers, spécialement lorsqu'il s'agit de leur première fois au festival. Le fait de se détacher du groupe pendant le festival semble également témoigner d'une pratique assez courante. S'égarer volontairement hors du groupe permet d'expérimenter une autre forme d'autonomie et de ce fait une différente expérience du festival, ainsi, loin des difficultés de déplacements collectifs imposés par les consensus esthétiques.

*Des festivaliers dans la navette, en chemin
pour le Parc Expo.*

Aux hasards d'instant suspendus

Le festival est un moment qui rassemble un grand nombre de personnes autour d'un intérêt commun et dans un même lieu. « *L'anthropologue Alessandro Falassi définit la notion de « festival » comme un événement délimité dans le temps, dans l'espace et défini par une action. En festival le temps quotidien est perturbé et suspendu ; les espaces utilisés le sont rarement à l'année pour la même activité que celle – collective – du festival ; et l'action se traduit par une intensification d'activités spéciales telles des spectacles, des fêtes, des concerts, qui ne font généralement pas partie de la vie quotidienne. Lorsque ces trois facteurs interviennent simultanément, la vie « normale » est modifiée par une interruption graduelle ou soudaine*¹. Cela introduit « un temps hors du temps, une dimension temporelle spéciale consacrée à des activités spéciales »². Le milieu du festival pourrait de ce fait être un lieu privilégié de rencontres, de discussions, bref de sociabilisation. Selon Georg Simmel, « *la sociabilité est la forme ludique de la socialité* ». C'est-à-dire « un jeu au cours duquel chacun fait « comme si » tous étaient égaux. Cette dimension de la vie sociale procure aux agents la satisfaction d'être socialisés, c'est-à-dire le sentiment éprouvé d'être quelqu'un dans une compagnie, caractérisée par des liens de réciprocité »³. Nous entendons donc ici par sociabilisation le processus et la co-construction de ces liens. Ainsi, l'expérience festivalière favorise-t-elle la sociabilisation ? Nous nous attacherons ici à mettre en lumière comment s'articule la sociabilisation dans un contexte festivalier, en prenant l'exemple des Trans Musicales.

Entre espaces transitoires et lieux d'attentes

Le lieu principal des Trans Musicales, le Parc Expo, d'une très grande taille d'environ 54 000 m qui peut accueillir 13 600 personnes sur plusieurs soirs⁴. Lors de l'édition 2019, malgré de forts mouvements sociaux, ce ne sont pas moins de 56 000 personnes qui se sont réunies lors du festival rennais⁵. Autant de rencontres potentielles !

53%⁶ de personnes interrogées demandent des informations à d'autres festivaliers, 67,1%⁷ ont déjà renseigné d'autres festivaliers. Le festival crée également des lieux inédits qui rassemblent des festivaliers. Un exemple serait les navettes qui sont un vrai moment d'échange et de sociabilisation. Les discussions amicales et enjouées de l'aller laissent place à des chants et des blagues parmi les individus plus éreintés par leur soirée dans les navettes retours. Nous avons pu observer des personnes qui ont cherché à mettre de l'ambiance, chanter sur des musiques connues de tous. Dans la même dynamique se trouve le Hall 5 du Parc Expo, espace d'accueil, lieu plus calme car majoritairement sans concert. Il centralise les temps de repas et de boissons qui favorisent les discussions. La disposition des espaces de pause est également propice aux interactions. En effet, la mise en place de plusieurs rangs de grandes tables contiguës pour manger, où les gens sont assis les uns à la suite des autres, crée un espace de convivialité nouveau. En étant à la vue de chacun, certains festivaliers osent en interroger d'autres sur le contenu de leurs assiettes⁸. De plus, comme évoquée précédemment, l'installation « La Fontaine à Ooh » est également un moyen d'interroger les personnes sur les lieux pour découvrir ensemble son fonctionnement⁹.

1 MALINAS Damien, ROTH Raphaël, « Festival - Festivalier », Publicationnaire - Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. publié le 20/09/2015. modifié le 22/02/2018, consulté le 16/01/2020.

2 FALASSI Alessandro, *Time out of time: essays on the festival*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

3 RENOUD Gildas, « Sociabilité(s) », Olivier Fillieule éd., *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, Paris, 2009, p. 502-510.

4 « 56 000 festivaliers aux Trans Musicales de Rennes », Le Télégramme, publié en ligne le 08/12/2019, consulté le 13/01/2020.

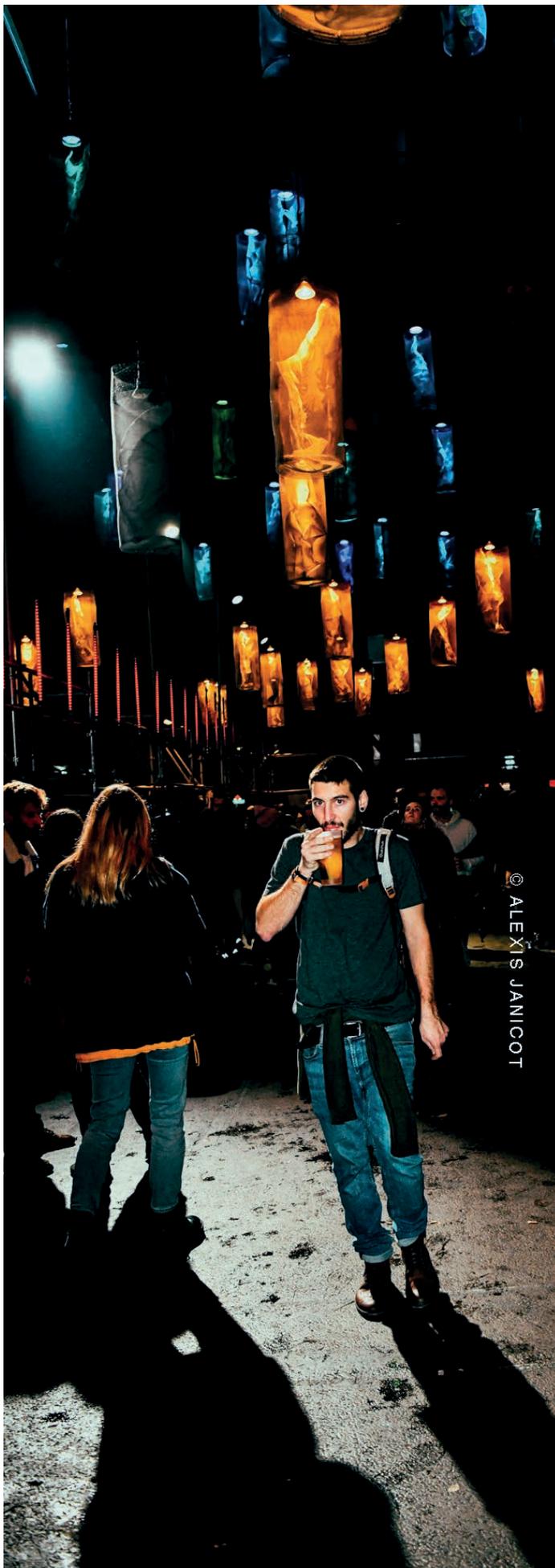
5 Ibid.

6 Enquête des Trans Musicales 2019 menée par le Laboratoire Culture et Communication.

7 Ibid.

8 Sociogramme « La grève du tabac ».

9 Revue scientifique et culturelle LUMEN #5, 2020, p 48.



La scénographie intimiste du Bar du Hall 9.

L'espace festivalier s'organise autour de nombreuses zones où les influences de sociabilisation s'adaptent à la situation. Dans le cas des lieux transitoires, tels que les files d'attente. L'un des plus communs, emprunté par une majorité de festivaliers au cours de la manifestation, se trouve être les toilettes. Elles constituent un espace privilégié de sociabilisation car chacun patiente, souvent isolé de son groupe d'origine. Ils vont alors agir et penser différemment comme a pu le décrire Emile Durkheim¹⁰. En étant éloigné de la musique, les barrières techniques ne sont plus présentes ce qui renforce les possibilités d'échanges entre les personnes.

Lors de l'atelier participatif, un festivalier déclare à ce sujet : « *Meilleur lieu de rencontre !! [...] Y a toujours un moment drôle aux toilettes !* »¹¹. Cet espace représente donc un lieu privilégié de discussion et de création de souvenirs communs particuliers. Ceci n'est pas spécifique aux Trans Musicales au sens où la programmation artistique du festival n'influence pas sur ce temps de sociabilisation qui échappe aux radars.

Cependant, ce lieu de rencontre peut, pour certains festivaliers, représenter une crainte liée à l'agencement du festival. Alors que certains décrivent ce lieu comme étant facteur de situations drôles, d'autres craignent de se perdre et d'avoir des difficultés à retrouver son groupe. Enfin, le festival est aussi un espace qui réunit beaucoup de professionnels du milieu de la culture précisément dans ce but de provoquer des échanges entre eux. Il s'agit d'une sociabilisation plus professionnelle permise par plusieurs espaces et dispositifs (le temps des Rencontres et Débats, l'Espace Pro au Liberté, le Hall 2, etc.).

10 RIVIÈRE Carole Anne, « La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité », *Réseaux*, vol. 123, no. 1, 2004, p. 207-231.

11 Atelier participatif réalisé lors des Trans Musicales 2019, Annexe p.132

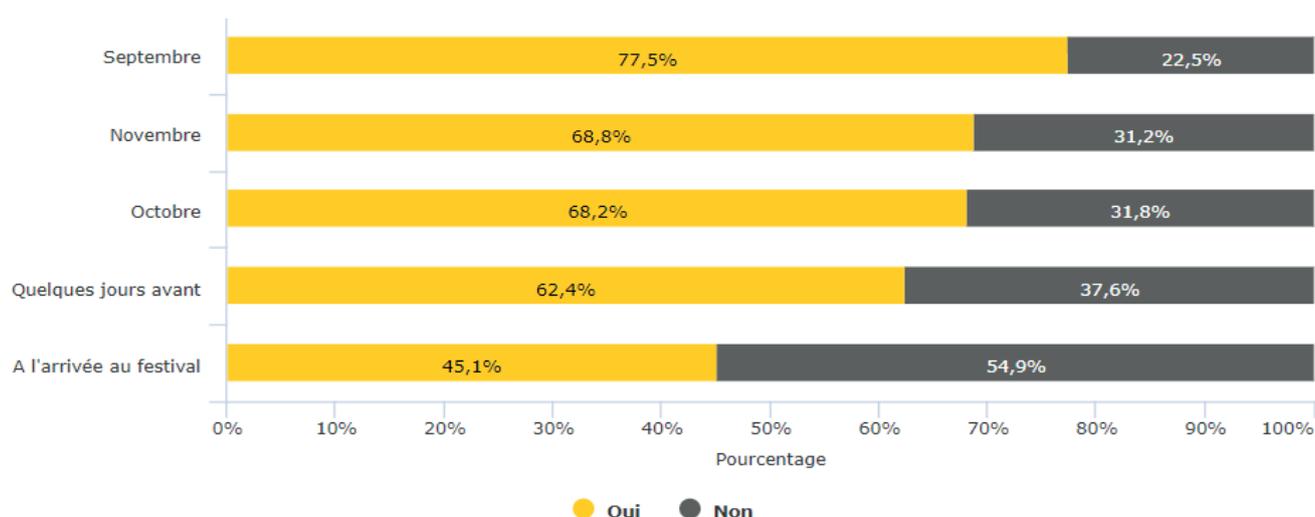
Pour des interstices hétérotopiques et uchroniques

Avec ces espaces, ces lieux de rencontres, et sa scénarisation, les Trans Musicales semblent être un festival qui rend possible un autre rapport aux autres, voire un autre monde. Ce dernier se rapproche de ce que l'auteur Thomas More appelait une « utopie »¹², entendue étymologiquement comme un lieu du bonheur, où une société imaginaire s'accomplit dans la liberté et l'autonomie collective.

Plus encore, ce festival, comme nous l'évoquons ici, est semblable à ce que Michel Foucault a théorisé comme un espace utopique, c'est-à-dire une hétérotopie. Ce concept rassemble « des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans

l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques »¹³. En effet, un festival à l'image des Trans Musicales s'inscrit à la fois dans l'espace, mais aussi dans le temps, comme le propose Alexandre Falassi, que nous avons déjà cité. Michel Foucault précise également, en se rapportant aux fêtes, dont sont issus les festivals, qu'il « y a en revanche des hétérotopies qui sont liées au temps, non pas sur le mode de l'éternité, mais sur le mode de la fête : des hétérotopies non pas éternitaires mais chroniques. Le théâtre, bien sûr, mais aussi les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, quelquefois même aux centres des villes, et qui se peuplent une ou deux fois par an de baraques »¹⁴. Le festival, comme nous l'avons décrit, et plus particulièrement celui des Trans Musicales, pourrait donc être considéré comme un espace et un temps particulier, à la fois hétérotopie et uchronie, où l'utopie d'une socialisation plus simple est rendue possible le temps d'un weekend, d'une soirée, d'une

Graphique 3 : Propension des festivaliers à renseigner leurs pairs en fonction du moment où ils ont commencé à s'informer sur la programmation des Trans Musicales 2019



Il faut lire que 77,5% des festivaliers répondants qui s'informent sur la programmation dès la sortie des premiers noms en septembre renseignent d'autres festivaliers durant les Trans Musicales.

12 MORE Thomas, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Flammarion, Paris, 1987.

13 FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2009, p. 23.

14 FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2009, p. 30-31.

rencontre.

À la faveur d'une autonomie collective

Si, comme nous venons de le voir, le contexte festivalier peut être propice à la sociabilisation, les Trans Musicales ne sont pas forcément les meilleures manifestations de cela. En effet, la proposition massive de concerts semble éparpiller les publics et ses intérêts en divers lieux à divers moments. Cela tend donc à séparer, plus facilement, chaque groupe et amitié qui peuvent se former. De plus, le partage d'un amour commun pour des artistes est plus limité car ceux-ci sont moins connus que dans un festival qui programmant des têtes d'affiche, comme Les Vieilles Charrues ou Garorock¹⁵.

Pour autant, nous venons de le montrer, les Trans Musicales sont un espace particulier, dans lequel les rencontres sont favorisées de par l'organisation des lieux, la scénarisation qui en découle, mais également par le projet. Finalement, la sociabilisation que nous avons décrite semble permettre une plus grande liberté dans les rapports sociaux entre festivaliers. Ce premier état, de fait, pourrait même être une des conditions de la co-création d'une autonomie collective. Cette autonomie collective peut être entendue comme la création, dans l'espace et dans le temps du festival - voire au-delà -, d'une communauté de personnes qui se donne, se construit et négocie tacitement ses propres normes et valeurs.

*Avec ces espaces,
ces lieux de
rencontres, et sa
scénarisation, les
Trans Musicales
semblent être
un festival qui
rend possible un
autre rapport aux
autres, voire un
autre monde.*

La navette musicale

C'est la dernière soirée du festival. Il est 7 heures du matin. Après avoir fait des efforts pour sortir du Parc Expo, la navette est enfin là. Mais Julien et ses amis ne peuvent pas entrer dans la première qui est arrivée. Ni dans la deuxième. Avec la troisième, ils ont eu de la chance. Il est un peu surpris du nombre de gens autour de lui à cette heure. Ils sont tous restés jusqu'à la fin du festival. Mais, sa surprise est d'une courte durée, il commence à rire. Bien sûr qu'ils sont restés jusqu'à la fin, même lui est resté. Il ne pourrait jamais rater ces derniers moments d'une dernière soirée du festival. Surtout quand c'est un samedi, voire dimanche. Et une fois que lui et ses amis sont entrés dans la navette, Julien n'a qu'une pensée dans sa tête. La tradition qui doit être respectée dans une navette pleine de festivaliers : les chansons des gens saouls et joyeux. Autour de lui, la navette est pleine mais personne ne chante ! Non, ça ne peut pas se produire comme ça ! Il voudrait bien commencer, donner un exemple, mais hélas, il a complètement perdu sa voix au festival. Il se promène dans la navette, il essaie d'expliquer aux gens son idée... Pourquoi ils sont si timides, tous ces festivaliers fidèles à la dernière soirée ? Il comprend ce qu'il lui faut : une chanson parfaite pour ce moment précis, pour ce lieu précis. Il réfléchit... Et voilà ! En faisant des efforts pour faire sortir un vrai son, d'une voix rauque, il commence... *«C'est un fameux trois-mâts fin comme un oiseau...»*. Il savait tout de suite que c'était le bon choix pour réveiller la masse, pour faire vivre la navette entière ces derniers moments de cette hétérotopie d'une ambiance festivalière *«Hisse et hoooooooooooo, Santiaaaaano ! »* Il chante, ses amis et les gens autour chantent... La navette chante ! La tradition est bien respectée ! Maintenant, son expérience festivalière est complète.

Les festivals, et donc les Trans Musicales, peuvent être considérés comme des hétérotopies, c'est-à-dire *«des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours¹»*. *«Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires²»*. Ici, la navette devient le navire, et nous témoignons des derniers moments d'une hétérotopie, de sa fermeture.

1 FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies*, compte-rendu suite à la conférence Des espaces autres (1967) sur France Culture, Le Corps utopique suivi de *Les Hétérotopies*. 2009. Paris : Nouvelles Editions Lignes.

2¹ FOUCAULT Michel, *Des espaces autres*, Dits et écrits, op.cit., p. 762.

Pour une typologie de l'autonomie culturelle



Des festivaliers sur le lieu du Parc Expo

L'autonomie est une notion clé des recherches en lien avec l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) étant donné qu'elle en est l'une des finalités. En réalisant une typologie de l'autonomie, nous souhaitons comprendre l'autonomie par la sociologie. Suite à de nombreuses recherches, nous avons pu établir une définition de l'autonomie dans le secteur culturel. Nous parlerons alors d'autonomie culturelle.

Afin de soumettre une typologie de l'autonomie culturelle, il nous a semblé judicieux de la présenter sous forme de tableau. Ces quelques lignes visent à présenter la méthodologie de travail afin d'appuyer la lecture du tableau. L'objectif de cette recherche est de proposer des critères d'évaluation de l'autonomie.

L'autonomie étant un sujet au cœur de divers domaines de recherche, nous avons fait le choix de ne pas restreindre nos lectures aux travaux en Sciences de l'Information et de la Communication. Nous nous sommes inspirés de travaux de plusieurs disciplines, et particulièrement rédigés dans le cadre de la santé. Dans l'arrêté du 22/10/05¹, l'autonomie est décrite selon les formes suivantes : psychique, physique, sociale et juridique. Nous avons donc choisi d'utiliser ce modèle pour définir notre typologie de l'autonomie culturelle. Nous pensons que les formes qui y sont décrites peuvent être mobilisées dans nos travaux pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cette théorie relève d'un développement de la personne et non pas d'un cas spécifique applicable uniquement au domaine de la santé. Ensuite, le corps médical fait parfois appel à la sociologie dans le droit des patients. C'est pourquoi nous avons imaginé que ces droits sont universels à tout être humain et donc transposables à la culture.

¹ Arrêté relatif à la formation conduisant au diplôme d'Etat d'aide-soignant.

Enfin, intégrer ces formes d'autonomie qui font l'objet d'un consensus dans l'arrêté², nous paraît le plus approprié afin de développer des critères d'évaluation interdisciplinaires.

À partir des formes présentées précédemment, nous avons décidé d'ajouter la forme économique. En effet, il nous paraît pertinent de questionner l'autonomie culturelle d'une personne selon son environnement économique et la relation créée avec la culture. Par exemple, la place que la culture a dans la vie de la personne pourra être interrogée selon le budget qu'elle lui consacre. Mais aussi, il s'agira de mieux comprendre si les facteurs économiques peuvent influencer sur l'autonomie culturelle.

L'autonomie est un concept subjectif et muable, en faire une typologie peut paraître cloisonnant. Nous avons choisi de le catégoriser ainsi tout en ayant conscience de la transversalité de certains indicateurs et de chaque type d'autonomie. Pour modéliser graphiquement notre réflexion, nous utiliserons comme outil de mesure le diagramme de Kiviati. Par ce schéma en *radar* nous pourrons rendre compte des différents niveaux d'émancipation d'une personne dans chaque type d'autonomie en excluant l'idée qu'elle soit parfaite ou nulle. Pour développer cette typologie il nous a fallu revenir sur les définitions des critères, des indices et des indicateurs. Selon Charles Sanders Peirce, « *Lorsqu'un objet concret est relié à son signe désignatif par quelque action directe ou quelque réaction, comme l'action du vent sur les ailes d'un moulin, alors le signe est un indice* »³.

En appuyant d'ailleurs la différence entre indicateurs et indices. Nous nous sommes accordés sur les définitions suivantes, tirées d'un rapport du CRES : *Comment rédiger des critères*

et indicateurs d'évaluation ? (2004). Les critères « *permettent d'apprécier le degré d'atteinte des résultats, des objectifs. Ce sont les repères que l'on choisit pour servir de base à notre jugement. Ils précisent ce que l'on attend, sur quel aspect va porter notre jugement* »⁴. Ainsi, nous pourrons nous référer aux différents critères proposés dans notre typologie de l'autonomie culturelle, qui nous permettront de questionner des indicateurs spécifiques au terrain.

Les indicateurs seront alors « *les signes qui témoignent de l'existence d'un phénomène, d'un effet. Ils sont observables, concrets et constituent les données que l'on va recueillir. Ils sont quantitatifs (nombre ou taux) ou qualitatifs* ». Il conviendra donc d'évaluer les indicateurs proposés, à la fois en recueillant les réponses quantitatives de l'enquête des Trans Musicales, ainsi qu'à travers des entretiens et de nos observations sur place.

Enfin, nous n'avons pas discuté des indices liés à cette typologie, puisqu'ils sont par définition préexistants et indépendants à la recherche. Il conviendra donc de se focaliser sur le cadre donné par notre recherche, c'est-à-dire sur nos critères et indicateurs.

*« La diversité des formes
des événements culturels
n'interdit pas de dégager de
caractéristiques propres »*

Claude Vauclore

² Arrêté relatif à la formation conduisant au diplôme d'Etat d'aide-soignant.

³ SAVAN David. La sémiotique de Charles S. Peirce. In: Langages, 14^e année, n°58, 1980. La sémiotique de C.S Peirce, sous la direction de François Peraldi. pp. 9-23.

⁴ Rapport du CRES, «Comment rédiger des critères et indicateurs d'évaluation ?», 2004.

PSYCHIQUE

SOCIALE

CRITERES	INDICATEURS			CRITERES	INDICATEURS		
	Réalisation	Résultat	Impact		Réalisation	Résultat	Impact
<p>Esthétique</p> <p><i>En quoi les Trans créent de nouveaux goûts, proposent un nouvel esthétisme par rapport à l'identité des personnes.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Scénographie : mise en place de l'espace - Décoration du festival - Charte graphique & matériel de communication - Programmation 	<ul style="list-style-type: none"> - Choix de la scène - Choix programmation individuelle/collective des Trans - Achat de goodies 	<ul style="list-style-type: none"> - Découverte d'un nouvel artiste - Développement du goût esthétique - Mémoire matérielle 	<p>Codes et valeurs sociales</p> <p><i>Apprentissage par le festival de la vie en collectivité.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Dispositif Parcours - Ateliers de prévention - Transmission de valeurs propres au festival 	<ul style="list-style-type: none"> - Fréquentation des différents dispositifs - Consommation d'alcool / protection - Adhésion aux valeurs du festival 	<ul style="list-style-type: none"> - Se sentir à l'aise - Sentiment d'appartenance - Reconnaissance et partage des valeurs de découverte et nouveauté du festival
<p>Connaissance</p> <p><i>Comprendre, apprendre, analyser, retenir, de manière à entretenir, constituer et développer ses savoirs, savoirs faire et savoirs être.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Médiation : outil Trans Music Maps, application - Programmation : choix des artistes émergents - Dispositifs d'éducation artistique et culturelle - Banque de données mémoire Trans 	<ul style="list-style-type: none"> - Assimilation de la programmation individuelle/collective des Trans - Assimilation de l'environnement - Usage de l'outil : Trans Music Maps, mémoire de Trans, application, hashtag 	<ul style="list-style-type: none"> - Bagage culturel : développement de savoirs - Appropriation des codes du festival 	<p>Relationnel</p> <p><i>De quelle manière les festivaliers interagissent entre eux.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lieux formels et espaces informels de rencontres et d'échanges - Rencontres & Débats 		<ul style="list-style-type: none"> - Sentiment d'appartenance à une communauté - Développement de l'identité individuelle et collective - Construction et développement des pensées sur des thématiques artistiques et culturelles
<p>Capacité critique</p> <p><i>Tenir une réflexion argumentée par soi-même et l'exprimer.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Espaces de discussions : Rencontres & Débats - Choix des intervenants professionnels - Programmation artistique et scientifique - Prise en compte de l'avis des publics (Enquête sur leurs publics) 	<ul style="list-style-type: none"> - Réseaux sociaux : retours/témoignages des festivaliers - Participation aux rencontres et débats - Echanges verbaux entre festivaliers 	<ul style="list-style-type: none"> - Affirmation de ses pratiques/goûts culturels - Fidélisation des publics 	<p>Communication</p> <p><i>De quelles manières les festivaliers s'approprient les stratégies de communication développées par les Trans.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hashtag sur les réseaux sociaux - Application mobile - Goodies et achat de produits merchandising 	<ul style="list-style-type: none"> - Prise d'information, Diffusion, Partage et création de contenu - Quantité d'achat et du port des objets achetés 	<ul style="list-style-type: none"> - Développement d'une communauté - Appropriation de la programmation - Spectateurs participants à la création d'une mémoire festivalière individuelle et collective
<p>Projection</p> <p><i>Comment les festivaliers préparent et imaginent leur venue aux Trans en amont</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Communication : programme, affiches, charte graphique, teaser, bande-annonce, itw - Programmation dévoilée en 2 temps : 15 premiers noms, etc. - Mise en place de dispositif tels que l'application Trans Musicales: préparation du festival, écoutes des artistes programmés en amont, interaction avec des amis, etc. - Activités proposées par le festival 	<ul style="list-style-type: none"> - Partage entre amis à propos de la programmation, des artistes, etc. - Nombre de personnes intéressées sur Facebook (comparer avec les personnes présentes une fois sur place) - Achat de goodies par le site ou réseaux sociaux - Facilité à se repérer sur place - Evolution du nombre d'écoutes des artistes 	<ul style="list-style-type: none"> - Reconnaître une chanson une fois sur place - Satisfaction : avis sur les concerts/lieux par rapport aux attentes - Appropriation de l'environnement - Découverte de nouveaux artistes 	<p>Pratique technique</p> <p><i>Développer le goût pour une pratique ou une technique artistique.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Parcours Trans - Tournée des Trans (dispositif accompagnement de groupes rennais) - Rencontres pro 	<ul style="list-style-type: none"> - Pratiques artistiques (musique, photo, radio, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Emergence de nouveaux artistes - Professionnalisation - Appétence pour la pratique
<p>Perception</p> <p><i>Comment les festivaliers se sentent sur place, ce qu'ils ressentent.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Signalétique, stands de prévention - Scénarisation du festival : espaces, scénographie, choix des stands et activités (valeurs que le festival veut transmettre) - Formation des employés et bénévoles : accueil des festivaliers, etc. - Création / volonté d'une ambiance festive : alcool, bar, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Participation / fréquentation aux activités - Fidélisation des festivaliers - Partage sur les réseaux sociaux par les festivaliers - Achat d'alcool 	<ul style="list-style-type: none"> - Avoir ressenti les valeurs et les idées que le festival veut transmettre - Avoir passé un bon moment 	<p>Professionnalisation du secteur</p> <p><i>Comment le public est amené à interagir avec les professionnels.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rencontres et Débats - Village pro - Atelier participatif 	<ul style="list-style-type: none"> - Nombre de personnes pro et non-pro présentes - Taux de participation - Formation de groupes de paroles, de groupes de réflexion en aval 	<ul style="list-style-type: none"> - Formation d'un groupe de réflexion - Intégration des publics dans les réflexions du secteur

Typologie de l'aut

JURIDIQUE ET ECONOMIQUE

PHYSIQUE

CRITERES	INDICATEURS			CRITERES	INDICATEURS		
	Réalisation	Résultat	Impact		Réalisation	Résultat	Impact
Règles en espaces publics <i>Réglementation du festival.</i>	- Règles imposées par l'organisme et la loi	- Respect ou non des règles	- Réduction des menaces - Intégration des règles de l'espace public	Mobilité <i>Prise en compte des déplacements et de l'accessibilité sur le festival.</i>	- Signalétique - Dispositifs d'accessibilité : navettes, prix du billet de transport, espaces réservés aux PMR	- Fréquentation des navettes - Difficultés rencontrées sur place	- Revenir sur le festival - Intégration à la société - Surmonter les obstacles
Sécurité	- Stands de préventions - Respect de loi - Agents de sécurité, filtrages	- Nombre de mineurs/personnes vulnérables sur place - Fréquentation des stands de prévention - Nombre d'interventions des secours	- Fidélisation de la pratique grâce au sentiment de confiance et de sécurité - Conscience du risque, vers la responsabilisation	Repères spatio-temporels <i>De quelles manières les festivaliers se repèrent dans le temps et l'espace du festival.</i>	- Affichage et signalétique sur place - Application - Repère temporel disponible sur les lieux - Présence de personnel pour renseigner les visiteurs - Liberté de déambulation et de découverte musicale imprévue	- Réseaux sociaux : géolocaliser les photos, story instagram - Fréquence de recours au personnel pour se repérer - Retard entre les concerts : occuper le public - Réseau téléphonique disponible - Point de repère pour se retrouver entre amis	- Ne pas être perdu, se sentir familier avec le lieu - Perte de la notion du temps : libération des carcans temporels
Budget personnel	- Politiques tarifaires - Accueil de groupes spécifiques (Parcours Trans) - Offres et prix sur place - Partenariats locaux (CROUS, patch culture,...)	- Billets achetés à ces tarifs / consommations sur place - Visite dédiée du festival et des infrastructures - Fréquentation des espaces gratuits	- mixité économique-sociale (idée de démocratisation culturelle) - Compréhension des différents espaces et du fonctionnement de l'événement				

Autonomie culturelle

Perspectives

Au moment de clôturer cette revue scientifique et culturelle, nous espérons être parvenus à démontrer par ce descriptif analytique, non exhaustif, comment les Trans Musicales scénarisent leurs propositions pour que les publics constituent leur propre parcours en confiance et en autonomie. Cet événement met au jour un véritable microcosme, offrant un terrain propice à son étude sociologique, appelant à dresser les portraits de ses publics et comprendre les aspirations de l'Éducation Artistique et Culturelle ainsi que les fabriques de sa réalisation.

En outre, le festival est l'occasion d'étudier les interactions entre primo-festivaliers et habitués, novices et notoires, le grand public et les professionnels. Nous retenons que les festivaliers n'exercent pas une autonomie unique mais bel et bien une pluralité d'autonomies. En tant que terrain de recherche fertile à nos questionnements, les Trans Musicales portent, au travers de ses scénarisations, une voie pratique à l'Éducation Artistique et Culturelle qui dépasse le cadre du festival pour investir la société à l'issue de celui-ci. Cela grâce à la mue festivalière esquissée par cinq jours de découvertes, rencontres, d'éducatives et connivences

culturelles sous l'influence de leurs propres autonomies. Dans ce LUMEN #5, le lien entre éducations et autonomie était prégnant. L'autonomie fait partie intégrante de l'apprentissage de chacun et les pratiques artistiques et culturelles y participent. Ainsi, en s'insérant dans un cadre spécifique, les festivaliers construisent leur propre parcours tout en ne se limitant pas à celui-ci puisque libres de l'enrichir par une pratique artistique et culturelle nouvelle ou continue, dans les Trans ou hors des Trans.

Nous pouvons élaborer différentes perspectives dans cet accompagnement réciproque entre le Master Culture et Communication et les Trans Musicales. Nous attestons d'abord de la richesse du terrain qui nous a permis de mettre nos questionnements à l'épreuve tout en fructifiant nos réflexions. La rencontre avec Béatrice Macé et Camille Royon a donc été un des points clés à l'avancée de notre réflexion. Nous avons notamment la volonté de couvrir plus largement la notion d'autonomie, mais celle-ci s'est révélée si vaste que nous ne voulions pas nous risquer à la sous-exploiter, notamment sur les questions de sécurité et de bien être en festival qui mériteraient une réflexion et un travail de terrain à part entière. Nous insérons donc cette thématique dans les perspectives de recherche à développer.



De plus, nous souhaitons proposer des horizons de développement sur les différents pôles que nous avons coordonnés. D'abord, l'étude du dispositif Parcours s'est révélée être une mission extrêmement riche et constituait un apport absolument nécessaire aux questionnements croisés entre l'autonomie et l'EAC. Nous avons pu remarquer une grande dichotomie entre notre préparation en amont et notre implication sur place, peinant parfois à trouver notre place au sein du fourmillement continu du dispositif. Dans cette même démarche, se sentir partie prenante du dispositif, à la fois dans l'espace même au sein du festival et dans la prise de contact avec les participants, nous aurait permis des observations d'autant plus enrichies. Ensuite, la mise en place de la table ronde était un exercice prenant et captivant dans l'agencement entre théories et pratiques. Par ailleurs, il nous semblerait intéressant de faire évoluer ce temps de réflexion en invitant un public plus diversifié, hors cadre des universitaires et des chercheurs. Enfin, nous étions ravis de pouvoir proposer un atelier participatif. Au vu de sa réception et des observations, nous estimons qu'il serait pertinent de proposer davantage de rencontres ludiques sur différents espaces et notamment au sein du Parc Expo pour confronter nos questionnements à différents publics, différentes pratiques, différentes ambiances. Ces défis nous paraissent pertinents pour

répondre au désir de démocratiser des méthodes innovantes d'études des publics, en gardant à l'esprit notre souhait d'accessibilité.

En questionnant le concept d'EAC, conjointement à la notion d'autonomie, nous avons pu estimer que cette politique, dans les valeurs et les démarches qu'elle soutient, se dévoile finalement dans de nombreux aspects du festival, explicitement ou tacitement associés à l'EAC en elle-même. Ainsi, que ce soit la carte Trans Music Maps, l'application, le projet des Trans Musicales dans sa conception ou la programmation telle qu'elle est pensée, les démarches qui suivent la politique de l'EAC sont adoptées par de nombreux festivaliers, bien souvent sans s'en rendre compte. Nous remarquons cependant que l'Éducation Artistique et Culturelle peut être davantage appliquée à des dispositifs de scénarisation concrets, ludiques et accessibles tels que la Fontaine à Ooh, qui symbolise l'union de tous ces concepts.



LES TRANS

EN CHIFFRES

Infographie réalisée à partir des données de l'enquête du laboratoire Culture et Communication sur l'édition 2019

QUI VIENT AUX TRANS ? PROFIL TYPE DES FESTIVALIERS

31 000 festivaliers au Parc Expo
56 000 festivalier au total sur tous les lieux du festival
24.9 % de nouveaux venus



PENDANT LE FESTIVAL ? POURQUOI, OÙ ET AVEC QUI ?

56.3 % pour l'ambiance

58.8 % pour la découverte

53.8 % car c'est un rendez-vous incontournable

Les principales raisons de leur venue

81.1 % viennent un.e ou plusieurs ami.e.s

Leur entourage

94.9 % au Parc

24.6 % L'Etage

24.5 % Au Libre

Les lieux les plus fréquentés



BAR EN TRANS

77.1 % n'y participent pas

51.1 %
hommes

48.2 %
femmes

38.9 %

entre 17 et 27 ans

31.6 %

entre 28 et 38 ans

39.1 %

Rennais

31.9 %

Hors Bretagne

70.4 %

en emploi

14.6 %

étudiants

44.2 %

ont un bac+3 à 5



ET AVANT ?

SE RENSEIGNER SUR LA PROG

28.4 % se renseignent en septembre à l'annonce de la programmation
 26.6 % quelques jours avant

- 55.5 % par Facebook
- 52.9 % par le bouche à oreilles
- 44.4 % par la radio et Youtube

SE PRÉPARER



- font confiance à leur proches accompagnateurs au festival pour le choix de la programmation
- utilisent l'application des Trans

FOCUS SUR L'EAC

83.4 % n'ont pas connaissance des actions mises en places par les Trans pour le jeune public.

Parmi les festivaliers ayant déjà pratiqué un dispositif EAC, 82.4 ont vu presque tous les concerts du festival.

55 % des enseignants en primaire répondant, ont déjà participé à un projet d'EAC contre seulement 11,1% des enseignants en professionnel.



Fragments d'un langage



*Un artiste du groupe Grand Singe
en pleine performance*

Sommaire

Morceaux choisis de l'Éducation Artistique et Culturelle.....	102
Accompagnement.....	104
Apprendre.....	105
Appropriation.....	106
Art.....	107
Autonomie.....	108
Cadre.....	110
Collectif.....	112
Connaissance.....	114
Culture.....	115
Curiosité.....	117
Déambulation.....	118
Découverte.....	120
Éclectisme.....	122
Éducation.....	124
Esthétique.....	126
Expérience.....	127
Identité.....	128
Jeunesse.....	129
Joie.....	131
Langage.....	132
Liberté.....	134
Ludique.....	135
Parcours.....	136
Partage.....	137
Politique.....	139
Pratique.....	140
Première fois.....	141
Rencontre.....	142
Retrouvaille.....	143
Scénarisation.....	144
Sociabilité.....	146
Surprise.....	147

Morceaux choisis de l'Éducation Artistique et Culturelle

D'après le CNRTL, le terme lexique vient de *lexicon* « dictionnaire », utilisé pour la première fois dans l'œuvre de *Responce aux injures et calomnies..* de Ronsard. Nous pouvons le définir aussi par un «*Dictionnaire bilingue se réduisant à la simple mise en parallèle des unités lexicales des deux langues considérées*»¹. Selon le Larousse, *lexique* signifie une «*liste alphabétique placée à la fin d'un ouvrage et donnant les mots du vocabulaire spécialisé qui y est utilisé.*»

Ferdinand de Saussure, fondateur du structuralisme en sémiologie, dissèque le système du langage et en détermine deux aspects d'un mot. Le mot, un «*signe linguistique*» est constitué de la double articulation signifiant, c'est-à-dire l'image du mot écrit ou le son du mot prononcé et le signifié, le concept porté par le mot, le sens véhiculé par le signe².

Dans *Le degré zéro de l'écriture*³, Roland Barthes souligne qu'un *mythe* s'incarne dans la langue collective et archaïque. C'est-à-dire que des significations sociales s'insèrent dans les définitions initiales des mots, comme une «*suie des paroles*».⁴

Dans ces recherches à Rennes, Jean-Pierre Gagnepain aborde également le langage à travers sa théorie de la médiation. En effet, le linguiste déconstruit cette notion en s'appuyant principalement sur la pathologie. Il discerne quatre différents «*plans de rationalité*» : logique,

technique, ethnique et éthique.⁵

Nos rapports à la signification des mots reste très divers. La communication implique d'établir un consensus sur le sens des mots. L'objectif d'un lexique est de pouvoir définir l'ensemble des termes, du champ lexical afin d'expliquer un concept dans un champ donné.

Dans le cadre du LUMEN 5, le concept sur lequel nous menons une réflexion est celui de l'autonomie des personnes à travers l'Éducation Artistique et Culturelle.

La charte de l'EAC réunit plusieurs idées qui font débat. Le lexique que nous proposons met en relief et confronte les différents points de vue des sociologues, des publics et des acteurs culturels afin de mener une réflexion diversifiée sur ce qu'implique l'idée d'autonomie culturelle. L'EAC est une notion au cœur des débats sur les politiques publiques et en déconstruisant les concepts clés nous voulons retourner à la source de cette notion pour mieux la comprendre et mieux l'appliquer.

Notre objectif est d'aborder pédagogiquement cette notion afin que toute personne qui est sensibilisée se l'approprie si vous voulez garder le pluriel : toutes personnes qui y sont sensibilisées (chercheurs, étudiants, festivaliers, etc). Une de nos missions est également de transmettre un espace numérique au prochain bureau Tube à Idées, accessible aux étudiants de M1 et de M2 de notre filière, pour que ce contenu s'enrichisse et s'actualise d'année en année. Notre plateforme sera également vouée à intégrer des articles scientifiques (sous forme d'hyperliens dans les

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 DE SAUSSURE Ferdinand, *Ecrits de linguistique générale*, Gallimard 2002.

3 BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.

4 PONGE Francis, *Le partis pris des choses. «Rhétorique»*, Folio plus classique, Gallimard, 2009.

5 GAGNEPAIN Jean, *Du Vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*. Tome 1, Bruxelles, 1990.

articles). Cette plateforme sera un ajout sur le site de Tube à Idées.

À travers ce travail, nous tentons de réaliser un éclairage terminologique afin de mieux appréhender la notion d'Éducation Artistique et Culturelle. Notre étude s'ancre sur le terrain des Trans Musicales 2019 mais la production de nos recherches est transposable sur le monde festivalier en général. Cet axe nous permet d'enrichir notre lexique avec des apports qualitatifs (entretiens, sociogrammes).

Chaque article est structuré en quatre parties :

Définition étymologique : une définition issue de dictionnaires qui sert de point de départ pour déconstruire la notion.

Apports théoriques : nous confrontons différents points de vue de sociologues autour du terme.

Focus sur les Trans Musicales : apports qualitatifs récoltés au cours du travail sur le terrain des Trans Musicales 2019 représentés sous des formes libres : anecdotes, extraits d'entretiens, extraits de sociogrammes, citations.

Nous avons sélectionné les mots du lexique en fonction de deux intentions :

Tout d'abord, les dix mots que nous avons définis en amont de notre travail nous semblaient indispensables à intégrer au lexique car ils incarnent les fondements de notre réflexion théorique. Il s'agit de : «rencontre, pratique, parcours, liberté, esthétique, éducation, culture, autonomie, art, connaissance».

Suite à notre travail de terrain aux Trans Musicales, nous avons choisi de sélectionner certains termes récurrents du langage des festivaliers. Pour reprendre Béatrice Macé⁶, « les

Trans construisent leurs publics mais les publics construisent aussi leurs Trans.» Le festival se pose donc comme un espace de co-construction avec les publics où le premier se nourrit du second et inversement. En effet, les prises de parole de festivaliers et la fréquentation des lieux de débats sont des indicateurs de l'« être festivalier » qui se complètent parfois par l'objectif de faire du spectateur un participant capable d'émettre des jugements d'ordre éthique et esthétique, en connaissance de cause⁷. La volonté des Trans d'accompagner ses publics dans l'appropriation du festival, ce dont témoigne la mise en place de dispositifs d'Éducation Artistique et Culturelle. S'exprimer, savoir parler de son festival, de son expérience participe à la formation des publics et d'un esprit critique.

Notre réflexion s'alimente des rencontres que nous avons pu faire et des entretiens que nous avons pu mener pendant le festival, notamment lors de l'atelier participatif et pendant le Parcours avec les Trans.

Nous proposons deux versions éditoriales du lexique. Une première version imprimée à la fin du LUMEN 5, qui répertorie les mots dans l'ordre alphabétique. L'intention est d'apporter un complément théorique et contextualisé à la lecture du LUMEN pour avoir une lecture sociologique des mots des festivaliers. La deuxième version sera numérique et intégrée au site de Tube à Idées⁸. Le site comportera trois onglets : Accueil, Lexique et Ressources

L'onglet Accueil présentera le texte introductif et explicatif ci-présent.

L'onglet Lexique permettra d'accéder à chaque définition approfondie.

6 Rencontre avec le M2 Culture et Communication de l'Université d'Avignon le 01/10/2019.

7 MALINAS Damien et ROTH Raphaël, « Festival - Festivalier » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 septembre 2015.

8 Mise en place dès le 20/01/2020.

Définition et étymologie¹

Action d'accompagner, ce qui accompagne. Il peut être vu comme le travail d'une personne qui accompagne quelqu'un. Son étymologie latine : *ad-* (mouvement) *cum panis* (avec pain), c'est-à-dire, «*celui qui mange le pain avec*» justifie cette image : le fait d'accompagner peut être vu comme celui qui sert à accompagner un plat ou un met par exemple.

Apports théoriques

L'accompagnement suppose la reconnaissance de l'autonomie du sujet. En effet, les processus d'accompagnement permettent au sujet d'être en activité, tout en bénéficiant d'une présence, d'un appui.² Une relation de proximité y est alors construite, où l'accompagnateur semble adopter un comportement de pilier : «*l'accompagnateur pose les conditions pour que l'Autre fasse son chemin et ainsi construit avec lui son chemin* »³. L'accompagnateur devient secondaire. L'accompagnement est une activité singulière qui prend des formes différentes selon des contextes de travail et des professionnels qui le réalisent. L'accompagnateur comme médiateur ? financeur ? tuteur ? Quoiqu'il en soit, il semble exister une dimension relationnelle entre l'accompagnateur et l'accompagné.

Il était important de choisir le mot «accompagnement» car il résonne par rapport aux dispositifs mis en place par les Trans Musicales. Que ce soit par la signalétique ou la programmation, le festival guide le festivalier afin de lui créer un environnement favorable à son autonomie. Les Parcours Trans, dispositif EAC, en est la représentation la plus fidèle. Qu'ils soient enseignants, techniciens, médiateurs de l'équipe des Trans Musicales ou artiste, ces personnes ont un rôle d'accompagnement indispensable à une bonne compréhension du dispositif proposé.

Ronan Despres et Loïc Loew sont membres du groupe Mohican, programmé aux Trans Musicales. En participant au dispositif d'accompagnement artistique des groupes de musique de la région Bretagne mis en place par les Trans Musicales, le groupe progresse dans leur maîtrise artistique, s'ouvre à de nouvelles directions de travail, et expérimente leurs idées pour affermir leur démarche de création.

«Le tout début, le point de départ de cette accompagnement là, ça a été une rencontre avec Jean Louis Brossard (co-directeurs) et Marine Molard (Responsable de l'action culturelle) qui nous ont demandé de venir faire un filage à L'Ubu. A la base on était destinés à faire que le Parcours des Trans donc tout l'accompagnement sur un an et jouer aux Trans que l'an prochain mais le filage faisant, Jean Louis Brossard nous à proposer de jouer cette année au Liberté.»⁴

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 JORRO Anne «L'accompagnement, comme processus singulier et comme paradigme» - préface - dans *Accompagner : Un agir professionnel*, p.5-7, 2012.

3 Ibid.

4 Entretien avec les artistes «» réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.95.

Apprendre

Définition et étymologie¹

Étymologiquement, le terme «apprendre» vient du mot du latin «*apprehendere*» qui signifie «*prendre, saisir, attraper par l'esprit*». Le mot apprendre dans le cadre de l'enseignement et de la formation signifie «*recevoir, donner un enseignement*». Cependant, il est important de noter que cet enseignement peut avoir lieu de différentes façons : «*acquisition par la connaissance*» ; «*acquisition par l'expérience*» ; «*acquisition par l'entraînement*»².

Apports théoriques

Les manières d'acquérir par la connaissance, l'expérience et l'entraînement sont souvent réalisées par l'intermédiaire d'une personne qui enseigne quelque chose à celui qui ne sait pas. Pour autant, cette hiérarchie et l'inégalité des rapports entre celui qui sait et celui qui ne sait pas doit être mise à plat, comme a pu le faire le philosophe Jacques Rancière. Il postule en effet que «*l'acte d'apprendre pouvait être produit selon quatre déterminations diversement combinées : par un maître émancipateur ou par un maître abrutissant ; par un maître savant ou par un maître ignorant*»³, et plus encore, «*qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre*». Nous voyons poindre l'importance du rapport entre le processus de l'acte d'apprendre, c'est-à-dire l'apprentissage, et le développement d'une

émancipation, entendue selon lui comme le fait «*d'apprendre à être des hommes égaux dans une société inégale*». Postulant cette égalité des intelligences, Jacques Rancière montre donc la possibilité d'un rapport moins conflictuel à l'apprentissage, où nous apprenons des uns et des autres, de notre environnement et de nos expériences.

Focus sur les Trans Musicales

Pour le cas des Trans Musicales, la notion d'apprentissage est centrale. Nous le retrouvons dans l'expérimentation de toutes les activités proposées, que ce soit à travers les concerts, les dispositifs d'Éducation Artistique et Culturelle ou bien les tables rondes et débats. Les festivaliers le ressentent tacitement à chaque instant de ce festival, à travers la découverte des artistes programmés. «*Effectivement, j'ai découvert certains styles de musique dans ce festival que je n'écoutais pas forcément avant*»⁴. Finalement, cet événement est également une manière d'apprendre de soi et des autres, car c'est bien dans le collectif formé par les festivaliers, que naît des espaces d'émancipation, voire même d'autonomie collective.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 Ibid.

3 RANCIERE Jacques, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987.

4 Entretien avec Marina réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.60.

Appropriation

Focus sur les Trans Musicales

Définition et étymologie¹

Approprier vient du provençal *apropriatio* et de l'espagnol *apropiación*. Il a également une racine italienne, *appropriazione*. Substantif féminin qui désigne l'action de rendre propre, à soi quelque chose². Au 14^e siècle on utilisait le terme *apropriacion* « *action naturelle par laquelle les aliments pénètrent dans l'organisme* »³. En 1521, le terme est utilisé dans son sens rhétorique, « *adaptation, transposition de mots* »⁴, ce qui est repris en 1826 par Mozin-Biber. Ensuite en 1636, « *action de s'attribuer des biens* »⁵.

Apports théoriques

En sociologie, plusieurs études se sont centrées autour de la question de l'appropriation. Notamment pour mieux appréhender la réception et l'utilisation des publics des dispositifs culturels qui leur sont proposés. La forme festival semble être un terrain privilégié pour présentée dans plusieurs études de cas. Ceci permettra de saisir le rapport entretenu entre les publics et l'offre culturelle afin d'établir des typologies de festivaliers. Nous pointons à la fois les pratiques des festivaliers, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres ainsi que les facteurs extérieurs qui influent sur leurs expériences.

L'appropriation du festival par les festivaliers se déploie de multiples façons. D'abord par l'utilisation personnalisée des outils numériques mis en place en amont du festival. Cela comprend l'établissement d'un programme où le choix des concerts fait transparaître l'esthétique personnelle et l'identité culturelle du festivalier. Cette dernière semble ainsi être le moteur du processus d'appropriation et aura des répercussions sur le comportement de la personne pendant le festival. L'appropriation s'observe également dans l'utilisation des dispositifs mis en place par les Trans Musicales, comme la façon de raconter son expérience et son point de vue, et la façon de partager ces derniers avec les personnes autour de soi par la suite. Nous pouvons émettre l'hypothèse que l'appropriation du terrain selon ses goûts personnels relève d'un indicateur d'autonomie.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 Dictionnaire de la langue française, *Appropriation* : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-appropriation/>.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

Art

révolution industrielle, qui ne le réduisait qu'à un simple outil de la société de consommation. Pour autant, l'art conserve sa capacité à enrichir nos expériences du sensible, d'où son importance.

Définition et étymologie¹

L'art provient du latin « *artis* », qui signifie « *habileté, métier et connaissance technique* ». L'artiste use ainsi de sa technique, conjuguée à sa perception intime de l'espace, pour « *mettre au monde* », ce que nous nommons l'expression artistique.

Apports théoriques

Depuis longtemps, l'art est une notion très étudiée sous le prisme sociologique. Ainsi, Bourdieu considérait que le rapport que nous avons avec une œuvre d'art dépendait des capitaux culturels, économiques et sociaux. Dans son ouvrage *La Distinction*, il explique que « *la rencontre avec l'œuvre d'art n'a rien du coup de foudre qu'on veut y voir d'ordinaire et l'acte de fusion affective qui fait le plaisir d'amour de l'art suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif et d'une compétence culturelle.* »², ce qui signifie qu'une œuvre d'art est soumise à des codes que le public doit posséder pour la comprendre.

Adorno et Horkheimer³, deux représentants parmi les plus reconnus de l'école de Francfort, considéraient que l'art possédait une fonction libératrice en raison de sa subversion, du fait qu'il menait à questionner, voire à contester la société. Ils déploraient la reproductibilité de l'art, conséquence de la

Focus sur les Trans Musicales

Le projet des Trans Musicales lutte depuis sa naissance contre une uniformisation des propositions artistiques. Aussi, ses intentions artistiques sont fondées sur l'idée d'une non-hiérarchisation des arts : les musiques populaires sont un art, il n'y a pas de musique savante, c'est le rapport que le récepteur entretient avec l'œuvre qui est savante. De nombreux artistes inconnus sont mis en avant et les Trans Musicales tentent au maximum d'éviter les têtes d'affiche. L'équipe des Trans Musicales se considère comme des « *artisans d'art* »⁴.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 BOURDIEU Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Seuil, 1979.

3 ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, Paris, Éditions Allia, 2015.

4 Propos de Béatrice Macé lors de sa rencontre avec le Master 2 Culture et Communication de l'Université d'Avignon, 01/10/2019.

Autonomie

Définition et étymologie¹

D'origine grecque le mot se décompose ainsi : *autos* : soi-même et *nomos* : loi, règle. «*Autonomos*» : qui se régit par ses propres lois. L'autonomie se définit comme la «*possibilité pour une personne d'effectuer sans aide les principales activités de la vie courante, qu'elles soient physiques, mentales, sociales ou économiques et de s'adapter à son environnement*» .

Apports théoriques

En travaillant sur le concept de champ, Pierre Bourdieu a théorisé la notion d'autonomie relative des sphères d'activité. Pour l'auteur, la réflexion sur l'autonomie est née d'une question méthodologique : peut-on autonomiser les domaines culturels comme objet d'étude ? Sa conclusion est qu'une telle opération n'est possible qu'à condition d'étudier le processus historique d'autonomisation de ces espaces d'activité (qu'il s'agisse du champ littéraire, du champ artistique, du champ scientifique, etc.) : « *Une telle démarche n'est fondée, cela va de soi, que dans la mesure où l'objet auquel elle s'applique, à savoir le champ intellectuel (et par là le champ culturel), est doté d'une autonomie relative, autorisant l'autonomisation méthodologique qu'opère la méthode structurale en traitant le champ intellectuel comme un système régi par ses lois propres* », écrit-il dès son tout premier article sur la question, « *Champ intellectuel et projet créateur* »².

À travers les propos de Bourdieu, l'autonomie est un concept ayant une indépendance relative mais étant également conditionnée par des contraintes externes comme la religion, la politique, l'économie et les médias.

Pour Edgar Morin, cette notion possède deux dimensions : un système dans une situation de pluri-dépendance avec les relations liées à son environnement. «*Nous-mêmes nous construisons notre autonomie psychologique, individuelle, personnelle, à travers les dépendances que nous avons subies qui sont celles de la famille, la dure dépendance au sein de l'école, les dépendances au sein de l'Université. Toute vie humaine autonome est un tissu de dépendances incroyables.*» - une dimension qui renvoie à l'auto-organisation. «*L'idée de récursivité organisationnelle est nécessaire pour concevoir auto-production et auto-organisation et ces idées elles-mêmes permettent de comprendre l'émergence du soi, c'est-à-dire de l'être et l'existence individuelle*».

L'autonomie d'une personne est liée à l'objet culturelle qu'elle pratique. Jacques Rancière³ dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, décrit la relation d'entente du public à l'artiste, dans la réception de son art. Jacques Rancière propose deux voies émancipatrices possibles sous l'impulsion directe de l'artiste et de sa performance. La première est d'amener le spectateur à user de son empathie, à s'identifier à l'artiste ou son personnage par l'émotion. La seconde est de faire appel à la raison du spectateur. L'exposer à un dilemme «cornélien» pour aiguïser son propre sens analytique et le rapporter à ses valeurs : «*Le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé. Il doit être dépossédé de cette maîtrise*

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 BOURDIEU Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Seuil, 1979.

3 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

illusoire, [...] où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.»

Focus sur les Trans Musicales

Prenons l'exemple de Jean Baptiste de l'Institut Médico-Éducation de Chantepie qui est chroniqueur et directeur d'antenne pour radio adolescent⁴ et participe aux Parcours avec les Trans depuis 2 ans.

L'IME est dans une démarche d'autonomisation des personnes à l'année : *« Il faut savoir c'est que les jeunes sont autonomes, là. On a donc ici le président de la junior association... [...] On a une secrétaire, un vice-président. Et donc les jeunes se réunissent en assemblée générale deux ou trois fois par an, et là ils prennent leurs décisions »*. Les jeunes de l'IME ont voté pour venir aux Trans Musicales.

Dans son discours⁵, Jean-Baptiste nous précise son souhait de retourner seul au Trans Musicales l'année prochaine. Cela confirme une forme d'autonomisation : il pourrait revenir sans l'accompagnement de l'IME.

⁴ Radio fondée par l'IME Chantepie.

⁵ Entretien de Jean-Baptiste de l'IME Chantepie lors des Parcours de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.112.

Cadre

Définition et étymologie¹

Issu du mot latin *quadrum* («carré») puis *quadre* en français. Il renvoie à la « *bordure entourant un tableau, une glace, etc.*»². Par extension, le mot cadre amène à l'idée dominante d'une délimitation, de limites assignées à un sujet, à une matière ou à un pouvoir. En ce sens, un cadre fait partie intégrante d'un environnement où le sujet ou l'objet se trouve et peut évoluer à l'intérieur et dont la présence hors de ces limites sonnerait comme illégitime, malaise, imperfection ou bien une libération, un changement d'état ou de perception.

Apports théoriques

Dans l'ouvrage *Les Cadres de l'expérience*³, Erving Goffman étudie l'organisation sociale des individus. Toutes expériences, toutes activités sociales se prêtent à plusieurs *cadres*. Ces derniers entretiennent des rapports les uns avec les autres. Ces cadres orientent les perceptions, permettent aux individus d'accorder du sens, une signification à un événement et ainsi adopter une conduite adéquate. Ils sont fonction des interactions sociales entre les individus. En général, ils sont partagés par toutes les personnes présentes, de manière implicite. Les *cadres primaires* sont ceux qui ne renvoient à aucun autre : « *Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder un sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification* »⁴.

Erving Goffman en dégage deux grandes classes : Les *cadres naturels* sont ceux qui permettent l'identification de situation dont l'apparition est provoquée et orientée par l'action de forces, de lois de la nature. Les *cadres sociaux* sont ceux relevant de l'activité humaine, ils varient d'un groupe social à un autre et impliquent un ensemble de règles et de normes à respecter.

Les *cadres primaires* se distinguent des *cadres transformés*. Ces derniers se réfèrent à une réalité préalable, celle des cadres primaires, pourtant ils ont une tout autre signification aux yeux des individus. Pour illustrer ces notions, un groupe de musique qui répète en préparation d'un concert est un événement qui se repose sur un cadre transformé, lui-même se référant à un cadre primaire : la représentation devant des publics. Le *cadre primaire* agit alors comme un modèle aux cadres transformés. Nous dirons d'un cadre transformé, qu'il est une *modélisation* quand cette transformation se réalise ouvertement et est connu de tous. Dans le cas contraire le cadre est défini comme une *fabrication* qui résulte « *des efforts délibérés, individuels ou collectifs, destinés à désorienter l'activité d'un individu et qui vont jusqu'à fausser leurs convictions sur le cours des choses*»⁵ et n'est pas considéré comme une *activité franche* selon l'auteur. Ces cadres peuvent alors se superposer, de modélisation à fabrication et se développer sur plusieurs degrés.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 RABELAIS, *La Sciomachie*, éd. Marty-Laveaux, t. 3, p. 401

3 GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1974), Les éditions de Minuit, « *Le sens commun* », Paris, 1991.

4 *Ibid.*

5 GOFFMAN Erving, «Les Cadres de l'expérience» (1974), Les éditions de Minuit, « *Le sens commun* », Paris, 1991.

Focus sur les Trans Musicales

Les Trans Musicales sont un cadre en soi, créé par l'intention des organisateurs. Il est décors, scénographie, programmation et dispositifs présents dans les espaces et les temps du festival formant ainsi un cadre primaire modélisé. Les festivaliers, dans toute la diversité qu'ils peuvent représenter, forment ainsi une juxtaposition de cadres sociaux, aux interprétations, à la réception et aux vécus différents. Ils évoluent ainsi dans le modèle proposé par les Trans Musicales et dont le premier «stigmaté» de ce passage en ce cadre est l'appellation «festivalier». Le festivalier aura bien évidemment conscience de ce changement, l'une d'entre elles explique en entretien : *«Ce que je trouve c'est que la structure qui nous accueille est vraiment bien organisée, j'apprécie qu'il y ait de la verdure, beaucoup de plantes, des belles plantes. Des cadres bien délimités, et joliment délimités aussi pour voilà, chacun qui fait ce qu'il a à faire»*⁶. Ainsi, le cadre primaire que proposent les Trans Musicales révélerait d'un événement extraordinaire qui jouera un rôle primordial dans l'expérience festivalière.

6 Entretien avec Christine du CDAS (Centre Départemental d'Actions Sociales) réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.85.

Définition et étymologie¹

Du latin *collectivus* (rassemblé), collectif renvoie à un ensemble de plusieurs personnes, ce qui concerne toutes les personnes d'un groupe déterminé, une collectivité quelconque. Plusieurs individus sont considérés comme formant un ensemble caractérisé par des traits, des comportements communs.

Apports théoriques

«Les sorties en festival sont de celles qui relèvent le plus du collectif.»² Le festival est vu comme une sortie culturelle qui se vit en communauté, dans un ensemble. Un festival est un lieu de rencontre, de rendez-vous, où les publics vivent le même événement mais chacun de manière unique. Ainsi, les festivaliers distincts deviennent partie prenante d'un collectif. La notion du collectif apparaît alors comme inévitable dans le cadre d'un festival, que ce soit dans un hall de concert, dans une file d'attente, ou au bar.

Afin de comprendre et d'observer les expériences des festivaliers en groupe, les réseaux sociaux expriment le partage de l'expérience festivalière à travers la sphère numérique comme moyen de s'approprier le moment d'un point de vue, tant individuel que collectif, et donc de prendre conscience de son appartenance à la fois à la sphère privée et à la

Dans le cas du réseau social Instagram, nous avons l'art, qui est ici le festival, et les présupposés communs mentionnés par Becker³ qui se traduisent ici par la maîtrise du logiciel. Cette mémoire est collective uniquement pour les utilisateurs d'Instagram, c'est-à-dire qu'il faut un accès à l'internet, être inscrit sur la plateforme et savoir la manipuler. Ces démonstrations constituent un univers numérique, des archives qui permettent le dialogue, des avis, des points de vue et de créer le collectif du public des Trans Musicales : « *quand elles sont partagées, elles créent du lien entre les acteurs qui se sentent appartenir au même monde* »⁴.

Focus sur les Trans Musicales

La notion de collectif est particulièrement notable dans le cas des Parcours avec les Trans puisque les festivaliers viennent avec une structure extérieure et vivent le festival en groupe. Eric, 16 ans, du collège Saint Joseph La Salle, partage son ressenti sur son expérience de groupe : « *C'est assez chaleureux, ça fait comme une grande famille, on vient voir ça en dehors et ça change* »⁵. Il associe son groupe à la familiarité, mais aussi à un renouveau dans son quotidien. Il se retrouve avec le même groupe qu'il a l'habitude de côtoyer mais dans un nouveau cadre. Ainsi, la familiarité se retrouve dans le collectif et le changement est dans l'activité. Pour François, un élève de l'IME Espoir de Rennes, âgé de 17 ans, il retient de l'expérience en collectif : « *Ça permet d'être tous ensemble, de se dire ce qui nous a plu et ce qui nous a pas plu. On peut échanger les*

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales,

2 MALINAS Damien et ROTH Raphaël, « Festival - Festivalier » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 22 février 2018. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/festival-festivalier>.

3 BECKER Howard, H. Becker, *Outsiders: Etudes de sociologie de la déviance*, p. 25-42, Paris, Editions Métailié, 1985.

4 Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, entretien 4.

5 Entretien avec Eric du collège Saint Joseph réalisé lors des Parcours avec les Trans de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.92.

choses»⁶. Pour lui, le fait de vivre une expérience en collectif permet d'en discuter pour faire sens de ce qui a été vécu. Lorsque le festivalier témoigne, il participe à la construction de son identité propre et de celle qu'il porte au sein du collectif que constitue le festival. C'est aussi une manière pour lui de s'inscrire dans un rapport au monde et aux autres.

6 Entretien avec François de l'IME l'Espoir réalisé lors des Parcours avec les Trans de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.68.

Connaissance

Focus sur les Trans Musicales

Définition et étymologie¹

La connaissance, du latin *nosco*, est l'action de comprendre, d'apprendre, d'analyser et de retenir les caractéristiques d'un objet, d'un fait. Elle sous-entend une participation volontaire de la personne dans ce processus d'apprentissage. La connaissance désigne également tous les domaines dans lesquels s'exerce l'activité d'apprentissage. Nous parlons alors des domaines de la connaissance.

Apports théoriques

Les sociologues se sont longtemps penchés sur le déséquilibre du pouvoir dans la notion de connaissance, notamment dans le domaine de l'éducation. Le modèle classique de transmission par l'explication, selon Jacques Rancière, divise la population en savants et non-savants et crée une segmentation à but régulateur : en fonction de sa place dans la hiérarchie des savoirs, nous intériorisons également sa place dans la société. *«Les bourgeois [...] pourtant bienveillants jugeaient que les ouvriers n'avaient pas à faire des alexandrins, de la grande poésie, mais des chants pour le travail et les fêtes populaires. C'était une manière de les enfermer dans leur identité [...]. J'ai été saisi par le fait qu'il ne s'agissait pas de se libérer par la connaissance, car ces ouvriers avaient parfaitement connaissance de leur situation, mais de se penser capables d'un autre mode de vie que celui d'être dominés»* ².

La connaissance des lieux des Trans Musicales par les festivaliers joue un rôle important dans la réussite de l'expérience festivalière : celle-ci permet une appropriation des lieux qui mène à un sentiment de familiarité et de confort qui, selon Béatrice Macé, créatrice du festival, est indispensable au bon déroulement de celui-ci³.

Dans le domaine de la connaissance musicale, les Trans Musicales ont pour particularité d'accueillir un public qui n'est majoritairement pas familier avec les artistes présents en amont. L'expérience du festival est alors basée sur la découverte et non la connaissance préalable comme c'est le cas dans beaucoup d'autres festivals.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

3 Propos de Béatrice Macé lors de sa rencontre avec le Master 2 Culture et Communication de l'Université d'Avignon, 01/10/2019.

Culture

Définition et étymologie¹

Le mot « culture » vient du latin « colere » qui signifie « cultiver » ou « honorer ». Il désigne initialement le travail de la terre. En ancien français, couture ou culture correspond à une pièce de terre cultivée. À partir du 16^{ème} siècle on l'entend dans le sens de cultiver son âme, son esprit, bien que le lien ait été fait bien plus tôt, par Cicéron par exemple en -45 avant J.-C. : « *Un champ si fertile soit-il, ne peut être productif sans culture, et c'est la même chose pour l'âme sans enseignement* »² (Tusculanes, II, 13).

Dans la Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles établie lors de la Conférence mondiale sur les politiques culturelles le 6 août 1982, l'UNESCO définit alors la culture comme « *l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vies, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances* ».

Apports théoriques

La culture peut être considérée comme une notion fondatrice des sciences sociales. Pour Denys Cuche dans son ouvrage *La notion de culture dans les sciences sociales*³, la culture est nécessaire pour penser autrement

la différence entre les peuples. Toute société humaine commence par ce qui relève des besoins et est régie par la culture qui va réguler les rapports sociaux entre les individus. La notion de culture permet alors de rationaliser les différences entre les peuples et en finir avec les hypothèses essentialistes qui prônent que les hiérarchies entre les cultures sont biologiques.

En sociologie, la culture peut avoir un sens qui participe à la hiérarchisation sociale à travers la notion que tous les objets culturels ne se valent pas, ce qui crée une opposition de « cultivé » et « inculte » comme la photographie qui utilise une technique qui n'était pas considérée comme un art. Il y a alors un phénomène de hiérarchisation culturelle : d'un côté les arts savants, la « culture cultivée » (opéra, lyrique, littérature classique) et de l'autre côté la culture populaire comme le rap, le rock, les séries comme le montre l'étude de Jean-Pierre Esquenazi.

Selon Pierre Bourdieu, il existe un capital culturel comme il existe un capital économique et social. Le capital culturel englobe l'ensemble des bagages culturels dont un individu dispose. Il se caractérise sous 3 formes : les formes objectivées car constituées de biens matériels (bibliothèque, DVDthèque, discographie, etc.), une forme institutionnalisée (le diplôme obtenu) et une forme incorporée qui correspond à l'ensemble des dispositions cognitives et esthétiques qui vont former les goûts et l'habitus. L'habitus représente les habitudes aux habitudes incorporées qui permettent d'avoir un avis sur les objets culturels en termes d'appréciation et de jugement.

Dans son livre *L'école des ouvriers : Comment les enfants d'ouvriers obtiennent-ils des boulots d'ouvriers*⁴, Paul Willis,

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 CICERON, «Tusculanae disputationes», II, 13, -45 avant J.-C

3 CUCHE Denys. «La notion de culture dans les sciences sociales». *La Découverte*, 2010

4 WILLIS Paul, «L'école des ouvriers. Comment les enfants d'ouvriers obtiennent des boulots d'ouvriers», *L'ordre des choses*, 2011

sociologue et ethnographe britannique analyse les processus de reproduction de la société de classe à l'école à travers les pratiques culturelles. Il démontre comment les pratiques des ouvriers à l'usine sont reproduites par les enfants d'ouvriers et entrent en opposition avec la culture dominante enseignée à l'école.

Le capital culturel dans sa transmission se révèle être un facteur de reproduction des classes sociales extrêmement efficace, même plus efficace que celui du capital économique.

Focus sur les Trans Musicales

Les Trans Musicales mettent en avant les productions musicales des contre-cultures, à savoir culture non légitime. Au cours des 40 éditions, ils ont pu observer et participer à l'avènement des contre-cultures comme objet d'intérêt et d'étude pour les classes dominantes. Se détachant du rock dès 1985, ils proposent même des *Raves* légales en 1995. L'intention est d'intégrer une contre-culture subversive dans le festival et lui apporter une légitimité particulière.

Le rap, par exemple, initié par la culture marginale de la rue, est à présent une forme dominante et majoritaire. De nombreux adolescents entretenus dans le cadre des Parcours avec les Trans ont manifesté leur préférence musicale pour le rap⁵.

5 Entretien avec collègue Chateaubriand Combourg - 5 personnes lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.78.

Définition et étymologie¹

Le terme «*curiosité*» désigne la disposition ou bien l'état d'une personne qui a envie d'apprendre, de connaître de nouvelles choses. Etymologiquement, il vient du latin *curiositas* «*désir de connaître*», au sens de «*ce qui entraîne la curiosité, qui est digne de curiosité*». Au cours de l'histoire, des moeurs et avec l'influence de la religion chrétienne, la curiosité a pu prendre une connotation très négative, puisqu'il renvoie à la curiosité qui entraîne le péché originel. Pour autant, aujourd'hui, ce terme revêt plutôt une valeur positive, largement développé par les sciences, car la curiosité est souvent le point de départ de toute recherche et découverte.

Apports théoriques

Les mondes de l'art et de la recherche sont bien plus proches que nous pouvons le croire, si nous suivons le raisonnement de Pierre-Michel Menger². En effet, selon lui, les acteurs de ces disciplines mettent en place de réelles stratégies pour découvrir, explorer, vivifier la pensée, l'humain, le monde. Il atteste d'un réel élan de curiosité qui nous donne à nous, lecteurs et spectateurs, plus ou moins curieux, les supports de nos propres explorations. Plus encore, ce que dit Jacques Rancière du spectateur émancipé est bien représenté les habitudes que ce spectateur curieux qui agit sur l'oeuvre en même temps que l'oeuvre agit sur lui. Ainsi, pour lui les termes d'attention et

de curiosité sont «*des affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques, ce sont des dispositions du coeur et de l'esprit où l'oeil ne sait pas en avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire*»³. En filigrane apparaît ce que nous pourrions appeler une curiosité culturelle, cette manière de laisser son esprit et sa sensibilité être déplacés par la rencontre avec une oeuvre.

Focus sur les Trans Musicales

La particularité même des Trans Musicales réside dans l'éclectisme de sa programmation qui présente des groupes peu connus. Ainsi, les publics sont susceptibles de découvrir de nombreux artistes au cours du festival. Cela traduit une envie des festivaliers de découvrir, d'être surpris et demande également une ouverture d'esprit. Cette identité est une valeur défendue du festival et lors de la cérémonie d'ouverture des Trans Musicales, Béatrice Macé s'est exprimée à ce sujet : «*Depuis le début de cette aventure, l'utopie que nous avons dessinée et choisie est d'expérimenter notre liberté de curiosité et de découverte dans et par l'art et la musique*»⁴. Cette volonté est bien ressentie par le public, lorsque nous avons interrogé un élève de l'Institut Médico-Éducatif Espoir de Rennes, il nous a dit : «*On se retrouve à voir plein de choses, voir des nouvelles personnes, donc voilà. Et rencontrer des nouveaux lieux et voir des chanteurs qui ne sont pas encore tout à fait connus*»⁵. La répétition de «nouveaux» souligne bien cette découverte qui se fait en lien avec la curiosité. Finalement, les Trans Musicales est bien ce lieu qui attise la curiosité de tous.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*. Métamorphoses du capitalisme, Paris, Seuil, 2003.

3 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.114.

4 Extrait du discours d'ouverture de la 41^e édition des Trans Musicales 2019, Annexe p.4.

5 Entretien avec François de l'IME l'Espoir réalisé lors des Parcours avec les Trans de l'édition 2019 des Trans Musicales, p.68.

Déambulation

Définition et étymologie¹

Mot emprunté au latin «*deambulatio*» signifiant «*promenade*», il est apparu en 1492 dans l'article «Chirurgie» de *Presse médicale* de Saucet. Substantif féminin, il renvoie à l'action de déambuler, de marcher selon sa fantaisie sans but précis. Ce mot a effectivement un usage particulier dans les domaines médicaux et psychologiques, désignant la propension de certains déséquilibrés mentaux à marcher ou à errer sans arrêt. Au niveau de la proxémie² ce terme, appartenant au champ lexical de l'idée de se déplacer, est en liaison directe avec les mots comme «tour», «promenade», «va-et-vient», «marche», «flânerie».

Apports théoriques

La déambulation est une pratique abordée par de nombreux sociologues et urbanistes, chaque fois mise en valeur selon différents angles. La déambulation peut être un outil, comme une fin. Remise au goût du jour par les Dadaïstes qui y voyaient l'outil parfait pour étudier les changements sociétaux, par des changements architecturaux. La déambulation est comparable, selon Guy Debord, à une rêverie avec un but. Être témoin des modifications urbaines, et donc sociales. Il définit la déambulation comme un comportement profondément urbain : «*un mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : techniques de*

passage hâtif à travers des ambiances variées.»³ C'est en accord avec la vision d'Henry Lefebvre, qui défend l'importance de la déambulation régulière, pour s'approprier des espaces, et activer une conscience des modifications urbaines constante chez les citoyens. Devenir acteur de son espace. Chaque déambulation devient alors une redéfinition unique et personnelle des espaces publics. Pour David Le Breton, marcher dans le monde contemporain symbolise une forme de résistance. «*Les marcheurs sont des individus singuliers qui acceptent des heures ou des jours de sortir pour s'aventurer corporellement dans la nudité du monde.*»⁴ Le monde est alors observé de la manière la plus naturelle qui soit, par la marche. Et celui-ci se montre naturel, vrai, face au piéton qui l'observe. L'école péripatéticienne d'Aristote est un exemple de l'importance de la marche pour la réflexion sur le monde qui nous entoure. Aristote donnait cours aux jeunes étudiants en déambulant dans les rues, ou sur des chemins de promenades.

Focus sur les Trans Musicales

La déambulation sur le festival renvoie à un cheminement en tâtonnant aléatoirement, en découvrant ce qui est inconnu. Le dispositif du Parcours avec les Trans met l'accent particulièrement sur ce cheminement de découverte. Chaque année, les groupes issus des différentes structures visitent les lieux du festival. Ces déplacements, au lieu de se limiter à un but précis, encourageant avant tout à parcourir pour expérimenter et pour rencontrer, d'où le sens de la déambulation.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 La proxémie ou proxémique est une approche du rapport à l'espace matériel proposé par Edward T. Hall en 1983 dans le cadre anthropologique, signifiant « l'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». En France, cette approche est utilisée dans les sciences de l'information et de la communication pour désigner de manière figurative les rapports entre les différents termes.

3 DEBORD Guy, *Rapport sur la construction des situations*, Ed. Mille et une nuits, 1957.

4 LE BRETON David, *Eloge de la Marche*, Métailié, 2000.

Ce concept cher aux Trans Musicales se concrétise par la Trans Music Maps. La cartographie du festival indique les artistes et les groupes programmés avec une brève description de leur musique et le lieu de leur concert. Cela renforce davantage l'idée de déambulation: découvrir le programme, c'est déambuler dans l'univers musical des artistes. L'atelier participatif Au Fil d'un Parcours dans le cadre des Rencontres et Débats avait aussi pour objectif de revenir sur les déambulations festivalières, et de rendre compte de leurs découvertes, de leur appropriation des espaces. Gilles Deleuze parlait de l'importance de la cartographie dans l'écriture : «*Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir*»⁵. Il nous permet de nous rendre compte de l'importance de nos déplacements, pensés ou rêvés.

5 DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, ed Les éditions de minuit, 1980.

Découverte

Définition et étymologie¹

De l'espagnol *descobierta* ; de l'ancienne forme «*descouverte*», participe passé féminin. La découverte découle de l'action de découvrir, d'identifier quelque chose d'inconnu. Dans un sens général, découverte est un synonyme d'invention. Si découverte montre une chose nouvelle qui n'était pas connue, l'invention, elle combine des conditions connues, d'une façon nouvelle. Dans l'utilisation courante du mot, il fait référence à «*l'acte d'explorer quelqu'un ou quelque chose, en vue de mieux les connaître et de mettre à jour ce qu'ils ont de secret, de caché*»². Parmi les différentes utilisations, et dans un sens plus large du terme, la locution «*à la découverte*» est employée pour signifier explorer ou reconnaître un terrain. Au théâtre, la découverte désigne l'espace ouvert entre deux décors qui laisse voir l'envers du décor.

Apports théoriques

Selon certaines études sociologiques, le processus de découverte est lié avec le concept de sérendipité. Le mot anglophone est utilisé depuis les années 1950, pour désigner «*des découvertes accidentelles voir fallacieuses, qui surviennent de manière inattendue dans le cours d'une recherche et qui peuvent emmener, moyennant une certaine disposition du chercheur, à réorienter les objectifs, trouver de nouveaux résultats, ou encore créer et étendre une théorie*»³. Robert K. Merton, dont les

recherches étaient consacrées aux fondements de la sociologie des Sciences et notamment, à l'élaboration d'une théorie sociologique de la découverte (1973), découvre le terme *serendipity*, dans les années 1930 et s'intéresse à son étymologie.

Focus sur les Trans Musicales

«*Nouveau depuis 1979*». Comme l'indique leur slogan, les Trans Musicales de Rennes proposent chaque année une programmation invitant au renouvellement et à la découverte : que cela soit pour les nouveaux festivaliers ou les initiés, chaque édition offre une grande variation de genres, d'artistes et de langues. Au travers de notre terrain, nous avons pu voir que le mot «*découverte*» revenait régulièrement dans la bouche de nombreux festivaliers cherchant à qualifier les Trans Musicales : «*je suis pour la multiplicité des lieux et artistes proposés aux Trans. Il y en a pour tous les goûts ! Nous faisons également beaucoup de découvertes musicales agréables et c'est le plus important. Peut-être que pour certains cela peut paraître insécurisant, mais pour d'autres c'est être libre de choisir, ou de se plonger dans l'inconnu, être curieux et avoir envie de découvrir de nouvelles choses.*»⁴

Ce propos issu d'un entretien de festivalier nous montre l'attente qu'a le public aux Trans Musicales. Nous pouvons expliquer la venue de certains festivaliers comme une entrée dans l'inconnu de manière à se laisser guider par la programmation menant, bien souvent, à cette fameuse découverte. C'est une exploration effectuée par le festivalier lui permettant de faire une ou plusieurs trouvailles musicales. Il

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 Dictionnaire de la langue française.

3 NAMIAN Dahlia et GRIMARD Carolyne, «Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Conditions sociologiques et portée heuristique d'un néologisme barbare», *Sociologies* [En ligne] <http://journals.openedition.org/sociologies/4490>

4 Entretien avec Marina lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.60.

s'agit d'un évènement qui invite au déplacement avec ses lieux variés et ses salles aux multiples genres musicaux. Changer d'ambiance et se déplacer constamment pour mieux découvrir. Le festival cherche à pousser son public à voir et entendre autre chose de ce qu'il connaît déjà. Nos goûts personnels et nos appréciations initiales sont remises en question avec les Trans Musicales car nous sommes invités à sortir de notre zone de confort. Et finalement, le style qu'un festivalier peut apprécier à l'origine n'a plus tant d'importance. *«J'y vais vraiment comme de la découverte donc je lâche complètement cette idée du style»⁵*. La programmation ne possède que rarement des têtes d'affiche : *«on vient pas voir quelqu'un de connu, mais quelqu'un qui va être connu.»* Le festival est en quête d'offrir son public à des artistes qui ne sont pas encore ou peu connus dans le monde musical français. C'est finalement un échange, comme une forme de médiation entre un artiste et un public. La découverte est partagée grâce aux Trans Musicales.

5 Entretien de Bruno par Mélodie, 05/11, à 16h30 lors de l'édition 2019 des Trans Musicales.

Éclectisme

Définition et étymologie¹

L'éclectisme vient du grec *eklegein* qui signifie « choisir ». C'est une attitude philosophique qui consiste à creuser dans plusieurs philosophies les éléments intéressants pouvant constituer un système propre complet. L'éclectisme se base donc sur un critère de choix qui veut que de la vérité donnée dans les différents systèmes soit universelle et identique dans le temps et dans l'espace. Ce terme consiste à combiner les vérités.

Apports théoriques

Ce terme, entendu dans l'histoire de la pensée occidentale comme un courant intellectuel et artistique, est utilisé pour qualifier les comportements et les formes d'expressions modernes². L'éclectisme étant le tri du bon dans tous les systèmes, la culture n'en est pas exempte. Pour Fauvergue³, ce concept traduit « *une réflexion critique qui permet de dégager le noyau de vérité que contient toute philosophie indépendamment de ses développements différenciés* ». Ceci dit, les rapports à la culture ayant toujours été considérés sous l'angle des inégalités sociales par la sociologie de la consommation culturelle⁴, Peterson Richard⁵ prend le contre-pied de la légitimité culturelle en éjectant l'idée de glorification des arts et du

mépris des manifestations populaires prônée par l'éclectisme culturel. Quoique mis à mal, ce terme est utilisé, depuis l'hypothèse de Richard Peterson des hiérarchies dans les stratifications sociales, pour signifier le « snobisme intellectuel » des élites culturelles et intellectuelles traditionnelles qui tendent continuellement à tenir compte de leur appartenance à une éventuelle catégorie sociale supérieure dans leurs rapports sociaux.

Focus sur les Trans Musicales

Ainsi, si le terme « diversité » revient plusieurs fois pour qualifier la programmation des Trans Musicales, celui d'éclectisme, employé par une festivalière nous paraît d'autant plus pertinent. Il y a une pluralité d'artistes, des styles musicaux, des lieux mais aussi des pays représentés : « *La différence (avec les Trans Musicales) je dirai qu'ils laissent la place à des artistes qui viennent vraiment d'énormément de pays et de continents (...) du coup c'est ça qui est intéressant sur les Trans Musicales, c'est découvrir des artistes qui ont une portée encore limitée en France et pouvoir découvrir d'autres univers aussi parce que ça propose vraiment tout styles, surtout au niveau de la world.* »⁶. Il y en a donc pour tous les goûts et toutes les curiosités. Cette diversité participe à la curiosité culturelle et enrichit l'identité culturelle, mais comme le souligne un festivalier : « *c'est peut-être ça l'autonomie aussi, de laisser le choix aux gens qui viennent en festival* »⁷. Une programmation éclectique permet donc aux festivaliers de piocher, de faire les meilleurs

1 HADOT Pierre, « ÉCLECTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eclectisme/>

2 CHORON-BAIX Catherine, « Éclectisme et ethnologie », *Techniques & Culture* [En ligne], 48-49 | 2007, mis en ligne le 20 juin 2010, consulté le 15 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tc/2952> ; DOI : 10.4000/tc.2952

3 FAUVERGUE Claire, « Diderot traducteur de Leibniz. », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 36 | 2004, mis en ligne le 14 septembre 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/285> ; DOI : 10.4000/rde.285

4 BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

5 PETERSON Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, printemps 2004, pp. 145-164.

6 Extrait l'atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132.

7 Extrait de l'entretien avec Brune, réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.34.

choix pour eux et de créer leur programmation parfaite, développant ainsi leur autonomie.

Éducation

Définition et étymologie

Dans *L'héritage de la liberté*, Albert Jacquard¹ revient sur l'origine du verbe éduquer : «[...] ce verbe viendrait du latin *educō, educare*. Et, en effet, le dictionnaire latin-français consulté nous apprend que *educō, -are* signifie « nourrir, instruire ». Mais surtout, il nous révèle un autre verbe dont la première personne du présent est identique, *educō*, mais dont l'infinitif est *educere* ; il ne s'agit plus de nourrir, mais de *educere*, c'est-à-dire « conduire hors de », et en particulier, conduire hors de soi-même. Ce qui a permis à Catulle d'utiliser *educere* dans le sens de « faire éclore », et à Virgile dans le sens d'« élever un enfant ».»

Apports théoriques

Pour Emile Durkheim,² la pédagogie est «*la théorie pratique de l'éducation*», c'est-à-dire la «*science de l'éducation des enfants*» alors que l'éducation serait l'action exercée sur quelqu'un. Emile Durkheim explique : «*L'éducation est l'action exercée par les générations adultes sur celles qui ne sont pas encore mûres pour la vie sociale*». L'éducation renvoie souvent à une hiérarchisation entre celui qui éduque et celui qui est éduqué, ce qui a pu être déconstruit plus tard notamment dans *Le Maître Ignorant* de Jacques Rancière³.

La définition de l'éducation est en lien direct avec la place de la notion de *société*. En effet, l'éducation a une utilité sociale, elle permet de répondre aux attentes de la «*société politique dans son ensemble*»⁴, «*d'apprendre à participer à la construction de l'humanité*»⁵. Viviane Isambert-Jamati va jusqu'à dire que «*l'éducation est au fondement même de toute société*», qu'elle «*transforme les êtres instinctifs et indifférenciés à la naissance en membre de telle société*»⁶. Ainsi la nécessité de prolonger l'éducation, et notamment au politique, fait l'objet de mouvements éducatifs plus spécifiques, comme celui de l'éducation populaire qui estime garantir ainsi la, ou celui de l'éducation nouvelle qui voit l'individu comme un «*membre d'une société régie par la solidarité*»⁷.

Ainsi, l'éducation cherche à rendre une «*personnalité suffisamment épanouie*»⁸. Suffisamment épanouie oui, mais dans quel(s) but(s) ? La réalisation d'objectifs personnels ? La participation à une société plus cohésive ? L'autonomie de penser et de pratiquer ?

1 JACQUARD Albert, *L'héritage de la liberté, de l'animalité à l'humanité*, Edition Le Seuil, Coll. Sciences Ouvertes, 1986.

2 DURKHEIM Emile, *Sociologie et Education*, Collection Quadrige, *Sociologie et Science de l'Education*, 2013.

3 RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard Sciences Humaines, 1987.

4 Ibid.

5 JACQUARD Albert, *L'héritage de la liberté, de l'animalité à l'humanité*, Edition Le Seuil, Coll. Sciences Ouvertes, 1986.

6 ISAMBERT-JAMATI Viviane, «Education, types et fins de l'éducation», *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com.buproxy.univ-avignon.fr/encyclopedie/education-types-et-fins-de-l-education/>.

7 Ibid.

8 Définition CNRTL «Education».

Focus sur les Trans Musicales

A la croisée des intentions entre éducation populaire et éducation nouvelle, la démarche des Trans Musicales intègre l'Éducation Artistique et Culturelle au coeur de son projet avec le dispositif Parcours avec les Trans. L'éducation dans ce sens n'est pas une question d'apprentissage. Aux Trans Musicales, on s'éduque à l'écoute, à la vie collective, à l'indépendance.

Esthétique

Définition et étymologie

Dérivé du grec *aisthesis* signifiant beauté ou sensation, le terme esthétique est un néologisme créé par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten dans son ouvrage *Æsthetica acroamatica* (1750) pour désigner une science du sensible. Définie par son créateur comme « la science du mode de connaissance et d'exposition sensible », l'esthétique renvoie aujourd'hui à la perception et la sensation du beau, ainsi qu'à la sensibilité artistique.

Apports théoriques

La focalisation de l'esthétique uniquement sur la beauté a été contestée par de nombreux sociologues, dont Hans Robert Jauss qui écrivait que « *l'esthétique ne renvoie pas seulement ici à la science du beau ou au vieux problème de l'essence de l'art, mais à la question longtemps négligée de l'expérience de l'art [...] comme activité de production, de réception et de communication* ». Chez Herbert Marcuse, l'esthétique ne concerne également pas seulement l'art, mais tout ce qui révèle des sens, de l'expérience corporelle. Le corps est pour lui un outil de plaisir esthétique, tout comme pour Franz Boas qui écrivait que « *les sensations musculaires, visuelles et auditives sont les matériaux qui nous procurent un plaisir esthétique et qui sont utilisés dans l'activité artistique* » (Boas, 1955). Le jugement esthétique dans le sens de la mesure de l'art et de la beauté des choses naturelles se fait alors à travers leur efficacité sur le corps du spectateur.

Focus sur les Trans Musicales

Les Trans Musicales, comme tout festival, représentent en elles-mêmes un espace esthétique singulier. Le festival possède une identité esthétique propre qui assure sa répétition et sa reconnaissabilité d'année en année. L'importance de la notion de l'esthétique aux Trans Musicales se retrouve également dans sa programmation. L'éclectisme aux frontières poreuses entre esthétiques musicales, ce que démontre la nouveauté de la 40e édition en 2018 : Trans Music Maps, un répertoire des artistes organisé en croisements de trois genres musicaux ou «constellations musicales». La porosité des esthétiques musicales devient alors une identité propre pour les Trans Musicales : leur esthétique est la multiplicité d'esthétiques.

Expérience

Définition et étymologie¹

Du latin *experientia*, de *experiti* : faire l'essai. On appelle d'abord « expérience » l'état mental qui implique une relation immédiate de l'esprit avec une pratique de la réalité, éprouvée au sein d'un monde donné. Nous appelons expérience non seulement toute connaissance immédiate et non inférentielle, mais aussi une connaissance médiante ou induite à partir des données sensorielles, apprises et non innées. Enfin, l'expérience c'est également la procédure par laquelle une hypothèse ou une théorie scientifique est confrontée avec des faits.

Apports théoriques

La notion d'expérience, qui implique chaque partie prenante concernée, est grandement développée par John Dewey. Dans le cas de l'expérience festivalière, c'est la rencontre totale du festivalier avec un phénomène extérieur qui devient alors un tout, une globalité. *« Il n'est pas d'expérience où la contribution humaine ne soit un facteur responsable de ce qui se produit réellement. L'organisme est une force, il n'est pas qu'une simple pellicule sensible »*²

Ainsi, pour John Dewey l'expérience esthétique est au cœur de l'approche artistique, mais est aussi bien plus qu'une simple expérience ordinaire et ne peut être détachée de son environnement. Les concepts développés par John Dewey, qui confère une fonction politique et éducatrice à l'expérience

artistique, vont dans le sens des dispositifs et pédagogiques promus par l'Éducation Artistique et Culturelle qui mettent notamment en avant le ludique comme processus d'apprentissage.

*« L'expérience esthétique s'établit dans toutes les phases de la vie ; définie comme une succession d'interactions entre un individu et une œuvre, elle se conçoit comme une forme d'apprentissage qui dure tout au long de l'existence »*³ John Dewey précise ici sa définition de l'expérience esthétique, en prenant en compte l'évolution de celle-ci. Cet apprentissage de sensation n'est donc pas un instant figé, comme unique et définitif, mais davantage un processus sur le long terme invoqué et renouvelé à chaque perception d'un objet esthétique. Le processus de réception de l'œuvre, par l'expérience esthétique, prend ainsi la forme d'un savoir rétrospectif mobilisé à chaque instant et somme de chaque expérience esthétique individuelle. Cela de deux manières : d'abord dans l'apprentissage et la formation d'un goût, d'une acuité esthétique par l'élaboration critique d'un jugement, et ensuite par l'appropriation des codes de réception d'une œuvre.

Focus sur les Trans Musicales

Si l'expérience festivalière correspond à la rencontre totale du festivalier avec un phénomène extérieur qui devient alors une totalité, dans le cas des Trans Musicales c'est la rencontre du festivalier avec plusieurs phénomènes extérieurs. La scénarisation, les dispositifs mis en place, les festivaliers autour, les substances illicites... Beaucoup de facteurs et de choix auront un impact sur l'expérience festivalière de chacun, et chaque spectateur se créera sa propre expérience.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, p.402-403.

3 Ibid, p. 35-57

Identité

Définition et étymologie¹

Du latin *identitas*, «*qualité de ce qui est le même*», lui-même dérivé du latin *idem*, «*le même*» ; «*identité*» correspond donc au fait qu'un individu est celui qu'il dit ou présume être. Ainsi, nous dirons que c'est la «*conscience de la persistance du moi*», soit le caractère de ce qui est permanent. Sous divers noms et aspects, l'identité désigne une seule et même chose.

Apports théoriques

L'approche sociologique confirme la définition étymologique : «*l'identité d'une personne est une définition de soi élaborée par l'individu lui-même*»². Nous distinguons plusieurs catégories d'identité. Nous pourrions parler d'identité sociale en référence aux catégories sociales (générations, sexe, classe, etc.), mais également d'identité personnelle distinctive de chaque individu (en fonction du nom, d'une connaissance de sa vie, de ses attributs sociaux)³. Évidemment, ces éléments ne permettent pas d'appréhender l'intégralité des identités⁴, nous différencions également identité singulière de l'identité collective, sans rentrer dans les détails des identités nationales, culturelles, spectatorielles, etc. Finalement, la notion d'identité semble être un moyen de mettre en lumière des distinctions entre individus et communautés : «*Trop longtemps considérées*

comme définies a priori et une fois pour toutes, [...] elles devraient être perçues, [selon Stuart Hall], comme productions idéologiques ayant pour vocation d'absorber les différences»⁵. Nous remarquons alors que l'identité peut parfois se définir par le négatif, par le manque : «*Ce sont des crises d'identité qui en révèlent l'existence et la nature*»⁶.

Focus sur les Trans Musicales

Dans le cadre du festival, le terme identité suppose d'interroger à la fois l'identité du festival et celle des festivaliers, comprendre si elles sont liées, voire s'entrelacent. Certains festivaliers sont particulièrement marquants à cet égard. Un groupe de festivaliers vêtus de chapeaux de cow-boys affirment par exemple leur volonté d'assurer une reconnaissance entre eux mais également une identité marquée. Nous pourrions parler d'emblèmes comme références identitaires partagées, pour lesquels les festivals constituent un terrain primordial.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 DUBAR C. *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, 1991.

3 GOFFMAN E., *La Mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Éd. de Minuit, 1973.

4 MALBOIS Fabienne, « Identité publique » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 25 février 2019. Dernière modification le 30 avril 2019. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/identite-publique>.

5 MATTELART Tristan, « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique », *Culture prospective* 2009/2 (n°2), p. 1-8.

6 HEINICH N., 2018, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard.

Jeunesse

et sociaux en les articulant dans l'identité ; elle est le moment d'apprentissage fonctionnaliste de la conformité aux attentes sociales et s'accompagne d'un relativisme culturel dans la définition des âges»³.

Définition et étymologie¹

De l'étymologie *juenvlesce*, «jeunesse» désigne une période de la vie entre l'enfance et l'âge mûr chez un Homme. La jeunesse est l'aspect social de l'adolescence, et se définit par opposition à la génération parvenue à la pleine maturité. Il est intéressant de noter que l'étude de la proxémie nous donnera les termes force - fougue - dynamisme - entrain - commencement - adolescence.

Apports théoriques

De nombreux sociologues défendent la nécessité d'une sociologie particulière à la stratification par âge d'une société. Nous pouvons nous demander quels éléments clés sont associés à la jeunesse dans les différents écrits sociologiques.

D'abord, il semblerait que la jeunesse renvoie à une temporalité. C'est «*l'idée de la transition*»². Ces termes reprennent ceux de Shmuel Noah Eisenstadt et des 4 caractéristiques de la jeunesse qu'il a proposé : «*la jeunesse est une phase de transition, moratoire dans l'attribution des rôles et fondatrice dans l'identité personnelle ; elle lie processus psychologiques, historico-culturels*

Ainsi, «*la jeunesse est prise comme un cycle de vie particulièrement sensible aux mouvances du temps [...] (Attias-Donfut, 1989). Pour François Bégaudeau et Joy Sorman (2010 : 66), le jeune est branché sur ce qui émerge*»⁴. Elle se caractérise donc par son immersion dans la nouveauté, et signe alors une certaine opposition avec d'autres pratiques et d'autres générations. C'est là un second élément caractéristique de la jeunesse, «*reposant sur une série d'oppositions tranchées entre d'une part, monde juvénile et monde adulte et d'autre part, univers masculin et univers féminin*»⁵. L'adolescent marque d'ailleurs une réelle opposition entre son souhait de maintenir un encadrement parental et son besoin d'autonomie. Christiane Crépin parlera de tension entre sécurité et autonomie⁶. L'autonomie devient même une norme à laquelle sont soumis les jeunes⁷.

Alors, la jeunesse caractérise la temporalité durant laquelle les adolescents s'opposent aux modèles pré-existants, considérant «*les cultures jeunes dans une perspective structuro-fonctionnaliste, comme terrain d'observation de l'adaptation ou de la désadaptation à des modèles de rôles d'âge et de sexe édictés par la société*»⁸. Ainsi, «*la jeunesse c'est ce passage durant lequel vont se*

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales.

2 GALLAND Olivier. *Sociologie de la jeunesse*. 5ème édition. Armand Colin, 2011.

3 EISENSTADT Eisenstadt, Shmuel Noah. «Archetypal Patterns of Youth» dans *The Challenge of Youth*, sous la direction d'Erik Erikson, 1963.

4 PECOLO Agnès, « Identité générationnelle » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 16 octobre 2017. Dernière modification le 26 février 2018. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/identite-generationnelle>.

5 OCTOBRE Sylvie. *Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Ministère de la Culture - DEPS, 2014.

6 CRÉPIN Christiane. «Attentes d'encadrement et d'autonomie des adolescents à l'occasion des activités de loisirs.», *Politiques sociales et familiales*, n°99, 2010. pp. 121-129.

7 CICCHELLI, Vincenzo. « Les jeunes ont toujours voulu changer le monde. Des inquiétudes adultes au crible de la littérature romanesque et des savoirs scientifiques », Christiane Balasc-Variéras éd., *Pourquoi les adolescents nous poussent-ils à inventer ?* ERES, 2008, pp. 11-21.

8 OCTOBRE, Sylvie, Ibid.

construire presque définitivement, alors qu'elles sont encore en pointillé, les coordonnées sociales de l'individu»⁹. Nous noterons donc que le processus de construction de soi caractérise finalement la jeunesse¹⁰.

Focus sur les Trans Musicales

Le terrain des Trans Musicales est lieu de rencontre entre individus de tous les âges. La jeunesse s'y retrouve, car «*[Les Trans] c'est la jeunesse aussi, beaucoup de jeunesse*»¹¹, friande de découvertes musicales et d'expériences collectives. Primo-festivaliers ou festivaliers endurcis, la jeunesse semble être pleine d'entrain, prête à conquérir l'espace qui lui est mis à disposition. Un festivalier jeune se comporterait-il différemment au fil des années ? «*Quand on est jeune, on est un peu foufou, puis on s'assagit, mais pas au niveau de la curiosité*»¹². La jeunesse semble se caractériser d'une fougue singulière.

9 GALLARD, Olivier. *Sociologie de la jeunesse*. 5ème édition. Armand Colin, 2011

10 OCTOBRE, Sylvie. *Ibid.*

11 Entretien avec Entretien Christine - Centre Départemental d'Actions Sociales, Annexe p.85

12 Entretien avec Michael lors de l'édition 2019 des Trans Musicales

Joie

de sa propre augure, de devenir autonome dans la définition de sa joie et en définitive, dans la validation personnelle de son bonheur».

Focus sur les Trans Musicales

Définition et étymologie¹

Dès 1150, la *joie* - *goie* - est définie comme « *un sentiment de bonheur intense et de satisfaction profonde* ». Elle est une «émotion vive, agréable, limitée dans le temps ; un sentiment de plénitude qui affecte l'être entier au moment où ses aspirations, ses ambitions, ses désirs ou ses rêves viennent à être satisfaits d'une manière effective ou imaginaire». La *joie* affecte l'Être en tout son sein : moralement, intellectuellement, psychiquement et parfois physiquement parlant et représente à elle seule, « *un de ces moments si rares dans la vie où le cœur est inondé par quelque bonheur extraordinaire et inattendu* ».

Apports théoriques

Et en sociologie, *qu'est-ce que la joie ?*
Une émotion qui rythme notre quotidien, certes, mais qui contracte en son sens, un caractère paradoxal et polyvalent. Pour Alexandre Duclos³, enseignant-chercheur à la Sorbonne, la *joie* est une émotion propre à tout un chacun - elle peut être introspective ou bien partagée - mais cette dernière est sujette aux injonctions sociales, diverses et variées selon les sociétés. L'activité culturelle, cependant et quelque soit la société dans laquelle l'Être vit, influe sur ces instants de bonheur : «*la consommation gourmande et élective des contenus culturels qui sont aujourd'hui à notre disposition, nous donnet la possibilité de construire soi-même ce bonheur et donc, en ce sens, d'être à l'origine*

Dans le cadre d'un festival, la joie constitue sans doute l'une des émotions les plus consensuellement partagées : joie de découvrir de nouveaux artistes, joie de participer à un événement singulier, joie de partager avec d'autres une expérience, etc. Nous pourrions d'ailleurs dire que la joie est démonstrative d'un festival réussi. De plus, ce trait qui est particulièrement représenté dans le sociogramme «*La navette musicale*»⁴, lors de la description faite du trajet retour du Parc Expo. En cela, les Trans Musicales peuvent être caractérisées par la joie, et plus extensivement, l'ambiance qui y règne ; ce qui peut être démontré par les nombreuses réponses de festivaliers habitués, revenant aussi bien pour les découvertes faites au festival que pour l'ambiance qu'ils y retrouvent.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 MAISTRE Joseph, *Soirées de Saint-Petersbourg*, tome 1, 1821.

3 <https://www.grandpalais.fr/fr/article/sociologie-de-la-joie>.

4 Sociogramme *La Navette Musicale*, Revue scientifique et culturelle LUMEN #4, 2019, p.90

Langage

Définition et étymologie¹

Issu du mot *lengatge* qui signifie « *manière de s'exprimer propre à un groupe* ». Le «langage commun» est la «manière de s'exprimer la plus usuelle». Mais aussi, le langage renvoie aux «*moyens utilisés par un artiste pour exprimer ses conceptions*»². Le langage est aussi la faculté que les Hommes possèdent d'exprimer leurs pensées et de communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue. Du point de vue de la linguistique, André Martinet, linguiste français, définit le «langage articulé» selon une analyse fonctionnaliste. Pour lui, le langage est considéré comme analysable en unités minimales significatives (les monèmes), elles-mêmes analysables en unités minimales distinctives (les phonèmes), un des caractères communs à toutes les langues. Donc, par le fonctionnement d'unités compréhensibles par tous, le langage fait le lien entre les personnes permettant de se comprendre et rendre le monde cohérent. En outre, le langage peut également être une expression, manifestation de la pensée, de la sensation ou du sentiment par une attitude, un geste, un comportement. En effet, le langage peut être verbal par la parole, mais aussi non-verbal, exprimé par des gestes, des expressions ou l'absence de paroles.

Enfin, le langage est aussi l'ensemble des moyens d'expression particuliers à un art, ou utilisés par un artiste pour créer une œuvre. Cette définition, propre au champ artistique, fait

directement écho avec l'expérience proposée aux Trans Musicales. Le langage artistique ne se limite pas à quelque chose de parlé ou chanté mais peut également s'exprimer par la musique ou tout autre forme d'expression propre à l'artiste. Les Trans Musicales, par leur programmation éclectique et diversifiée, proposent un langage personnel et unique à chaque festivalier qui pourra évoluer avant, pendant et après le festival.

Apports théoriques

Selon Ferdinand de Saussure, le langage, c'est la fonction. C'est ce sans quoi aucune langue n'est possible. Le langage, c'est la faculté inhérente et universelle que tout être humain possède, et qui lui sert à communiquer, c'est quelque chose d'inné. Le langage, c'est avant tout une fonction biologique, c'est ce qui permet à l'Homme de construire des codes pour communiquer. Et ces codes, ce sont les langues. Contrairement au langage, la langue n'est pas la fonction mais le produit de cette fonction. La langue est un système de communication particulier, qui est propre à une communauté donnée³. Chaque langue possède un fonctionnement et une réalité qui lui sont propres. Les langues sont ensuite organisées en un système de règles. Contrairement au langage, une langue, s'acquiert.

Selon l'hypothèse de Sapir-Whorf⁴, les langues sont surtout le reflet de l'environnement des peuples qui les parlent. La parole, c'est l'utilisation concrète de la langue qui sort de notre bouche quand nous discutons avec l'un de nos pairs, il s'agit de parole. Cette dernière est personnelle, parce que l'utilisation que nous

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 STAËL Germaine, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, 1800

3 SAUSSURE Ferdinand, Cours de linguistique générale (1916)

4 SAPIR Edward, Selected Writings in Language, Culture, and Personality, University of California Press, 1985

faisons de la langue n'est pas la même que celle de notre voisin, que ce soit par exemple sur le rythme, sur la prononciation, sur les mots que nous utilisons, sur les temps. La parole, c'est également ce qui va permettre à la langue d'évoluer, parce que toute mutation ou tout changement qui est apporté à une langue est à l'origine causé par un individu.

Focus sur les Trans Musicales

Dans le cadre de ce travail, le mot «langage» apparaît comme essentiel à définir, que ce soit d'un point de vue sociologique ou empirique. En effet, à propos de la musique, cette notion prend tout sens, par son aspect universel. D'une part, le langage musical se lit et se transmet par les partitions, compréhensible par tous ceux qui le comprennent. D'autre part, le langage peut faire référence aux émotions et à ce qui est transmis par la musique lors des concerts. Enfin, les Trans Musicales, festival qui programme des artistes d'horizons et de nationalités différents, deviennent un lieu de réunion où le langage commun semble être la musique. En ce sens, les genres musicaux pourraient représenter la langue, qui est apprise et diffère en fonction de ces genres. Enfin, les paroles relèveraient de la performance ou de l'interprétation de l'artiste.

Liberté

Focus sur les Trans Musicales

Définition et étymologie¹

La signification de *liberté* n'a eu de cesse d'évoluer au fil des siècles. Dans l'Antiquité, *liberté* - *libertas*, *-atis* - signifiait l'état de «celui qui n'est pas esclave». Au début du XIIIe siècle, *liberté* - *liureteit* - constitue le «pouvoir qu'a la volonté de se déterminer sans subir aucune contrainte». Aujourd'hui, nous pourrions spontanément définir la *liberté* par la négative : ne pas être contraint. Cela sous-entendrait alors que pour être libre, il faudrait disposer d'un minimum de capacité de choix.

Apports théoriques

Nous pouvons distinguer plusieurs libertés. Aristote parle lui de liberté de choix ou liberté décisionnelle. Selon lui, ce qui nous distingue des animaux est notre capacité de raison. Il est de même pour Kant qui rajoute que l'individu est contraint de sa raison et non pas celle d'un autre. Dans ce cas, nous devenons selon le philosophe *mineur*. Ensuite, pour Hobbes et Locke la liberté se définit par le pouvoir d'agir ou de ne pas agir selon notre perception. La liberté est souvent vue comme une notion complexe. C'est le cas pour Paul Valérie qui semble définir la notion de manière utopiste : «*Liberté c'est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens ; qui chantent plus qu'ils ne parlent [...]*»².

Pour la plupart des festivaliers, la liberté fait partie intégrante de l'identité du festival. En effet, au vue de la grandeur du site et de l'abondance de l'offre de programmation, les participants se sentent libres dans leurs actions. Pour Fanny, festivalière de 23 ans, «*Ça permet de se faire un peu un festival «à la carte», pas possible de retrouver 2 festivaliers qui ont vécu les Trans de la même façon...*»³. L'accomplissement de faire un choix élimine les possibles pour l'exception d'un seul, et amène vers la liberté. Cet aspect est ce que nous désignons généralement le libre arbitre.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 PAUL Valéry, «*Regards sur le monde actuel*», Fluctuations sur la liberté I, 1938

3 Entretien avec Fanny réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.55

Ludique

Définition et étymologie¹

Du latin *ludus*, le jeu, suivi du suffixe *-ique* : qui est propre à. Ludique signifie donc, selon le CNRTL : « *Qui concerne le jeu en tant que secteur d'activité dont la motivation n'est pas l'action efficace sur la réalité mais la libre expression des tendances instinctives, sans aucun contrôle d'efficacité pragmatique* ». Il est plus généralement défini comme ce qui tient de l'ordre du jeu.

Apports théoriques

Le mot ludique est, en sociologie, souvent associé à la notion de *pratique*. Janet Piaget fait une distinction entre l'activité réaliste ou pratique et l'activité ludique ou activité de jeu. « *Le symbolisme ludique peut (...) arriver à remplir la fonction de ce que serait pour un adulte le langage intérieur, mais (...) l'enfant a besoin d'un symbolisme plus direct qui lui permette de revivre cet événement* »². Le ludique pourrait donc être un outil aidant la transmission dans le cadre de l'éducation, pour favoriser l'accès à tous (tel que voulu par la charte de l'EAC³). Il a été montré plusieurs fois, lors des enquêtes du laboratoire Tube à idées que le ludique apportait une transmission de savoir moins formel, et plus attractive. Lors d'une de ses enquêtes au Festival du Polar de Villeneuve Lez Avignon, le laboratoire étudiait les activités ludiques, qui amenaient un public d'enfant à la lecture par

d'autres activités. L'un des objectifs de l'utilisation du ludique en festival est de séduire un public à la discipline que l'on promet. Le ludique devient une forme de médiation, entre un participant et une oeuvre, l'apprentissage avec des jeux fait se rejoindre les capacités affectives et cognitives des participants⁴. Cette réunion agit aussi sur la remémoration de quelque chose comme il en fût question aux Trans Musicales.

Focus sur les Trans Musicales

Aux Trans Musicales, le ludique est partout. D'abord à travers l'aspect festif de la manifestation mais aussi grâce à la scénographie et les différentes installations comme celle de la Fontaine à Ooh dans le Hall 5 par exemple, ou encore dans le cadre des Rencontres & Débats ; l'Université d'Avignon a proposé un atelier participatif où les festivaliers pouvaient retranscrire à l'aide de fils de laine et d'épingles, leurs déplacements aux Trans Musicale. La dimension ludique de l'activité participe à l'attrait, à donner envie aux personnes de participer et les aide à rester plus de temps, à développer une réflexion. Le jeu apporte aussi le fait de pouvoir le faire à plusieurs. En effet, les cartes pouvaient accueillir quatre personnes simultanément, provoquant une réflexion collective des festivaliers sur leur parcours. De la même manière, les dispositifs EAC de Parcours des Trans Musicales sont largement basés sur le ludique grâce à des rencontres, des découvertes et des ateliers.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 PIAJET Janet, B. Inhelder, « *La Psychol. de l'enfant* », Paris, P.U.F., 1966, p. 48

3 <https://www.education.gouv.fr/cid104753/charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle.html>

4 NUMA-BOCAGE Line, et BRIERI Magali « *Apprentissages mathématiques avec les jeux de société et médiation didactique auprès d'élèves en difficulté* », La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation, vol. 70-71, no. 2, 2015, p 181-194.

Parcours

Définition et étymologie¹

Etymologiquement, le mot parcours dérive du latin *percursus*, construit sur le préfixe *per*, ici utilisé dans le sens de «à travers», et du verbe *currere*. De ce dernier dérive également le terme *cursus*, qui désigne l'action de courir. Selon Manar Hammad, il revêt à la fois un sens spatial (voyage en mer, déplacement des astres, écoulement de l'eau), un sens temporel (évolution dans le temps) et un sens humain (cours de la vie). L'auteur précise que le cursus «*aligne, dans un ordre chronologique, la suite des événements advenus à un sujet donné. Des parcours sont accomplis, traversant partiellement l'ensemble des possibilités*»².

En outre, selon les contextes d'énonciation, la définition du terme parcours varie. En effet, le parcours intervient dans de nombreux domaines tels que les sciences, le travail, la santé, les politiques sociales, l'action sociale, etc.

Apports théoriques

A propos d'une personne, le parcours renvoie au «*déplacement déterminé accompli ou à accomplir d'un point à un autre*»³ ; il s'agit alors d'un cheminement. Mais aussi, ce mot est fréquemment associé à la pédagogie, se référant à la scolarité et à l'éducation.

Plus généralement, le mot est aussi utilisé dans un cadre de politique publique, ce que nous observons notamment avec le dispositif d'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Là, où à l'époque de Malraux, nous parlions de choc esthétique, aujourd'hui, l'EAC se veut amener des clés de compréhension afin d'accompagner l'individu ou le collectif vers une élévation de l'esprit⁴. En effet, dans sa définition même, l'EAC comprend le parcours du public comme spectateur⁵. De plus selon Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, ces parcours «*bousculent ainsi un ordre scolaire dominé par la parole et l'intellect*»⁶.

Focus sur les Trans Musicales

Dans le cadre, de l'atelier participatif, nous avons proposé aux festivaliers de modéliser leurs parcours sur une carte qui représente les différents lieux de l'évènement. Les participants se sont donc prêtés à l'exercice de réfléchir aux différents degrés de leurs parcours, à savoir : spatial et temporel. Cet atelier a permis également de montrer des points d'intersection et donc de mettre en avant des parcours collectifs au travers des parcours individuels. Nous en avons conclu que les parcours festivaliers sont rendus possibles grâce aux facteurs suivants : la confiance des festivaliers, la scénarisation, la programmation, les dispositifs mis en place par les Trans Musicales.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 HAMMAD Manar, *Les parcours, entre manifestations non-verbales et métalangage sémiotique*

3 GUILLOU Lauriane, MALINAS Damien, ROTH Raphaël et ROYON Camille, « Education artistique et culturelle » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 27 juin 2019. Dernière modification le 03 juillet 2019. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle>.

4 Table ronde «Parlez-vous EAC : les 10 mots de l'Éducation Artistique et Culturelle» datant du 7 décembre à Rennes

5 Guillou Lauriane, Malinas Damien, Roth Raphaël et Royon Camille, « Education artistique et culturelle » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 27 juin 2019. Dernière modification le 03 juillet 2019. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle>.

6 Marie-Christine Bordeaux, François Deschamps, «L'Éducation artistique : l'éternel retour ?», 2013, p.63.

Définition et étymologie

Dès 1283, le partage signifie «*la division d'un élément en plusieurs portions en vue d'une distribution*¹». Cette définition évoluera au fil des siècles tout en gardant cette même toile de fond : en 1558, elle devient l'action «*d'avoir part à quelque chose conjointement avec quelqu'un*²» ; en 1572, elle réfère à la division des opinions et au partage d'informations - *faire le partage de* - puis en 1690, cette dernière prend une tournure plus administrative puisqu'elle devient un «*acte écrit où est consignée la division d'une succession*».

Pour de nombreuses disciplines, le partage comprend certaines nuances : en droit, le partage est une «*opération qui met fin à une indivision, en substituant aux droits individuels sur l'ensemble des biens, une pluralité de droits privatifs sur des biens déterminés*» ; en mathématiques, il réfère à la «*fragmentation d'une grandeur en parties plus petites*» et enfin, en littérature, c'est une «*part qui revient à quelqu'un, qui est attribuée à quelqu'un par la nature ou le hasard*». Partager, c'est aussi, au sens figuré l'acte de s'associer en pensée à quelqu'un ou quelque chose ; de s'intéresser aux autres, de transmettre. C'est aussi ressentir du commun.

Étienne Autant nous donne deux pistes de réflexion concernant le partage :

«*Il est possible aussi de « partager avec » lorsque celui qui partage transmet à quelqu'un d'autre, non pas un bien (au sens le plus large) qui lui vient d'autrui, mais une part de ce qu'il possède*». Selon lui, «partage» peut se comprendre et s'appréhender selon un autre point de vue : «*le fait d'avoir ou de faire en commun quelque chose avec quelqu'un. Dans ce cas, on ne transmet plus quelque chose à d'autres, mais on participe (on prend part) à une réalité commune*³».

En outre, Jacques Rancière donne sa définition du «partage du sensible» qui selon lui, est «*fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage*⁴».

Focus sur les Trans Musicales

Ici, la définition de partage telle que nous l'entendons par rapport aux Trans Musicales, diffère des définitions classiques propres au droit, aux mathématiques ou à la littérature. Dans notre cas, le mot a été évoqué et convoqué bien des fois en ce qu'il représente l'expérience du festival à travers notre travail. Après cette expérience aux Trans Musicales, l'idée de partage peut sembler intrinsèque au concert. Un concert, c'est faire une performance live, sur le moment, avec une interaction plus ou moins

1 BEAUMANOIR Philippe, *Coutumes de Beauvaisis*, éd. A. Salmon, § 62.

2 SAINT-GELAIS Mellin, *OEuvres*, éd. P. Blanchemain, t.2, p.299.

3 AUTANT Étienne, *Le partage : un nouveau paradigme ?*, Revue du MAUSS, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 587-610.

4 RANCIÈRE Jacques, «*Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique*», *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, sous la direction de Rancière Jacques. La Fabrique Éditions, 2000, pp. 12-25.

forte, source de partage et d'échange. La notion de partage peut aussi être vue par la mise en commun et la discussion des goûts musicaux. En effet, cela peut être une motivation pour se rendre aux concerts, qui sera la source de découverte d'artistes ou de rencontres.

L'avis de Benjamin Dubreuil sur «partage» et Trans Musicales, lors de la table ronde du 7 décembre 2019 : *«Et toi la musique, tu en écoutes ? Et toi aussi, et vous écoutez quoi ? La même chose, peut-être pas»*. Ici, nous comprenons tout l'enjeu qui se cache derrière le partage pendant un festival de musiques actuelles. Il va plus loin en expliquant l'intérêt de pouvoir se faire écouter des musiques pendant le festival et de donner envie. Il parle également de l'atelier son mis en place pendant le festival qui a été une très bonne surprise selon lui : *«Et c'est tout simple, et on commence à partager quelque chose, et puis on a expérimenté un espace avec des petites machines numériques et analogiques. Juste un micro qui permet de modifier sa voix, un rythme, des choses toutes simples.»* Alors, le fait d'être rassemblé autour d'une pratique commune permet de mettre en commun et d'échanger.

Enfin, pour Camille Royon, chargée d'action culturelle aux Trans Musicales interrogée à propos des Parcours avec les Trans : *«l'importance dans l'expérience esthétique c'est le partage»*.

Définition et étymologie¹

Formé à partir de deux termes grecs, «polis» (qui signifie «cité») et le suffixe «ikos», le mot «politique» désigne un ensemble de pratiques et de décisions d'un gouvernement ou d'une société. C'est à partir du XIIIe siècle après J.C. que le terme devient récurrent, désignant la «science du gouvernement de l'Etat». Elle désigne aussi une manière de gouverner, de mener une affaire.

Apports théoriques

Compte tenu de la polysémie du terme politique, il n'existe pas une définition universellement opératoire². En effet, Max Weber³ le définit comme l'espace garantissant le vivre ensemble et permettant de résoudre des rivalités au sein d'une société⁴. La culture qui n'est pas prise en compte dans les politiques publiques aux États-Unis, tandis qu'en France, l'intervention de l'Etat dans ce domaine est non seulement légitime, mais aussi ancienne : l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) s'appuie sur l'action du ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale. L'EAC est par ailleurs perçue comme un levier majeur d'une politique territoriale.

Focus sur les Trans Musicales

Participer aux Trans Musicales signifie s'intégrer dans un projet politique où il s'agit de «dire le monde par les arts». Mais, l'édition 2019 s'est insérée directement dans un contexte politique fort : « Dans ce monde terrestre, dont nous avons fini et dont nous réalisons jour après jour qu'il est maintenant au bord de l'épuisement, soyons certains que c'est l'humain qui est infini. C'est en tout cas ce que nous disent les artistes. Si tout n'est que recommencement, oserons-nous et saurons-nous tout recommencer pour faire unanimité ensemble dans le respect dans la dignité de chaque personne, ainsi que nous le demandent les droits culturels ? N'est-ce pas aussi ce à quoi l'actualité sociale nous invite, voire nous oblige, toutes et tous ? »⁵ Dans ce climat exceptionnel, de nombreux festivaliers ont dû s'adapter, que ce soit au niveau des transports mais également des activités en dehors du Festival. Mais cet environnement et l'engagement politique ne signifient pas toujours mettre entre parenthèses ces pratiques culturelles. «Bien sûr que l'art a sa place aussi dans la rue avec les mêmes revendications que tous les autres.[...] Je compte aller samedi au Trans Musicales, [...] Je m'accorde une pause»⁶.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 Dictionnaire des sciences politiques Alcaud et Bouvet, 2004

3 WEBER Max, *Le savant et le politique* (1919), Paris, Union Générale d'Éditions, 1963, 186 pages

4 Ibid.

5 Discours d'ouverture de Béatrice Macé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.4

6 Entretien avec un manifestant pendant la manifestation contre la réforme des retraites

Pratique

Définition et étymologie¹

Du grec *praktikós* «actif, efficace», et du latin *practicus* «pratique» (savoir pratique par opposition à la théorie), une pratique est une activité qui vise à appliquer une théorie ou qui recherche des résultats concrets, positifs. Avec un déterminant, elle désigne le fait d'exercer une activité particulière, de mettre en oeuvre les règles, les principes d'un art ou d'une technique. Avoir la pratique de quelque chose, c'est donc avoir de l'expérience, être familiarisé avec.

Apports théoriques

En Science de l'Information et de la Communication, le modèle nommé *théorie des pratiques* propose d'étudier les pratiques non pas en se reposant sur les individus, mais bien sur ces dernières, les considérant comme blocs d'activités, de significations, de compétences et d'objets². Le «tournant pratique» s'est opposé en sociologie au fonctionnalisme et au structuralisme «pour leur façon de représenter le monde social en s'appuyant sur des structures ou des systèmes abstraits»³. Les auteurs du tournant pratique, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens ou encore Michel Foucault, se focalisent alors sur les détails de l'action concrète, les routines et le quotidien, les agents et les objets qu'ils manipulent.

Appliqué au champ de la culture, le terme *pratique culturelle* désigne «l'ensemble des activités de consommation ou de participation

liées à la vie intellectuelle et artistique, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie»⁴. En étant en relation directe avec l'objet artistique, la pratique des personnes joue un rôle immédiat sur leur prise de parole et d'autonomie.

Focus sur les Trans Musicales

En pratiquant les Trans Musicales, les festivaliers se retrouvent dans un lieu où l'unique moyen de s'approprier véritablement l'ambiance de cette manifestation est de la pratiquer. Comme le décrit une festivalière sur sa pratique des Trans Musicales : «Je connais pas vraiment la prog et au final je me retrouve face à des trucs que j'écoute pas forcément. C'est le cas de tous les concerts et parfois c'est sympa parfois c'est moins sympa on va dire»⁵. En s'immergeant à la fois dans les lieux et la programmation du festival, les pratiques se mélangent et se modifient pour devenir autres.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 DUBUISSON-QUELLIER Sophie and Marie PLESSZ, « La théorie des pratiques », Sociologie [Online], N°4, vol. 4

3 CATINAUD Régis, «Qu'est-ce qu'une pratique ? : théories et théorisation des pratiques», *Philosophie*, Université de Lorraine, 2016

4 COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2010, 128 p

5 Entretien avec un festivalier (cf entretien de Mélodie) durant les Trans Musicales 2019

Première fois

Définition et étymologie¹

Premier désigne ce qui est au début, avant les autres, dans un ordre spatio-temporel, ce qui est le plus ancien dans une chronologie. Ainsi, la première fois implique obligatoirement une suite, une série d'expériences qui va venir après cette première fois.

Apports théoriques

« Cette première fois qui semble, à première vue, à l'origine du mode dynamique de relation qu'on aura, en tant que festivalier avec les fois suivantes, mérite d'être observée avec une attention singulière si l'on veut comprendre ce qui se noue entre un spectateur et sa pratique »². Damien Malinas nous invite ici à nous intéresser tout particulièrement aux premières fois festivières, car l'identification et l'analyse de celle-ci pourraient être sources de bien des enseignements pour comprendre les pratiques culturelles de la personne. Il faut cependant différencier la première fois réelle (bien souvent dans un cadre familial ou scolaire) de la première fois revendiquée : personnelle, autonome (entre amis ou solitaire) et qui correspond alors davantage à l'identité culturelle de la personne. Nous pouvons d'ailleurs citer Emmanuel Ethis qui, dans son étude des publics des salles de cinéma, déclare que cette première fois agit comme « *un apprentissage singulier qui prend la forme de ce que l'on pourrait appeler une socialisation spectatorielle. Car, pour l'enfant, spectateur de cinéma pour la première fois, il va*

*falloir, s'il veut profiter du spectacle, commencer par apprendre à s'asseoir dans un fauteuil trop grand pour lui, domestiquer, durant près de deux heures, son corps pour ne pas trop gesticuler, apprendre à contenir ses réactions les plus excessives face au film, regarder l'écran et principalement l'écran, même si l'envie démange de se retourner pour regarder les autres regarder. »*³ Le sociologue souligne ainsi le rôle de cette première fois comme l'occasion pour l'individu de se saisir des codes, conventions et normes du lieu et de la pratique culturelle. C'est en cela que la « première fois » en festival endosse une importance singulière, instants de nombreux enjeux pour le reste de la vie culturelle des personnes.

Focus sur les Trans Musicales

Les Trans Musicales proposent une forme de première fois à son public pour de nombreuses raisons. Au cœur de sa programmation pour commencer, son aspect original et varié offre une première expérience avec un artiste ou un genre musical. La découverte d'un artiste implique la première fois, c'est une découverte musicale qui va offrir aux publics une expérience nouvelle qu'ils ne connaissent pas encore. Il est possible d'être familier à la pratique festivière mais l'instant à vivre dans chacun des concerts ne peut être le même à chaque fois et renouvelle donc la première fois. Le terme « Trans » indique la transformation et donc l'évolution, ainsi que le changement. C'est une démarche de renouvellement constant au cœur du festival qui va permettre au public initié de vivre plusieurs premières fois. Les publics cherchent d'ailleurs à revivre cette première fois vécue en festival ou en concert.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 MALINAS Damien, « *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public* », sous la direction d'Emmanuel Ethis, 2006, p. 190

3 ETHIS Emmanuel, « *Sociologie du cinéma et de ses publics* », Armand Colin, Paris, 2005, 128 p.

Rencontre

Définition et étymologie¹

D'après, la définition du CNRTL, le terme rencontre signifie «*se trouver fortuitement en présence de quelqu'un*» ; «*Entrer en relation, de manière intentionnellement, avec autrui et le monde.*» Il s'agit d'un terme polysémique. Le sens premier auquel nous songeons lorsque nous parlons de rencontre est bien souvent celui d'individus, avec l'action de deux personnes ou plus qui se retrouvent. Cependant, lors des discussions entre ces individus peuvent se rencontrer des idées, des thèmes, des cultures...

Apports théoriques

Pour Freud, «*la découverte de l'objet est à vrai dire une redécouverte*»². Il n'y a pas réellement de primo-rencontre, puisqu'il s'agirait essentiellement de «*rétablir le bonheur perdu*»³. Cette idée, théorisée sous le nom de *contrainte de répétition*, n'écarte pas la possibilité de tirer des *trouvailles* de chaque rencontre, puisque ces dernières jouissent d'un caractère hasardeux. En effet, nous parlons parfois de rencontre inopinée lorsque celle-ci n'était pas prévue. Ces rencontres imprévisibles s'observent particulièrement lors d'événements, avec par exemple un spectateur découvrant un artiste qu'il ne connaissait pas. Ces rencontres peuvent également constituer de véritables collisions entre différents univers, qu'ils soient cinématographiques, artistiques, musicaux... Les collaborations musicales sont des rencontres entre les univers musicaux

respectifs des artistes, et de ces rencontres naît la nouveauté musicale. Si nous ramenons ces éléments à l'Éducation Artistique et Culturelle, c'est un terme essentiel car ramenant aux fondements des objectifs de cette dernière : l'éducation des publics à l'art et à la culture doit nécessairement être accompagnée par une rencontre préexistante entre ces publics et l'art. L'un des objectifs de l'EAC est donc de faciliter cette rencontre entre les publics et la culture, afin de les y sensibiliser : «*De la connaissance au savoir et de la rencontre avec l'œuvre à la relation à l'art, telles sont les étapes que l'EAC entend amener*»⁴.

Focus sur les Trans Musicales

Les Trans Musicales reprenant la charte de l'EAC, elle comprend les trois piliers : connaissance, rencontre et pratique. Cet événement permet divers rencontres. Les festivaliers sont particulièrement propices à se rencontrer dans le Hall 5 : «*Ouais, tu t'entends parler, il y a plein de trucs pour t'asseoir, te poser tranquille*»⁵. Ils se rencontrent également dans des endroits anodins comme les toilettes ou les navettes. Dans une démarche respectant les principes de l'EAC, les festivaliers vont à la rencontre de nombreux artistes grâce à une programmation abondante. En effet, ces rencontres avec l'œuvre est pour certain un objectif : «*J'ai absolument pas regardé les artistes programmés donc c'est que des découvertes*»⁶.

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 FREUD Sigmund, «*Trois Essais sur la théorie sexuelle*», 1905.

3 Ibid.

4 Guillou Lauriane, Malinas Damien, Roth Raphaël et Royon Camille, «*Education artistique et culturelle* »

5 Entretien avec des festivaliers réalisé lors de l'édition 2019 des Trans.

6 Ibidm

Retrouvaille

Définition et étymologie¹

Dérivé du mot «retrouver» accompagné du préfixe «aille», couramment utilisé au pluriel, le mot «retrouvailles» définit le fait de retrouver des personnes familières dont on était séparé depuis un certain moment. Ce terme est généralement associé à un sentiment positif, puisque nous parlons de «joyeuses retrouvailles», de «belles retrouvailles après un certain temps».

Apports théoriques

D'après Sigmund Freud dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), il ne peut y avoir de retrouvailles que sur fond d'une première expérience de satisfaction. Dans la recherche de retrouvailles, il s'agit essentiellement de la recherche d'un bonheur perdu. D'après la chercheuse Céline Guilleux dans son article *Revenir. Quêtes, enquêtes et retrouvailles*, les retrouvailles ne sont pas limitées entre deux personnes mais peuvent aussi se faire entre une personne et un lieu.

Focus sur les Trans Musicales

Le cadre des Trans Musicales, est en effet un lieu propice aux retrouvailles. De nombreux festivaliers ressentent l'impression de revenir dans un lieu familier, chaleureux et festif, où il leur arrive de retrouver des amis de longue date. Les Trans Musicales sont également l'occasion de retrouver des émotions propres aux concerts,

cette sensation de connivence avec l'artiste, la foule qui nous entoure, l'ivresse esthétique et musicale : ainsi, le terme «retrouvailles» prend tout son sens. Sa connotation positive, presque festive, s'associe parfaitement avec la volonté d'un festival de réunir nouveaux-venus et habitués des Trans Musicales autour des artistes. Les festivaliers habitués font du festival rennais un rendez-vous annuel. Ils en font un espace-temps propice aux retrouvailles. Ils reviennent tous les ans et tous les ans ils retrouvent le même groupe d'amis. Les Trans Musicales, pour les festivaliers, sont également une occasion de se réunir autour d'une passion commune.

¹ Centre national de ressources textuelles et lexicales

Scénarisation

Définition et étymologie¹

Pour étudier l'étymologie du mot *scénarisation*, il faut le déconstruire. Nous pouvons d'abord nous référer à *scénario*, base du mot, qui est un terme italien désignant d'abord le «*canevas d'une pièce de théâtre*». Puis, la définition s'étend à la «*rédaction des divers épisodes d'un film*». Le terme finira par être utilisé pour décrire le «*déroulement programmé d'une action*». Le suffixe *-isation* marque «*l'action de*». Ainsi, la *scénarisation* c'est le fait de développer un déroulement programmé d'une action ; que ce soit au théâtre, au cinéma et aujourd'hui dans n'importe quel cadre précis.^a

Apports théoriques

Le fait de scénariser renvoie à l'idée d'un arrangement du réel pour en délivrer un message, une idée, une histoire. La scénarisation, dans le cas d'un festival, entraîne une fictionnalisation du réel. Michel Foucault analyse ce processus et invente le concept d'hétérotopie : des espaces physiques qui sont les représentations concrètes des utopies. «*Elles sont la contestation de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières : ou bien, [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien au contraire en créant réellement un autre espace réel aussi parfait.*»² Les dispositifs mis en place par les festivals correspondent à l'intention

de scénariser pour créer des hétérotopies. C'est une des premières intentions de la scénarisation : (ré)enchanter le monde.

La scénarisation est une forme de communication culturelle, c'est-à-dire «*le rapport sensible qu'aura le spectateur à l'objet esthétique*»³, qui permet d'établir les conditions de la rencontre entre la personne/ les publics et l'oeuvre d'art. C'est une seconde intention : se familiariser avec la proposition artistique. «*La communication culturelle possède une signification partielle et intentionnelle, destinée à imposer une certaine image du fait artistique, aux yeux d'un destinataire réel, fictif ou imaginaire, pour mieux le séduire, le convaincre ou le persuader. L'opération de communication [...] est production d'un rapport social qui anticipe sur le rapport créé par l'objet artistique.*»⁴. La scénographie correspond à l'identité du festival, elle véhicule le discours mais incarne aussi la posture de guide pour les festivaliers. «*A travers, la théâtralisation de ses convictions, il propose une alternative politique et imaginaire à l'ordre établi qui s'apparente à un monde où les inégalités de genre n'existeraient pas.*»⁵

Focus sur les Trans Musicales

Aux Trans Musicales, nous pourrions débattre que *tout est scénarisation*. Du cadre mis en place : «*des cadres bien délimités, [...] l'infrastructure est vraiment jolie, élégante, intéressante, accueillante*»⁶ ; à la déambulation autorisée : «*avec des espaces comme le Hall 5, bah c'est pas grave si on se retrouve seul à un moment donné dans un espace qui*

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 FOUCAULT Michel Conférence de 1967 « Des espaces autres » [archive], *Dits et écrits*(1984), T IV, « Des espaces autres », no 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994

3 CAUNE Jean, « De l'influence de la communication sur la diffusion artistique », *Études de communication*, 12 / 1991, 97-114

4 Ibid

5 ETHIS Emmanuel, MALINAS Damien, FABIANI Jean-Louis, Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé, L'Entretemps éditions, 2008

6 Entretien avec Christine réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales.

est accueillant quoi...»⁷ ; la scénarisation du festival invite ses participants à s'approprier les dispositifs et dépasser leur cadre. Les participants du dispositif Parcours sont étonnés de la liberté dont ils jouissent, les festivaliers du Parc Expo associent chaque Hall à l'expérience vécue ; le déroulement programmé par les Trans Musicales, essence des scénarisations proposées, sera donc muable et moteur d'une appropriation individuelle et collective.

⁷ Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132

Focus sur les Trans Musicales

Définition et étymologie¹

Du latin socius signifiant «uni», »joint» ou «partagé» et «mis en commun», le mot désigne une «aptitude à vivre en société». Dans le cadre des pratiques en festival, le cadre du partage et du commun tient une place importante qu'il convient d'analyser.

Apports théoriques

La sociabilité est un concept très présent dans le champ de recherche sociologique français.² Cette spécificité serait liée à la redécouverte des travaux de George Simmel en France. En effet, dès 1910, George Simmel pense la sociabilité comme une forme d'interaction, de «réciprocité» entre des individus qui n'a pas de fonction autre que le fait de se lier, de s'unir. A partir de cette conception, Anne Carole Rivière analyse ce concept comme étant « l'expression élémentaire, première, du lien social»³.

Pour le sociologue Laurent Fleury, les réseaux de sociabilité ne sont d'ailleurs pas assez pris en compte pour analyser les pratiques culturelles.⁴ Le cas des Trans Musicales se prête ici bien à l'exercice : la sociabilité en festivals peut se traduire par la convivialité, le rassemblement d'agents aux intérêts communs, leurs interactions et leur proximité. Le Collectif des festivals relève d'ailleurs la convivialité, le plaisir partagé et le sentiment d'appartenance comme des éléments constitutants de

Les festivaliers témoignent de l'importance du groupe de pairs avec lequel ils vivent l'expérience. Les amis, rencontrés par hasard ou de manière planifiée, sont des acteurs importants de la sociabilité aux Trans Musicales comme le montre cet extrait : «Non moi je suis venu en équipe avec mon boulot quoi. Et puis en fait c'est un peu par hasard que j'ai trouvé qu'il y avait d'autres amis à moi» «C'est un peu marrant de se retrouver là complètement par hasard « «Puis j'ai d'autres amis qui y vont mais y a pas de concertation avant.» ⁶. Certains considèrent au contraire les groupes d'amis comme un élément qui va les enfermer dans leur cercle. Venir seul devient alors un moyen de créer des rencontres et du lien social avec les autres : « Mais ça change vraiment la perception du festival parce que si l'on y va avec son gros groupe d'amis on reste avec son gros groupe d'amis. À moins que ses amis aient leurs potes et tu commences à rencontrer du monde mais c'est les potes de tes potes. Un inconnu total qui vient directement ça change directement.»⁷

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 Carole Anne RIVIERE, «La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité», *Réseaux 2004/1* (n° 123), pages 207 à 231

3 *idib.* pages 207 à 231

4 Laurent FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, 3e édition, Armand Colin, 2016

5 Collectif des festivals, «L'utilité sociale des festivals. Retour sur l'évaluation de 8 festivals en Bretagne.» Rencontres et Débats des Rencontres Trans Musicales, Vendredi 4 décembre, Rennes.

6 Entretien avec Entretien Mickaël - Festivalier, Annexe p.47

7 Entretien avec Simon et Laurent, Annexe p.43

Surprise

une grosse surprise, un imprévu total ! On a bien accroché, c'est parce qu'il y avait rien de ce qu'on voulait voir à ce moment là, donc autant l'écouter !⁴» Le terme de *surprise* est sans doute celui qui qualifie le mieux cet extrait, à savoir l'émerveillement devant l'inconnu, ou plutôt devant l'inattendu.

Définition et étymologie¹

La définition de *surprise* décrit aussi bien l'étonnement d'un présent ou en encore d'un plaisir inattendu. Le mot *surprise* est d'ailleurs le substantif du verbe *surprendre*. Quoiqu'il en soit, le terme est intimement lié à la stupeur, dans son sens le plus positif.

Apports théoriques

Jean-Louis Genard et Marta Roca offrent une piste de réflexion sur la surprise : «*la surprise est une expérience qui suppose une intensification affective, mais cette intensification est intrinsèquement liée à une dimension cognitive [...] Les surprises peuvent prendre des formes et avoir des « raisons » différentes²».*

Focus sur les Trans Musicales

En liant le terme de *surprise* à celui de *découverte*, également présent dans le lexique de ce LUMEN, les Trans Musicales sont pour les festivaliers, une source synonyme de renouvellement, de nouveauté et d'émerveillement. Comme le dit une personne interrogée, «*on ne vient pas voir quelqu'un de connu, mais quelqu'un qui va être connu³»*. Un autre interrogé explique : «*bah ouais jeudi, je suis allé voir Art Mélody, du gros reggaeton. Attends avec un pote on aime pas du tout ce genre de musique et c'était cool ! Le mec il gère parce qu'on est restés tout le concert et là c'est*

1 Centre national de ressources textuelles et lexicales

2 GENARD Jean-Louis et ROCA Marta, «*Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique*», 2010.

3 Entretien mené par le master Culture Communication aux Trans Musicales, 2019.

4 Atelier participatif réalisé lors de l'édition 2019 des Trans Musicales, Annexe p.132

Bibliographie

- ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, «Kulturindustrie. Raison et mystification des masses», Paris, Éditions Allia, 2015.
- ADORNO W. Théodor, HORKHEIMER Max, «Dialectique de la raison», Payot, 1944.
- ALTER Norbert, «Mouvement et dyschronies dans les organisations», L'Année sociologique, vol. 53, no. 2, 2003
- ARISTOTE «The Politics, traduction de T. A. Sinclair, Harmondsworth», Penguin Books (1981).
- AUTANT Étienne, «Le partage : un nouveau paradigme ?», Revue du MAUSS, vol. 35, no. 1, 2010
- BACHIR-LOOPUYT Talia, «Être ensemble, écouter, évaluer les musiques du monde en festival», Culture & Musées n°25, Écouter la musique ensemble, Actes Sud, 2015
- BARTHES Roland, «Le degré zéro de l'écriture», Paris, Seuil, 1972
- BATESON Gregory, «Vers une écologie de l'esprit», Paris, Éd. du Seuil, 1980
- BAUDOIN Jean-Michel et FRIEDRICH Jeannette, (Éds). «Théories de l'action et éducation», Bruxelles, De Boeck (Coll. Raisons éducatives), 2001.
- BEAUMANOIR Philippe, «Coutumes de Beauvaisis», éd. A. Salmon
- BECKER Howard, «Les mondes de l'art», Flammarion, 1988.
- BECKER Howard, (1985). Le double sens de « outsider ». Dans : , H. Becker, Outsiders: Etudes de sociologie de la déviance. Paris: Editions Métailié.
- BECKER Howard, Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance, Métailié, Paris, 1985 (1963
- BELLAVANCE, Guy, Myrtille Valex, et Laure de Verdalle. « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », Sociologie de l'Art, vol. opus 9 & 10, no. 2, 2006,
- BERNSTEIN Basil, Langage et classes Sociales - Codes socio-linguistiques et contrôle social, Collection : Le Sens Commun, 1975
- BOAS Franz , «Primitive Art», Dover publication, 1955
- BOLTANSKI Luc, «De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation», Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2009.
- BORDEAUX Marie-Christine, «Pour la généralisation de l'éducation artistique et culturelle... par les territoires», Nectart, vol. 4, no. 1, 2017.
- BORDEAUX Marie-Christine, François Deschamps, «L'Éducation artistique : l'éternel retour ?», 2013
- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude. «La reproduction». Paris, Minuit, 1970.
- BOURDIEU Pierre, «La Distinction, critique sociale du jugement». Paris, Seuil, 1979.
- BOURDIEU Pierre, «Questions de sociologie», Documents, Les Editions de Minuit, 1980
- CARTON Luc, «L'éducation populaire ça cartonne !» Entretien avec Luc Carton, Mouvements, vol. 81, no. 1, 2015, pp. 165-180.
- CATINAUD Régis , «Qu'est-ce qu'une pratique ? : théories et théorisation des pratiques», Philosophie, Université de Lorraine, 2016
- CAUNE Jean, « De l'influence de la communication sur la diffusion artistique », Études de communication, 12 / 1991, 97-114
- CICCHELLI, Vincenzo. « Les jeunes ont toujours voulu changer le monde. Des inquiétudes adultes au crible de la littérature romanesque et des savoirs scientifiques », Christiane Balasc-Variéras éd., Pourquoi les adolescents nous poussent-ils à inventer ? ERES, 2008
- COLOMBET Léa, «Dans la sueur des Trans, le festival des Trans Musicales sous le regard des sciences sociales», 2010.
- COULANGEON Philippe, «Sociologie des pratiques culturelles», Paris, La Découverte
- CRÉPIN Christiane, «Attentes d'encadrement et d'autonomie des adolescents à l'occasion des activités de loisirs.», Politiques sociales et familiales, n°99, 2010
- CUCHE Denys. «La notion de culture dans les sciences sociales.» La Découverte, 2010
- DE CERTEAU Michel, «L'invention du quotidien», Tome 1 Arts de faire, Paris : Folio, coll. Folio Essais, 1990.
- DEBORD Guy, «Rapport sur la construction des situations», Ed. Mille et une nuits, 1957
- DEHAENE Stanislas. «Apprendre ! Les talents du cerveau, le défi des machines». Odile Jacob, Paris. 2018
- DELEFOSSE Marie Santiago, « Une psychologie concrète des émotions », Psychologie Clinique n° 10, 2000, p. 15-34
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, «Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux», ed Les éditions de minuit, 1980
- DESMONS Margot, «Être femme en festival de musique. L'émancipation au prisme de l'expérience». Avignon Université, 2019.
- DEWEY John, «L'art comme expérience», Gallimard collection Essais, Folios, 1934.
- DEWEY John, Le Public et ses problèmes. Traduction Joëlle Zask. Gallimard, coll. «Folio Essais», 2010, 1927.
- DEWEY John. « Le public et ses problèmes. Extrait de The Public and its Problems (1927)
- DUBAR C. «La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles», 1991.
- DUBUISSON-QUELLIER Sophie and Marie PLESSZ, « La théorie des pratiques », Sociologie [Online], N°4, vol. 4
- DURKEIM Emile, «Dans Le Coadic Ronan, L'autonomie, illusion ou projet de société ?» 1974, Cahiers internationaux de sociologie, vol. 121, no. 2, 2006

- DURKHEIM Emile, «Sociologie et Education», Collection Quadrige, Sociologie et Science de l'Education, 2013
- DURKHEIM, Emile. 1974. "L'autonomie, illusion ou projet de société ?", Cahiers internationaux de sociologie, vol. 121, no. 2, 2006
- EINSENSTADT Eisenstadt, Shmuel Noah. "Archetypal Patterns of Youth" dans The Challenge of Youth, sous la direction d'Erik Erikson, 1963
- EINSENSTADT, Shmuel Noah. "Archetypal Patterns of Youth" dans The Challenge of Youth, sous la direction d'Erik Erikson, 1963
- ETHIS Emmanuel (dir), "Avignon, le public réinventé, le Festival sous le regard des sciences sociales", op. cit (Chapitre VI, Discours et figures de la ville en festival, par Marie-Hélène Poggi).
- ETHIS Emmanuel, «La Petite fabrique du spectateur : être et devenir festivalier à Cannes et Avignon» Éditions Universitaires d'Avignon - Collection En scène, Avignon, 2001.
- ETHIS Emmanuel, «Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma», L'Harmattan, Sociologie des arts, Paris, 2005, p.48.
- ETHIS Emmanuel, «Pour une po(t)étique du questionnaire», L'Harmattan, Logiques sociales, 2004.
- ETHIS Emmanuel, «Sociologie du cinéma et de ses publics», Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005
- ETHIS Emmanuel, "La forme festival à l'oeuvre : Avignon ou l'invention d'un public "médiateur"". Le(s) public(s) de la culture, I, Presses de Sciences Po, - 195, 2003
- ETHIS Emmanuel, "Réinventer les conditions de l'invention. Un droit à l'expérience esthétique pour tous, racontable par chacun", Nectart, vol. 4, no. 1, 2017
- ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis , MALINAS Damien, «Avignon ou le public participant - Une sociologie du spectateur réinventé», L'Entretemps, Montpellier, 2008
- ETHIS Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publics, Armand Colin, Paris, 2005
- FABIANI Jean-Louis, «Après la culture légitime». Objets, publics, autorités, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Sociologie des arts, 2007.
- FABIANI Jean-Louis, «L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action», PUG, coll. Art Culture publics, Grenoble, 2008
- FABIANI Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France » in Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles, CNRS – uB, sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, janvier 2012.
- FABRE Michel. « Les jeux mimétiques de la forme et du sens ! », Olivier Maulini éd., Les formes de l'éducation : variété et variations. De Boeck Supérieur, 2005
- FALASSI Alessandro, «Time out of time: essays on the festival, Albuquerque», University of New Mexico Press, 1987.
- FALASSI Alessandro, 1987, «Time out of time: essays on the festival», Albuquerque, University of New Mexico Press.
- FÉMÉNIAS Damien & LEFÈVRE Betty & ROLAND Pascal «Un festival sous le regard de ses spectateurs : Viva Cité», le public est dans la rue, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2008
- FLEURY Laurent, «Sociologie de la culture et des pratiques culturelles», Paris, Armand Colin, coll. 128, 2006.
- FOUCAULT Michel Conférence de 1967 « Des espaces autres » [archive], Dits et écrits(1984), T IV, « Des espaces autres », no 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994
- FOUCAULT Michel, «Des espaces autres», Dits et écrits
- FOUCAULT Michel, «Le corps utopique, Les hétérotopies», Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2009
- FOUCAULT Michel, «Les Hétérotopies, compte-rendu suite à la conférence» Des espaces autres (1967) sur France, Culture, Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies. 2009. Paris : Nouvelles Editions Lignes.
- FREUD Sigmund, "Trois Essais sur la théorie sexuelle", 1905.
- GALLAND, Olivier. «Sociologie de la jeunesse». 5ème édition. Armand Colin, 2011
- GARAT Isabelle, "La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale", Annales de Géographie, t. 114, n°643, 2005. Le renouveau des fêtes et des festival.
- GENARD Jean-Louis et ROCA Marta, Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique, 2010.
- GOFFMAN E., 1971, «La Mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public», trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- GOFFMAN Erving, «Les Cadres de l'expérience», (1974), Les éditions de Minuit « Le sens commun », Paris, 1991.
- GOFFMAN Erwin, «La Mise en scène de la vie quotidienne», édition confidentielle en 1956, seconde édition en 1959.
- GRAVARI-BARBAS Maria. & VESCHAMBRE Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace: enjeux de pérennisation d'un événement éphémère - Le cas du festival de la BD à Angoulême », Annales de géographie, 2005/3
- GUIEUX Céline, « Revenir. Quêtes, enquêtes et retrouvailles », Appel à contribution,
- GUILLOU Lauriane, Malinas Damien, Roth Raphaël et Royon Camille, « Education artistique et culturelle » Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 27 juin 2019. Dernière modification le 03 juillet 2019
- HALPERN Catherine "L'émancipation est l'affaire de tous", rencontre avec Jacques Rancière, propos recueillis, Véronique Bedin éd., Philosophies et pensées de notre temps. Editions Sciences Humaines, 2011
- HEINICH N., «Ce que n'est pas l'identité», Paris, Gallimard, 2018
- HIRSCH Thomas, « Le temps social : parcours d'une notion », Les récits du temps. Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2010.
- HOBBES, T. «The Elements of Law Natural and Politic», New York, Barnes & Noble, (1969 [1640]).
- HOGGART Richard, «La culture du pauvre», Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre (The Uses of literacy), Paris, Éditions

JACQUART Albert, « *L'héritage de la liberté, de l'animalité à l'humanité* », Edition Le Seuil, Coll. Sciences Ouvertes, 1986

JAUSS Hans Robert, « *Pour une esthétique de la réception* », Coll Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978

JAUSS Hans Robert, « *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation* », in *Auf den Weg gebracht*, Festschrift Kiesinger, éd. par H. Sund et M. Timmermann, Constance, 1979

JORRO Anne « *L'accompagnement, comme processus singulier et comme paradigme* » - préface - dans *Accompagner : Un agir professionnel*, (2012).

KANT, I. « *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* », in Kant, Immanuel, *Sämtliche Werke*, G. Hartenstein (dir.), Leipzig, Leopold Voss, vol. 4, 1867.

KERLAN Alain., « *L'art et l'artiste dans la formation universitaire : Pourquoi, comment ? Expérience esthétique et éducation démocratique* », Rencontre(s) de l'art et de la pédagogie - L'art et la culture pour repenser les pratiques pédagogiques à l'Université, Université de Poitiers, 2018

KERLAN, Alain. « Lettre sur l'éducation esthétique aux Princes d'aujourd'hui », *Nectart*, vol. 2, no. 1, 2016, pp. 78-85.

LADSOUS Jacques. « De l'éducation populaire à l'éducation spécialisée », *Vie sociale*, vol. 4, no. 4, 2009

LAHIRE Bernard, « *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi* ». La Découverte, Paris, 2004.

LAHIRE Bernard, « *Pour la sociologie* », La Découverte, Paris, 2016.

LE BRETON David, « *Eloge de la Marche* », Métailié, 2000

FLEURY Laurent, « *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* », 3e édition, Armand Colin, 2016

LEPAGE Franck. « De l'éducation populaire à la domestication par la « culture » », *Le Monde Diplomatique*, Mai 2009

LEVERATTO Jean Marc & JULLIER Laurent, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, no. 142, 2010

LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie et ROTH Raphaël , « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiée » *Culture et Musée 24, Démocratisation culturelle et numérique*, 2014

LOCK, J. (1975 [1690]). « *An Essay Concerning Human Understanding* », Peter H.Nidditch (dir.), Oxford, Oxford University Press.

LUMEN 2018 « Sciences de l'Information et de la Communication N°4 » - Janvier 2019 entretien n°4; Sous la direction d'Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth.

MAISTRE Joseph, « *Soirées de Saint-Petersbourg* », tome 1, 1821.

MALBOIS Fabienne, « *Identité publique* » Publibonair. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 25 février 2019. Dernière modification le 30 avril 2019.

MALINAS Damien et ROTH Raphaël , « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémio-anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°7, 2015.

MALINAS Damien sous la direction, « Démocratisation culturelle et numérique », in : *Culture et Musées, 24*, Arles, Actes Sud, 2014.

MALINAS Damien, « *Transmettre une fois ? Pour toujours ? Portrait des festivaliers d'Avignon* », Thèse sous la direction d'Emmanuel Ethis et de Jean Louis Fabiani, novembre 2006

MARCUSE Herbert, « *La dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique marxiste* », Seuil, 1979.

MARTINET André, « *La Double articulation* », Paris, P.U.F., 1965,

MATTELART Tristan, « Jeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique », *Culture prospective* 2009/2 (n°2)

MAUSS Marcel, « *Sociologie et anthropologie* », recueil de textes, préface de Claude Lévi- Strauss, Presses universitaires de France, 1950.

MC ALL Christopher, « *De l'individu et de sa liberté* », dans *Sociologie et sociétés*, PUQ, 2009

MENGER Pierre-Michel, « *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* », Paris, Seuil, 2003.

METZ Christian, « Le signifiant imaginaire ». In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz.

MONTANDON Cléopâtre, « *Formes sociales, formes d'éducation et figures théoriques* », Olivier Maulini éd., Les formes de l'éducation : variété et variations. De Boeck Supérieur, 2005

MORE Thomas, « *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement* », Flammarion, Paris, 1987

NUMA-BOCAGE Line, et BRIERI Magali « Apprentissages mathématiques avec les jeux de société et médiation didactique auprès d'élèves en difficulté », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, vol. 70-71, no. 2, 2015

OCTOBRE Sylvie, « *Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique* ». Ministère de la Culture - DEPS, 2014

OLLAGNIER Edmée, « *Apprentissages informels pour la formation des adultes : quelle valeur et quelle mesure ?* », Olivier Maulini éd., Les formes de l'éducation : variété et variations. De Boeck Supérieur, 2005

PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, « *Penser par cas* », Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

PAUL Valéry, « *Regards sur le monde actuel, Fluctuations sur la liberté* » I, 193

PECOLO Agnès, « *Identité générationnelle* » Publibonair. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 16 octobre 2017. Dernière modification le 26 février 2018.

PENEFF Jean, « *Le goût de l'observation* ». La Découverte, 2009

PETERSON Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004

PIAJET Janet, B. Inhelder, « *La Psychol. de l'enfant* », Paris, P.U.F., 1966,

POIZAT, Denis, « *L'éducation non formelle* ». Paris : L'Harmattan, 2003.

- PONGE Francis « *Le partis pris des choses. Rhétorique* », Folio plus classique, Gallimard, 2009
- POURQUIER-JACQUIN, Stéphanie, « *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais* », sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, 2015.
- RABELAIS, « *La Sciomachie* » ,éd. Marty-Laveaux, t. 3, p. 401
- RANCIÈRE Jacques, « *Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique* », Le partage du sensible. Esthétique et politique, sous la direction de Rancière Jacques. La Fabrique Éditions, 2000
- RANCIERE Jacques, « *L'émancipation est l'affaire de tous* », Véronique Bedin Éditions, Philosophies et pensées de notre temps, Éditions Sciences Humaines, 2011
- RANCIERE Jacques, « *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* », Fayard Sciences Humaines, 1987
- RANCIÈRE Jacques, « *Le spectateur émancipé* », Floch : La fabrique, 2008.
- RENOU Gildas, « Sociabilité(s) », Olivier Fillieule éd., *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, Paris, 2009
- RIVIERE Carole Anne, « La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité », *Réseaux 2004/1* (n° 123)
- ROTH Raphaël, « *A l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma?* » Paris, L'Harmattan, 2017.
- ROTH Raphaël, « Enseigner la guitare sur YouTube. Le tutoriel gratuit et les contradictions de la « numérimorphose » de l'apprentissage de l'instrument : le cas de la chaîne MrGalagoMusic » *Revue TIC & Sociétés* (à paraître en 2020)
- ROYON Camille, « *De la Rencontre à la Relation, les publics des Rencontres Trans Musicales de Rennes sous le regard des sciences sociales* », mémoire sous la direction de Raphaël Roth et Damien Malinas, 2015.
- RUBY Christian, « *Devenir spectateur – invention et mutation du public culturel* », Coll. La culture en questions, éditions de l'attribut, 2017.
- SAINT-GELAIS Mellin, OEuvres, éd. P. Blanchemain, t.2
- SAVAN David. « *La sémiotique de Charles S. Peirce.* », sous la direction de François Peraldi, In: Langages, 14^e année, n°58, 1980.
- SIMAY Philippe, « *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes* », Métropoles [En ligne], 4 | 2008.
- SIMMEL Georg, « *Le Conflit* », Coll. Poche, Ed. Circé, 1995
- SIMMEL Georg, « *Sociologie, étude sur les formes de la socialisation* », Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- VALÉRY Paul, « *Regards sur le monde actuel* », Fluctuations sur la liberté, 1938.
- VAN GENNEP Arnold, « *Les rites de passage : étude systématique* », E. Nourry, Paris, réédition, 1981.
- WARCHOL Nathalie, « *Autonomie* ». Dans : Monique Formarier éd., Les concepts en sciences infirmières: 2ème édition, 2012
- WEBER (M.), *Le Savant et le Politique*, Paris, Plon, 1959
- WILLIS Paul, « *L'école des ouvriers. Comment les enfants d'ouvriers obtiennent des boulots d'ouvriers* », L'ordre des choses, 2011
- WINKIN Yves, « *Anthropologie de la communication* », De la théorie au terrain, Éditions De Boeck Université, Collection Culture & Communication, Bruxelles, 1996.
- WINKIN Yves, « *La nouvelle communication* », Éd. du Seuil, 1981.
- WINKIN Yves, « *Propositions pour une anthropologie de l'enchantement* », Université-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation, L'Harmattan, Paris, 2002

Travaux de recherches

Tube à Idées 2018/2019

- BELIME Pablo, «L'expérience festivalière, constitutive d'une curiosité culturelle. Le cas des festivals ATOM et YEAH», Avignon Université, 2019.
- BENARD Raphaëlle, «Les acteurs du web, nouvelles figures de référence. Zoom sur la pratique gaming», Avignon Université, 2019.
- BENAZET Camille, «Wakanda Forever - Black Panther, nouveaux enjeux de représentation et d'identification à l'écran», Avignon Université, 2019.
- BIHAN Sam, «La création d'une identité musicale, le cas du label La Buissonne», Avignon Université, 2019.
- CASTELLS Loïc, «Automobile et masculinités au cinéma», Avignon Université, 2019.
- CHARRIER Léo, «Théâtre, culture et prison. Le cas de l'atelier théâtre au centre pénitentiaire d'Avignon - Le Pontet», Avignon Université, 2019.
- CHAUVET Julien, «L'horreur à la française : identité et réception du cinéma d'horreur Français à travers l'exemple du film Martyrs», Avignon Université, 2019.
- DESCHAMPS Vincent, «Le manga en France : développement et légitimation des années 70 à aujourd'hui», Avignon Université, 2019.
- DOUX Clémence, «La musique de film, une empreinte sur le temps», Avignon Université, 2019.
- DUPONT Axel, «Handicap et accessibilité en festival : le cas du Festival Interceltique de Lorient», Avignon Université, 2019.
- FONDARD Mélodie, «Friches culturelles et urbanité, à la recherche d'une cité idéale : représentations de la ville par les acteurs des friches», Avignon Université, 2019.
- HODGINKSON Katya, «Séries Netflix et fascination des années 1980», Avignon Université, 2019.
- KANG Wenyu, «Immersion public-spectateur en danse et théâtre immersif», Avignon Université, 2019.
- LARRAZET Cécile, «Des gardénias dans les cheveux ? Les musiciennes de classique et jazz : des inégalités à l'entraide. Le cas du réseau Shesaid.so», Avignon Université, 2019.
- LE GOFF Agathe, «Diplomatie et coopération culturelle : quelle histoire, quel avenir ? Le cas de l'Institut français du Sénégal», Avignon Université, 2019.
- MATELOT Sarah, «Animer un documentaire pour réécrire l'Histoire», Avignon Université, 2019.
- MIRANDA NERI Jade, « Les plateformes de vidéo à la demande par abonnement : évolutions numérique et création de nouvelles pratiques cinématographiques chez les étudiants», Avignon Université, 2019.
- PANIER Laurie, «La représentation des diversités dans les séries collège. Une étude de cas comparée : Faking It vs. Skam», Avignon Université, 2019.
- PRACHT Johanna, «L'analyse de l'image sur instagram entre exposition de soi et idéalisation de la banalité : quel est l'avenir pour la créativité ?», Avignon Université, 2019.
- SPATARO Alexandre, «Friches, de l'industrie à la culture : la place de la création artistique dans l'aménagement urbain», Avignon Université, 2019.

Comité de rédaction

Pablo Belime
Raphaëlle Benard
Camille Bénazet
Sam Bihan
Loïc Castells
Léo Charrier
Julien Chauvet
Vincent Deschamps
Clémence Doux
Axel Dupont
Mélodie Fondard Martin
Christlord Foreste
Katya Hodgkinson
Jeanne Husson
Wenyu Kang
Meriem Lajmi
Cécile Larrazet
Agathe Le Goff
Sarah Matelot
Djurджа Mihic
Jade Miranda Neri
Laurie Panier
Johanna Pracht
Alexandre Spataro
Maria Tarantina

Sous la direction scientifique de Emmanuel Ethis, Damien Malinas,
Raphaël Roth et Laure-Hélène Swinnen