



HAL
open science

“ L’industrie culturelle en région et ses enjeux.Le cas
des festivals en Lorraine ”

Jean-Marc Leveratto

► To cite this version:

Jean-Marc Leveratto. “ L’industrie culturelle en région et ses enjeux.Le cas des festivals en Lorraine ”. [Rapport de recherche] DRAC / SRA Grand Est. 2011. hal-03202288

HAL Id: hal-03202288

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03202288>

Submitted on 19 Apr 2021

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

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

RAPPORT FINAL DE RECHERCHE

L'industrie culturelle en région et ses enjeux. Le cas des festivals en Lorraine

Jean-Marc Leveratto

avec la collaboration de Fabrice Montebello

et

Clémentine Busser,
Radia El Khomsi,
Nolwenn Le Minez,
Niloofer Shariat,
Séverine Wuttke.

2011

Université Paul Verlaine, Metz
Laboratoire Lorrain des Sciences Sociales

TABLE DES MATIERES

1. La sociologie de l'industrie culturelle.....	4
1.1. La consommation culturelle en Lorraine et l'innovation artistique.....	5
1.2. Les vecteurs de l'innovation culturelle en région : passion domestique, sociabilité artistique et action publique.....	9
1.3. Les formes de justification de l'entreprise culturelle en région : investissement artistique, cristallisation mémorielle et politisation de la consommation culturelle.....	12
— Equipement et événement.....	13
— Investissement artistique et valeur éthique.....	14
— Investissement artistique et politisation de la consommation culturelle.....	15
— Politisation de la consommation culturelle et industrie culturelle.....	16
2. Festivals et innovation culturelle.....	19
2.1. Festival, Région Lorraine et marché : <i>Villerupt 1966</i>	19
2.2. Festival, Région lorraine et espace public : le <i>Prix des Alérions</i>	20
2.3. Sociologie des festivals et anthropologie de la consommation culturelle.....	24
3. Le Festival du Film Arabe de Fameck.....	29
3.1. Derrière l'écran : localisation et organisation.....	29
3.2. Le fonctionnement du Festival. Du local à l'international.....	40
3.3. Les objets diffusés : le film « arabe ».....	43
3.4. Devant l'écran : l'identification des festivaliers.....	53
4. Le Festival Des Frontières et des Hommes de Thionville.....	60
4.1. L'invention du Festival.....	61
4.2. L'évolution du festival.....	66
4.3. Événement et équipements : le Festival et les festivals.....	72
4.4. Les spectateurs du festival.....	76
4.5. Les types de participation.....	78
4.6. L'économie du festival.....	82
5. Conclusion : l'innovation culturelle en région.....	86
5. 1. Immigration, territorialisation et construction de la qualité régionale.....	87
5. 2. La ritualisation et l'authentification de la valeur de transmission du loisir.....	90
5. 3. Reconversion industrielle et construction de l'emploi culturel local.....	92

1. La sociologie de l'industrie culturelle

Depuis les années 60, la sociologie de la culture a connu, en France, un très fort développement. Stimulée par les besoins d'information et d'aide à la décision des administrateurs de l'«Etat-Culturel», légitimée par la mise en place en 1972 du dispositif national d'expertise des *Pratiques culturelles des Français*, elle a bénéficiée d'une forte audience au sein des professionnels de la culture — des artistes aux gestionnaires des établissements culturels publics ou privés — à la recherche d'outils d'analyse des services culturels, renforçant leur capacité de justification du financement public de leur activité et d'invention de moyens d'intéressement des publics éloignés de cette activité. Mais son dynamisme s'explique également par la constitution d'un lectorat important, résultant de sa généralisation dans l'enseignement universitaire et de sa mobilisation fréquente par les médias. Il existe ainsi aujourd'hui un marché éditorial de la sociologie de la culture, comparable au « marché de l'histoire »¹ français, sinon par ses chiffres de vente, au moins par la popularisation qu'il assure d'objets, de personnalités et de discours sociologiques auprès des citoyens ordinaires, simples auditeurs, lecteurs et téléspectateurs.

Cette structuration particulière du « champ » de la sociologie de la culture éclaire tant le poids des catégorisations professionnelles sur l'orientation et l'interprétation des enquêtes sociologiques que celui d'une conception élitiste, correspondant à une vision top/down de la consommation culturelle, de l'expérience artistique. La focalisation sur l'analyse des services, patrimoine et création, assurés par les professionnels dépendants des institutions publiques et l'obligation éditoriale de satisfaire la curiosité de lecteurs passionnés par une technique artistique déterminée — peinture, musique, théâtre, roman, etc — entraînent la survalorisation de la technicité du jugement esthétique et de l'utilité éducative de la consommation culturelle. La sociologie française de la culture a contribué ainsi, paradoxalement si l'on prend en compte le souci d'équité vis-à-vis du goût populaire que *La distinction* visait initialement à promouvoir, à la valorisation de cette conception élitiste de la consommation culturelle, en attachant la qualification artistique à certaines personnes et à certains objets consacrés par les institutions publiques de la culture² et en disqualifiant systématiquement toute entreprise culturelle à caractère commercial.

Cette particularité nationale se traduit par la respectabilité intellectuelle conquise en France par la théorie critique et sa vision négative de la *Kulturindustrie*. Autorisant la conciliation de l'idéologie marxiste, l'appel à se libérer de l'aliénation économique, et la défense des Humanités, elle entre en consonance avec la « bonne volonté culturelle » de tous les parents soucieux, au delà des seuls parents des classes moyennes, de la réussite scolaire et de la réalisation personnelle de leurs enfants. La reconnaissance intellectuelle qu'elle a acquise en tant que posture éthique ne doit pas dissimuler cependant l'obstacle épistémologique que constitue la théorie critique de la *Kulturindustrie* pour l'analyse sociologique de la consommation culturelle contemporaine.

Elle réduit en effet l'industrie culturelle à certains secteurs de production, de distribution et d'exploitation rentables commercialement, aux produits reproductibles qui dépendent du « marché » par opposition aux œuvres exposées dans le « musée » et à celles issues de la « création artistique ». Outre qu'elle définit la consommation culturelle par les caractéristiques techniques de l'objet consommé et la fragmente — au nom de l'idée que la

¹ Guy Thuillier et Jean Tulard, *Le marché de l'histoire*, Paris, PUF, Que Sais-Je ?, 1994.

² Cf. les remarques critiques de Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, 2005.

production crée le consommateur³ —en autant de types de consommateurs qu'il y a de circuits de commercialisation, elle conduit à différencier de "l'industrie culturelle" les organisations de production, de distribution et de consommation culturelle héritées de l'Ancien Régime, qu'il s'agisse de l'industrie littéraire, de l'industrie des spectacles — théâtre, danse, musique — ou de l'industrie des beaux-arts. Cette fragmentation et cette différenciation entre des organisations relevant de la logique du « marché » et des organisations relevant de l'esprit du « musée » gênent le développement de la sociologie de l'industrie culturelle, sacrifiée à la sociographie des professions artistiques et à l'expertise économique des politiques culturelles.

Dans ce contexte sociocognitif, adopter, en lieu et place du cadre d'observation "naturel" des pratiques culturelles que constitue le territoire national, celui de la région offre un intérêt épistémologique majeur. Il facilite la construction d'une sociologie de l'industrie culturelle, permettant de réunir ce qui a été séparé par des approches trop spécialisées, les différentes branches de l'industrie artistique, et de réconcilier ce qui a été opposé, les « artistes » et les « consommateurs culturels ». L'hétérogénéité de la consommation culturelle et l'instabilité du de la position d'artiste, en raison non seulement de la « multi-activité » mais aussi de la réversibilité des positions — l'artiste producteur est lui-même un consommateur culturel — interdisent en effet à l'enquêteur d'abstraire, au nom des nécessités de l'objectivation scientifique, les personnes et les objets des différentes situations, privées et publiques, ordinaires et extraordinaires, qui assurent localement leur qualification culturelle. Ce n'est donc pas seulement l'observation des interactions professionnels/usagers que favorise l'adoption d'un regard sociologique rapproché sur les pratiques culturelles. C'est la construction d'une technologie culturelle, au sens non d'une étude des cultures techniques — qui autorise la réduction de l'expérience artistique à l'expérience de l'artiste, et la focalisation du regard sur le travail artistique — mais au sens défendu par Marcel Mauss, d'une étude de la circulation globale des objets techniques et de l'appropriation locale de leur efficacité corporelle. Car « l'objet local » est, en matière de consommation culturelle, tout autant le produit du savoir-faire accumulé localement et valorisé publiquement que l'objet localisé, le produit étranger importé dans la localité par les consommateurs grâce aux équipements culturels domestiques dont ils disposent. Le cadre d'observation régional constitue ainsi un espace d'observation privilégié de l'innovation culturelle en tant que processus d'industrialisation des échanges culturels. L'analyse de ce processus interdit de séparer le développement de l'emploi culturel et la construction d'une carrière artistique de la domestication des techniques artistiques et de la politisation de la consommation culturelle observables localement. Articuler l'histoire locale des loisirs, et la reconnaissance de la culture artistique portée par les différentes formes de mémoire familiale, à l'histoire économique, et à la mémoire collective des métiers pratiqués dans la région, s'impose si nous voulons mieux comprendre l'évolution contemporaine de l'action publique et de l'initiative privée dans le secteur culturel en Lorraine.

1.1. La consommation culturelle en Lorraine et l'innovation artistique

L'histoire des arts du spectacle en Lorraine⁴ nous confirme immédiatement l'intérêt d'adopter l'échelon d'observation que constitue la localité pour mieux comprendre les aspects sociopolitiques de la consommation culturelle et mieux appréhender le phénomène de

³ « La production crée, produit la consommation [...], la production crée donc le consommateur », Karl Marx, « Introduction à la critique de l'économie politique » in *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Editions sociales, 1957, p. 157.

⁴ Jean-Marc Leveratto, *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine. De l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*, Berne, Peter Lang, 2005 (avec Jeanne Benay)

l'innovation artistique. Localiser une activité artistique, qu'il s'agisse de l'étudier ou de l'exercer, exige de la réintégrer dans les échanges culturels situés dans le temps et dans l'espace qui conditionnent sa réussite. Elle facilite son appréhension en tant qu' « activité collective » qui repose sur la coopération de nombreux acteurs culturels⁵, ainsi que la prise en compte des effets individuels et collectifs de la sociabilité artistique, des liens interpersonnels et institutionnels que la consommation culturelle permet de générer. C'est le sentiment de la nouveauté de ces liens qui, tout autant que les caractéristiques morphologiques des produits artistiques consommés, sert à authentifier une situation d'innovation artistique.

L'histoire du théâtre en Lorraine nous confirme rétrospectivement, en ce sens, la fonction privilégiée qu'y a jouée le dispositif festivalier en tant que moyen d'innovation culturelle particulièrement bien adapté, dans une nation centralisée, aux sociétés locales⁶, c'est-à-dire aux espaces culturels périphériques par rapport au foyer privilégié de l'innovation que constitue l'espace culturel porté par la capitale économique. La forme matérielle du festival est une forme plus économique, moins coûteuse que celle de la production régulière de spectacles qui suppose l'entretien continu d'un équipement technique et des ressources humaines nécessaires pour le faire fonctionner⁷. Elle combine l'intérêt d'offrir à la fois un outil de mobilisation locale autour d'un certain genre d'événement artistique et un outil de promotion publicitaire de l'événement au plan régional, voire national et international. Elle justifie *physiquement*, par la circulation des personnes qu'elle rassemble en un lieu et la concentration en ce lieu d'une grande quantité de richesses artistiques à consommer dans une durée très restreinte, la rupture qu'elle introduit dans le rythme de la consommation culturelle locale et l'ampleur et la portée inhabituelle qu'elle confère à un certain type d'offre culturelle. Ces vingt dernières années ont vu ainsi se généraliser en France, sous l'effet de la décentralisation et la mise en concurrence économique des régions qu'elle favorise, la création par de nombreuses villes moyennes d'un festival emblématique de leur souci d'améliorer la qualité de la vie culturelle des habitants et susceptible de renforcer leur caractère attractif pour des populations de jeunes cadres moyens et supérieurs dont l'installation constitue aujourd'hui un enjeu majeur pour le développement économique de ces villes. Outre le coût relatif moindre, à niveau artistique égal, de l'organisation annuelle d'un festival par rapport à la construction et à l'entretien d'un équipement artistique permanent, le festival permet en outre, de par sa forme, de bénéficier de l'investissement de certains acteurs locaux, du bénévolat des individus de la localité passionnés par le contenu artistique du festival aux contributions financières ou en nature de tous les acteurs qui peuvent retirer un profit économique direct ou indirect de la circulation des personnes et de la publicité pour la localité et la région induite par le festival.

L'histoire de la Lorraine conserve ainsi la mémoire de deux entreprises festivalières pionnières dans le domaine théâtral et qui ont, à leur époque, obtenu une reconnaissance nationale. Il s'agit du *Théâtre du Peuple* de Bussang fondé en 1895 par Maurice Pottecher et du *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* créé par Jacques Lang en 1963.

⁵ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1989.

⁶ La notion de société locale, bien qu'incontournable pour la sociologie politique de la culture, reste un concept privilégié par les ethnologues — Cf. Pierre-Joseph Laurent, *Les pouvoirs politiques locaux et la décentralisation au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 1995 — ou n'est étudiée par les historiens que sous l'angle symbolique de la représentation — au sens de la perception — du local, comme par exemple T. Gasnier, « le local » in *Les lieux de la France*.

⁷ La différenciation entre le « stock system » qui permet d'assurer la production régulière d'événements pendant toute la durée d'une saison artistique et le « combination system » qui privilégie la production au coup par coup d'événements occasionnels est établie par Alfred L. Bernheim dans *The Business of Theatre. An Economic History of the American Theatre 1750-1932*, Benjamin Blom, Inc., New-York, 1932

— La première, malgré sa dénomination, ne désigne pas une entreprise théâtrale conventionnelle mais, à l'image du *Festival de Bayreuth* qui a servi de modèle à Maurice Pottecher, l'organisation chaque été, dans la petite ville de Bussang, d'une série de représentations théâtrales destinés à des visiteurs étrangers à la localité et se déplaçant spécialement pour l'occasion⁸. Le spectacle estival du *Théâtre du Peuple*, qui existe toujours aujourd'hui, le distingue d'un festival *stricto sensu* par le fait qu'il consiste en un unique programme, la pièce préparée pendant l'année par un groupe associant des professionnels du théâtre et des amateurs du cru. Il s'en rapproche par le caractère rituel de l'événement et la singularité du spectacle par rapport aux normes de la consommation théâtrale ordinaire. Depuis le premier spectacle, produit en 1895, *Le diable marchand de gouttes*, l'entreprise lancée par Maurice Pottecher s'est pérennisée jusqu'aujourd'hui. Célébrée à sa naissance comme une forme exemplaire de décentralisation dramatique, offrant à une population rurale la possibilité de découvrir l'art théâtral, elle a survécu, avec des hauts et des bas, aux deux guerres mondiales qui ont détruit à chaque fois le théâtre situé sur la ligne de front et continue à offrir un spectacle annuel aux visiteurs de Bussang. Reconnue comme une origine du *Théâtre Public* contemporain, son édifice classé au monument historique, le Théâtre du Peuple, financé aujourd'hui par la DRAC de Lorraine, est un bon exemple de l'efficacité sociotechnique particulière de la forme du festival dans un contexte relativement sous-équipé par rapport aux grands centres culturels.

— La seconde qui n'est lors de sa première édition qu'une entreprise culturelle étudiante, un concours — les *Dionysies internationales du théâtre étudiant*, organisées à l'initiative de Jack Lang par la troupe du théâtre universitaire de Nancy du 24 au 30 avril 1963⁹ — devient en 1968, du fait de son succès critique, le *Festival Mondial du Théâtre* qui accueille désormais des jeunes compagnies professionnelles venues du monde entier, sélectionnées par des prospecteurs attentifs au caractère innovant, et représentatif d'une vie théâtrale nationale, de leur spectacle. Outre la conjoncture politique internationale, la dynamique culturelle entraînée, en Europe, par l'accès massif des jeunes des classes moyennes à l'Université et leur bonne volonté culturelle, et la qualité des spectacles invités, la croissance de l'entreprise et la renommée artistique qu'elle va atteindre à l'extérieur des frontières seront favorisées, comme le soulignent les observateurs, par la plasticité des ressources qu'apporte la forme du festival. Ainsi, ce sont des « prospecteurs bénévoles » qui « acceptent de sillonner le monde pour radiographier sur place la vie théâtrale de chaque pays ». Ainsi la « multiplication du public » justifie de « faire « éclater » le festival hors des murs du théâtre de la place Stanislas... À partir de 1968, le Festival investit la ville toute entière : brasseries, cafés, bistrot, gymnases... Ce que la nécessité commande à Nancy provoquera en France un vaste mouvement : l'utilisation comme scène de spectacle de lieux neutres, de lieux de vie quotidienne, sans cloisonnement ni barrière, plaçant le spectateur au milieu de l'action qui l'enveloppe et le sillonne »¹⁰. Jusqu'en 1983, date de sa dernière édition, le *Festival Mondial du Théâtre* bénéficiera de son image d'un événement festif d'autant plus intéressant qu'il a réussi, bien que situé à la périphérie et éloigné du centre de la création artistique que constitue Paris, à combiner innovation artistique, débat politique international et public national. La similitude des conditions historiques, sociales et psychologiques qui ont permis la réussite singulière de ces deux festivals — leur pouvoir d'attraction sociale au delà de la localité s'accompagnant de la reconnaissance de la nouveauté artistique de leur contenu par un public

⁸ Pour des précisions sur les conditions de possibilité et sur le sens de l'innovation réalisée par Maurice Pottecher, cf. Jean-Marc Leveratto, « Le Théâtre du Peuple de Bussang : histoire et sociologie d'une innovation », *Vingtième Siècle*, n° 83, juillet 2004.

⁹ Roland Grünberg et Monique Demerson (ed), *Nancy sur Scènes. Au carrefour des théâtres du monde*, Nancy, Festival Mondial du Théâtre de Nancy, 1984, p. 6.

¹⁰ Ibid.

national — rappelle le rôle conjoint de la progression démographique et de la généralisation et de l’allongement de la scolarité dans l’évolution de la consommation culturelle en région.

La *progression démographique* ne désigne pas que le résultat des mouvements d’immigration massive qui à partir de la guerre de 1871 et jusqu’aux années 60 ont marqué la région et de la fécondité des familles ouvrières que l’industrie sidérurgique a fixées dans les vallées lorraines à partir des années 20, jusqu’à son démantèlement dans les années 70. Elle se traduit par une forte concentration urbaine dans la capitale régionale et dans les zones industrielles, la création d’un réseau important de transport ferroviaire et de communication routière et les formes de déplacement périodiques, professionnels et touristiques, qu’il a engendré. Le tourisme, sous la forme encore aristocratique et bourgeoise au XIXe siècle du séjour thermal, comme sous sa forme populaire émergente, à la fin du XIXe siècle, du tourisme dominical a ainsi rendu possible le succès d’un *Théâtre du Peuple* dans une localité thermale rendue facilement accessible par le train à des curistes fortunés venus de Paris, voire de l’étranger, comme à des familles modestes d’Epinal, Gérardmer ou Nancy¹¹. L’augmentation massive de la population universitaire, du fait de l’accès des enfants des familles d’employés et d’ouvriers qualifiés aux études longues, et le développement de l’automobile dans une région industrielle qui a particulièrement profité des trente glorieuses ont constitué les conditions du développement local du Festival Mondial du Théâtre.

La *généralisation et l’allongement de la scolarité* a produit, en même temps que l’alphabétisation massive de la population qui a permis l’extension sans précédent du marché de la culture, un contexte qui stimule l’investissement personnel des individus dans la connaissance et la pratique des arts. C’est ce qui, selon Edmond Goblot, le premier observateur de ce phénomène culturel, et l’inspirateur de *La distinction*, a favorisé à partir de « l’avant-dernière décade » du XIXe siècle, la « mode » de l’art dans « le “Monde où l’on s’ennuie” qui suit les cours de la Sorbonne et du Collège de France », et « la recherche fébrile de l’innovation dans la technique », particulièrement dans les arts plastiques et les arts du spectacle¹². Le développement de la scolarité a ainsi contribué, en relation avec l’élévation générale du niveau de vie de la population et la reconnaissance de la liberté d’entreprise dans le domaine des spectacles, à l’augmentation de la demande de spectacles de qualité et de spectacles innovants. C’est ce qui a soutenu les initiatives privées de jeunes « connaisseurs »¹³ désireux de faire partager leur passion et de défendre leur conception personnelle d’un art, en leur fournissant l’audience potentielle de jeunes à la recherche d’entreprises innovantes artistiquement et disposés à participer à leur promotion. La naissance du *Festival Mondial du Théâtre* révèle ainsi le rôle d’acteur culturel local que joue “naturellement” l’Université, en tant que lieu de transmission de savoirs littéraires et artistiques. Elle a offert à certains à certains amateurs la possibilité de pratiquer sérieusement, en termes de degré d’information technique et de niveau d’évaluation culturelle, une activité artistique en s’associant avec d’autres étudiants. Elle leur a fourni, de plus, les ressources argumentatives — porte-paroles et rhétoriques — pour justifier la promotion de leur entreprise artistique et sa présentation dans l’espace public au titre de l’animation qu’elle introduisait dans la vie culturelle locale.

Ainsi, à près d’un siècle de distance, le *Théâtre du Peuple* et le *Festival Mondial du Théâtre* marquent, en tant qu’événements culturels mémorables par leur stature nationale, tout à la fois

¹¹ Cf. Jean-Marc Leveratto, op. cit.

¹² Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, Paris, PUF, 1967, p. 99 et 101. Conformément au vocabulaire de son époque, Goblot parle de « peinture » et de « poésie et de musique », pour désigner les deux domaines particulièrement affectés selon lui par la recherche de l’innovation à tout prix, à la différence de la littérature disposant d’un « public trop étendu et trop éclairé » pour y succomber.

¹³ Ibid., p. 99 : « Les murs des salons se couvrent de peintures ; le livre nouveau, à moitié coupé, est abandonné sur un guéridon, les partitions les plus récentes et les plus « avancées » sont ouvertes sur le piano. Tout le monde est connaisseur, et le goût bourgeois, hier encore si réactionnaire, ne trouve aujourd’hui rien d’assez révolutionnaire pour le contenter »

la réussite du processus de modernisation des loisirs culturels en Lorraine, et sa particularité, observable dans d'autres régions françaises. Il s'agit en effet d'un processus d'industrialisation culturelle qui ne résulte pas exclusivement de l'action d'équipements professionnels et de la production d'événements standardisés, mais de l'action d'intermédiaires personnels et de la création d'événements sortant du cadre conventionnel des saisons artistiques et de la programmation régulière des équipements culturels locaux. Le caractère hybride de ce processus d'industrialisation culturelle doit être d'autant plus souligné que la réussite d'une entreprise culturelle innovante est inséparable de l'existence, en région, d'équipements culturels qui permettent aux consommateurs locaux d'apprécier la singularité et la nouveauté de l'entreprise culturelle proposée, et notamment d'équipements culturels domestiques.

Il faut prendre en compte, en effet, l'efficacité de ces équipements culturels domestiques, dont le livre, rappelons-le, fait partie, dans l'intéressement des individus à une certaine activité artistique et dans leur enrôlement, en tant que bénévoles, mais aussi plus simplement en tant que membres de la foule des spectateurs, par l'entreprise culturelle innovante.

1.2. Les vecteurs de l'innovation culturelle en région : passion domestique, sociabilité artistique et action publique

L'inflation des usages sociologiques du terme de culture dissimule partiellement, du fait de la survalorisation des aspects corporels et "immatériels" de l'héritage culturel, le rôle que joue dans la consommation culturelle locale, la culture matérielle du foyer. Du cabinet de lecture à la Bibliothèque publique, de la librairie à l'espace culture des supermarchés, du phonographe à la télévision, du magnétoscope au DVD, de la presse quotidienne à Internet, les équipements culturels domestiques ont introduit en région, dès lors qu'ils devenaient accessibles à tous les ménages, les objets de consommation culturelle que les équipements culturels locaux ne pouvaient leur fournir en quantité et en qualité équivalentes. La sociabilité artistique en région est donc tout autant le fruit d'une consommation au sein du foyer que l'œuvre des établissements culturels privés ou publics de la localité. Promouvoir dans l'espace public une passion artistique cultivée dans le cadre du foyer peut ainsi suffire à définir l'entreprise culturelle innovante en région dès lors qu'elle rend visible et accessible au tout venant dans cet espace public un genre d'objet artistique dont la consommation est restée, jusqu'à alors, domestique. Dans ce cas, le caractère non conventionnel du spectacle offert au public consiste dans le seul fait de fournir aux consommateurs locaux la possibilité de se rassembler publiquement autour d'un objet de passion partagée, de matérialiser localement une sociabilité artistique qui ne reposait que sur un contact à distance et ses limites. Un bon exemple en est donné, en France, par le festival de Jazz, du fait de la rareté en région des lieux ou des salles de spectacle programmant régulièrement des concerts de jazz. Un autre exemple, celui du festival de la bande dessinée, qui a fait la réputation nationale d'Angoulême, nous rappelle, quant à lui, l'utilité culturelle attribuable à cette promotion publique de l'intérêt artistique d'une forme de consommation domestique, par son opposition significative avec la foire aux bandes dessinées que peuvent proposer certains supermarchés ou certaines associations culturelles. Ce que le festival promeut auprès des visiteurs n'est pas tant la marchandise, ou le produit d'un éditeur, qu'une forme de sociabilité artistique, qu'un certain « monde de l'art » dont il permet aux visiteurs d'éprouver la grandeur.

Cette utilité culturelle explique partiellement la prolifération des festivals en région, puisqu'elle offre à leurs organisateurs un argument efficace pour obtenir une aide des pouvoirs publics. Les festivals constituent un vecteur, aux yeux des experts de l'Etat Culturel, de démocratisation culturelle en intéressant le public à un certain type de production

artistique, ce qui légitime, tant pour l'administration culturelle en région, soucieuse d'éducation artistique, que pour les collectivités locales, attentives à l'image culturelle de la région, leur soutien financier.

L'augmentation de la consommation culturelle des ménages autorisée par la numérisation des biens culturels et la normalisation d'Internet en se combinant avec le renforcement de l'action publique — au sens de l'action portée par les pouvoirs publics, qu'il s'agisse de l'Etat central, des régions, des départements ou des communes — dans le secteur culturel contribue donc aujourd'hui à ce qu'il faut bien appeler une expansion de l'industrie culturelle en région. Comme le montre le cas du cinéma, il n'est pas possible de séparer, dès lors qu'il s'agit d'un art vivant, c'est-à-dire d'un art commercial, la prolifération des petits festivals portés par des associations de bénévoles, la multiplication des multiplexes, le développement continu jusqu'en 2019 du marché des DVD, l'augmentation du degré d'équipement des ménages en *home cinema* et leur abonnement à des plateformes de streaming. L'efficacité de l'action publique portée par les institutions subventionnées et les associations bénévoles se conjugue avec celle des entreprises privées aidées ou non par l'Etat, et les deux bénéficient de l'expansion du marché cinématographique qui est aussi un marché de la culture cinématographique. C'est le cas également des secteurs artistiques dont la pérennisation principalement du soutien des pouvoirs publics, dès lors que l'expérience artistique qu'ils proposent y est de plus en plus dépendante d'organisations et d'intermédiaires professionnels chargés de produire et d'entretenir les cadres de sa compréhension et de sa reconnaissance par le public local. Comme le montrent, par exemple, le profil du public local intéressé et enrôlé par les entreprises du Théâtre public, CDN et Festival d'Avignon, les consommateurs de la « culture traditionnelle » sont ceux qui, selon les enquêtes sur les dépenses culturelles des ménages, achètent le plus d'équipements informatiques et de produits numérisés.

En ce sens, il faut reconnaître l'action publique, avec l'action scolaire, comme un vecteur de développement de l'industrie culturelle en région, au lieu de la considérer comme un vecteur de régulation extérieur à cette industrie culturelle. Faisant rempart à l'expansion d'une logique commerciale dans le secteur culturel, l'action publique n'en contribue pas moins au développement d'une rationalité technique dans ce secteur en contribuant à la mise en forme industrielle d'entreprises de sociabilité artistique fondées sur une passion partagée. Une illustration en peut être donnée par le compte rendu publié récemment par le *Républicain Lorrain* de la 7^{ème} édition du festival de jazz de Marly, une commune résidentielle située à la périphérie de Metz :

Culture

Le Marly Jazz Festival a comblé 2177 amateurs

L'ensemble des partenaires du Marly Jazz Festival (MJF) se sont réunis afin de dresser un bilan du festival qui s'est déroulé au centre socioculturel de La Louvière à Marly

Conduite par Marc Thérèse en charge du Marly Jazz Festival, une réunion a permis de tirer le bilan du MJF et se proposer de tirer un bilan moral et financier de l'édition 2011, de recueillir les suggestions des divers partenaires, afin de dégager des perspectives pour le futur. La 7^{ème} édition a rencontré un franc succès, puisqu'elle a battu des records d'affluence : c'est au total 2 177 festivaliers (1300 sur les quatre jours de programmation officielle) qui ont participé à cet événement désormais incontournable dans le paysage culturel lorrain.

C'est plus que jamais l'aspect multipartenarial de cette manifestation qui en assure la qualité et la pérennité. Ces ententes, qui font la particularité du festival, ont permis cette année de porter la part du budget artistique à 41 % du budget global, ce qui permet une programmation plus attractive, et la part du secteur communication à 23 % du budget global garantissant une communication et une visibilité importante.

2011 l'année des nouveautés

L'édition 2011 a été l'année des nouveautés avec la nouvelle collaboration réalisée avec Pompidou Metz, l'installation de la climatisation dans la salle de concert, ainsi que le lancement d'un sondage du public (qui permet d'analyser l'origine géographique, la fréquence de la venue et le mode de connaissance du festival). Un grand travail reste à effectuer pour toucher les Meurthe-et-Mosellans et les Luxembourgeois, afin de poursuivre l'évolution positive de ce rendez-vous.

Les observations des partenaires, à l'instar de celles du public, sont très encourageantes et poussent les organisateurs à développer cette politique d'ouverture vers de nouveaux publics, d'implication des jeunes dans l'organisation de l'événement et de professionnalisation dans la démarche culturelle, saluée par la région Lorraine par le passage dans le dispositif de projet structurant.

De tels résultats font qu'aujourd'hui les organisateurs se penchent pour la prochaine édition vers l'acquisition de la licence d'entrepreneur de spectacle, la poursuite de la recherche de nouveaux partenaires et mécènes, une réflexion sur la tarification, la prise de contact de comités d'entreprise, mais aussi l'extension de l'apéro-jazz aux quatre soirs de la semaine officielle, voire la mise en place d'un festival « off » ou l'externalisation de la manifestation.

Le viseur est réglé vers le 10^{ème} anniversaire à l'occasion duquel le festival prendra place au sein du nouvel espace culturel de Marly qui sera opérationnel pour début 2014, avec une capacité modulable de 800 personnes, cette salle sera l'outil rêvé pour contribuer au développement d'événements culturels de grande envergure

La satisfaction des partenaires

Etaient présents à cette réunion Patrice Winzenrieth (programmateur du festival), Jean Pauline (directeur du centre La Louvière), Alain Barthès (directeur adjoint du Centre La Louvière), Thierry Hory (maire de Marly), Aurélie Foucher (chargée de mission spectacles vivants à la région Lorraine), Serge Ansourian (délégué régional à la SACEM) et Cyril Laufer (directeur du Crédit Mutuel Val-de-Seille) [Républicain Lorrain, Samedi 8 Octobre 2011, p. 8]

On ne peut être que frappé par la valorisation qu'effectue l'article de la « nature industrielle » de l'organisation d'un Festival pourtant porté par des bénévoles¹⁴. La grammaire de l'action décrite correspondant parfaitement à la grammaire du monde industriel identifiée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans *De la justification*¹⁵. Chiffres précis (2177 festivaliers, 1300 en quatre jours), analyse statistique (41%, 23%) et lexique utilisé — *bilan, calcul, budget, sondage du public, records, qualité, travail, opérationnel, programmateur, capacité mesurable, externalisation* — authentifient le processus de « professionnalisation de la démarche culturelle » dans laquelle s'est engagée l'association du MJP, dans l'objectif d'assurer la « qualité » de l'événement et d'obtenir sa « pérennité » en convainquant ses partenaires et ses financeurs de la compétence technique des organisateurs et de l'audience importante du festival. Cet exemple rend bien compte, de ce fait, des deux moteurs de l'industrialisation de la vie culturelle locale que constituent, d'un côté, l'investissement financier des régions, des départements et des municipalités dans l'espace culturel local et, de l'autre, les contraintes de justification qui conditionnent l'obtention du financement et du label d'une collectivité locale.

Ces contraintes de justification qui pèsent sur les acteurs culturels locaux sont souvent oubliées dans l'analyse du développement culturel local, au nom de la volonté de soumission directe aux désirs des électeurs qu'entraînerait la proximité entre élus et citoyens. Elles jouent cependant un rôle positif du fait du développement d'un espace public local et de la discussion publique qu'il autorise, par le biais de la dénonciation, de la justesse des

¹⁴ Dans un contexte éditorial où la rédaction du quotidien laisse aux organisateurs de l'événement culturel local dont il rend compte le soin d'écrire la présentation de l'événement et de faire le compte rendu de son déroulement et se contente de la publier dans la rubrique consacrée à la localité.

¹⁵ Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification*, Paris, Gallimard, 1991.

aspirations culturelles des citoyens et des modalités de leur représentation dans la politique culturelle locale. Le compte-rendu du Festival de Marly constitue, dans ce contexte, une démonstration aux yeux de l'opinion publique locale de la « publicité », au sens d'Habermas, de cet événement, par le souci de transparence civique et de rentabilité culturelle dont témoignent ses organisateurs, une démonstration utile aussi bien à ces organisateurs qu'aux administrations territoriales et aux collectivités publiques qui les financent massivement.

Comme l'illustre de façon exemplaire le cas du Festival de Marly, comprendre la vie culturelle en région impose de prendre en compte tant la socialisation artistique opérée par l'intermédiaire des équipements culturels domestiques et des objets techniques qui assurent le contact à distance avec les œuvres et les artistes — et la délocalisation de leur goût qu'ils autorisent à des communautés localisées — que l'allongement des « séries téléologiques »¹⁶ observable dans le domaine du loisir, c'est-à-dire l'augmentation du nombre de moyens qu'il est possible d'utiliser pour créer une entreprise culturelle. Cette situation explique la diversité des formes contemporaines de l'entreprise culturelle en région, qui résulte elle-même de la diversité des modes de contextualisation du sens de la création de l'entreprise culturelle opérée par ses promoteurs.

1.3. Les formes de justification de l'entreprise culturelle en région : investissement artistique, cristallisation mémorielle et politisation de la consommation culturelle.

L'étude du marché de la culture en région est rendue difficile par l'indifférence fréquente des chercheurs sociologues aux caractéristiques individuelles des objets consommés au profit de l'identification des personnes et des intérêts collectifs qui permettent de catégoriser et de différencier leur conduite. Ceci conduit à établir des séparations a priori en attachant les qualités aux personnes plutôt qu'aux situations, et à déduire les objets qu'ils consomment de leur identité sociale et culturelle. C'est aller *a contrario* de l'équipement cognitif de plus en plus important du jugement des consommateurs par l'enseignement scolaire, la conversation artistique et le débat public. Ce phénomène favorise non seulement l'individualisation de la consommation culturelle, mais stimule chacun à contrôler la qualité des objets qu'il consomme durant ses loisirs, et renforce sa capacité à relativiser son jugement en fonction des situations de consommation. De ce point de vue, la monétarisation des loisirs n'est pas simplement le vecteur d'une rationalisation de la conduite esthétique, et de l'accroissement de l'attention au rapport qualité/prix des objets consommés comme au respect du droit d'auteur. Il est aussi celui de la normalisation de la notion d'investissement artistique et de l'acceptation de la déprofessionnalisation de l'expertise culturelle par la prise en compte de la valeur intersubjective de l'échange artistique que certains objets et certaines situations permettent de frayer, un échange qui échappe du même coup à une objectivation purement technique ou à une estimation uniquement monétaire.

La normalisation contemporaine de la notion d'investissement artistique n'est donc pas seulement illustrée socialement par le rituel de la présentation annuelle des orientations budgétaires du Ministère de la Culture et de la Communication. Elle l'est tout aussi bien par l'importance du développement de l'offre de loisirs artistiques destinés à des petits enfants, parfois dès l'âge de 5 ans, qui répond manifestement au désir des parents, surtout dans les

¹⁶ Cf. Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, Quadrige, p. 241. Il note que si la « civilisation technique avancée » autorise le raccourcissement des séries dans le cas de « besoins supérieurs et différenciés », ce qui est bien illustré par Internet en tant que mode d'accès à des biens culturels, elle impose, en contrepartie, le recours à « des moyens de plus en plus complexes » pour garantir localement « la satisfaction de certaines exigences fondamentales », comme le montrent les problèmes que pose l'assistance aux populations en difficulté. D'où ce constat : « En un mot, l'évolution culturelle mène à un allongement des séries téléologiques pour ce qui est objectivement proche, et à leur raccourcissement pour ce qui est objectivement lointain ».

classes moyennes, de partager des expériences enrichissantes pour leurs enfants et dont ils pourront tirer profit dans la vie.

— Equipement et événement

Etudier le marché de la culture en région oblige de ce fait à être attentif à la complexité qu'introduit la mise en communication qu'opèrent les individus dans leur consommation culturelle de leur investissement artistique avec leur histoire personnelle et, à travers elle, avec leurs convictions éthiques et politiques. Cette médiation corporelle, en même temps qu'elle contribue à inscrire les objets artistiques de qualité dans l'histoire culturelle locale fait de la mémoire collective une ressource esthétique, un moyen d'intéressement et de transmission de certains de ces objets artistiques. Ils acquièrent, dans ce contexte, une valeur éthique particulière et se prêtent particulièrement bien à la politisation de la consommation culturelle. Prendre en compte les caractéristiques morphologiques et la qualité artistique des objets plébiscités par le marché de la *culture de sortie* en région nous confronte ainsi tout à la fois au souci des consommateurs de mesurer la valeur de leur investissement artistique, à leur sensibilité à des objets témoins de la mémoire collective du groupe local dont ils se sentent partie prenante, et à leur adhésion à la défense et à la transmission de certaines valeurs. Il est difficile, de ce fait, de réduire le développement culturel contemporain en région à une séduction des élus et des citoyens par tout ce qui est de l'ordre de "l'événementiel", sauf à jouer avec la polysémie du terme, référant aussi bien à la publicité événementielle, à l'événement historique « epoch making », qu'à l'œuvre artistique ou littéraire appréhendée comme une expérience hors du commun. Ce serait non seulement méconnaître la politique de construction d'équipements culturels prestigieux — ou de rénovation prestigieuse d'équipements culturels devenus désuets — choisie par de nombreuses villes moyennes soucieuses de montrer l'importance qu'elle accorde au loisir artistique, que l'interdépendance entre la forme-événement de l'investissement artistique et sa forme-équipement observable dans toute économie culturelle. Celle-ci est bien visible, en Lorraine, dans le cas du *Centre Pompidou-Metz*, en tant qu'équipement dépourvu d'une collection permanente qui suffit à justifier, dans le cas du Centre Pompidou-Paris, le prix de sa visite et sa valeur d'événement artistique pour le visiteur. En tant qu'équipement culturel, le Centre Pompidou-Metz n'existe, comme tout lieu d'exposition ou de spectacle, que par sa capacité à s'attacher, à travers les événements qu'il organise, un public régulier. Et il est dépendant, pour ce faire, de la qualité des objets qu'il mobilise. Le succès de fréquentation impressionnant, et imprévu, remporté par l'exposition *Chefs d'œuvre ?* organisée pour l'ouverture du Centre Pompidou-Metz et la déception exprimée par ses visiteurs actuels, beaucoup plus rares, sont une bonne démonstration de cette situation et du rôle que joue la qualité de l'événement pour l'utilisateur de l'équipement, au sens d'un lieu répondant à une certaine attente artistique. Comme le souligne ce que les spécialistes du marketing culturel appellent aujourd'hui, par opposition au paradigme de « la légitimité culturelle », le paradigme « expérientiel », la félicité de l'interaction avec des objets qu'offre une organisation à ses usagers est la base de sa reconnaissance intellectuelle et de sa stabilisation matérielle en un équipement durable. De ce point de vue, la répétition périodique d'un événement artistique du fait du succès que remportent les objets qu'il propose au public le constitue lui-même en un équipement culturel au sens cette fois-ci d'un moment répondant à une attente artistique locale. En tant qu'événement musical régulier qui s'est attaché un certain public, le Festival de Jazz de Marly se présente comme un véritable équipement saisonnier de la vie culturelle de Marly, qui justifie lui-même la construction d'un équipement architectural qu'il animera et qui lui permettra de renforcer la qualité de son accueil et de ses prestations artistiques. La lecture de son compte rendu montre bien l'impossibilité de faire du seul caractère événementiel du

Festival, au sens de la rupture qu'il introduit dans le temps et l'espace quotidien, la raison nécessaire et suffisante de sa création. Tout comme dans le cas du Centre Pompidou-Metz, c'est la qualité artistique des objets qu'il permet aux individus de découvrir qui motive sa fréquentation. Le ranger dans les « festivals d'animation locale » répondant à « une augmentation de la demande de culture » par opposition aux « festivals de promotion d'un genre artistique » qu'avait fait surgir la « politique de la décentralisation culturelle », comme nous y invite la typologie historique proposée par Luc Bénito¹⁷, reviendrait de fait à une forme de disqualification culturelle des acteurs concernés, en réduisant leur investissement d'un côté à un simple désir de fête culturelle et, de l'autre, au seul souci de promotion d'une sociabilité locale. Si donc, comme nous avons commencé par le souligner, l'observation des festivals est un biais privilégié pour étudier le processus d'industrialisation de la culture en région, c'est du fait de la difficulté de séparer leur succès, dès lors qu'ils se sont pérennisés depuis plusieurs dizaines d'années, de la reconnaissance locale de leur capacité à fournir régulièrement un *loisir artistique de qualité*.

— Investissement artistique et valeur éthique

L'identification des critères d'appréciation de cette qualité par les acteurs culturels locaux est rendue complexe par les particularités individuelles et collectives de la consommation culturelle en Lorraine liées tant à la situation géographique qu'à l'histoire économique, politique et culturelle de la région. L'industrialisation, et l'urbanisation qui l'ont accompagné, jointe à la conquête progressive du temps libre et l'amélioration du niveau de vie ont favorisé à partir des années 20 l'audience locale des industries culturelles modernes, cinéma et chanson, en même temps que la valorisation ludique de certaines techniques du corps héritées de l'éducation familiale — le football notamment — ou diffusées par les médias — la danse de salon — dans les milieux ouvriers. Cette inscription locale de formes de consommation artistique — exemplaires de la « construction globale du local »¹⁸ — et leur enracinement dans la mémoire familiale et collective par l'intermédiaire de la signification émotionnelle des objets consommés montre bien son efficacité dans le cas de la réussite du *Festival du Film Italien* de Villerupt. Son succès s'éclaire en effet tant par la transmission du plaisir cinématographique par les parents ouvriers à leurs enfants — et de l'expertise cinéphile que ceux-ci ont cultivés sur la base de leur propre consommation et de leurs études universitaires — que par le phénomène de patrimonialisation de la culture ouvrière immigrée générée par les luttes contre le démantèlement à partir de la fin des années 70 de l'industrie sidérurgique locale. De ce point de vue, la réussite particulière de ce type d'entreprise culturelle est inséparable du phénomène de cristallisation mémorielle qui a accompagné son lancement et au processus de patrimonialisation de la culture ouvrière locale auquel il a lui-même contribué. L'accumulation de publications historiques — monographies, recueil d'archives photographiques, témoignages personnels — d'érudits locaux, souvent cadres retraités de la sidérurgie ou des organisations syndicales locales, et la naissance d'une littérature romanesque locale s'alimentant au passé ouvrier récent de la région, a conduit à la construction d'une conscience régionale de l'histoire industrielle de la Lorraine et de la fonction positive, économiquement et culturellement, jouée par l'immigration ouvrière dans le développement local¹⁹. Justifiant la reconnaissance du patrimoine immatériel que constituait la mémoire de la sociabilité ouvrière locale, légitimant les mobilisations des associations

¹⁷ Luc Bénito, *Les festivals en France. Marché, enjeux et alchimie*, Paris, L'harmattan, 2003.

¹⁸ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.

¹⁹ Cf. Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, « Faire l'histoire des hommes du fer », in Daniel Fabre et Alain Bensa (sous la direction), *Une histoire à soi*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 45-69

culturelles locales pour la récupération des archives industrielles et la conservation de certains témoins matériels, équipements matériels et sites, du passé sidérurgique de la région, cette conscience régionale a constitué un support politique et un argument sociologique de la reconnaissance institutionnelle, par l'administration culturelle et les collectivités locales, du patrimoine industriel moderne et de l'intérêt de sa valorisation. C'est cette institutionnalisation du patrimoine ouvrier de la région qu'incarne de façon exemplaire le classement du Haut-Fourneau d'Uckange et sa valorisation artistique contemporaine. L'émergence d'une "fierté" ouvrière régionale a donc été un vecteur d'intéressement local à l'investissement artistique que le Festival du Film Italien constituait, et d'autant plus que les productions cinématographiques italiennes des années 70 programmées par le Festival, dont beaucoup étaient des films comique de qualité, entraient en résonance par leur thèmes, les situations et les personnages représentés, avec les préoccupations quotidiennes et les valeurs des familles de travailleurs auxquelles une grande partie des spectateurs de l'époque se sentaient rattachés²⁰. Les années passant, la qualité des films baissant et le renouvellement des générations de spectateurs ont contraint les gestionnaires du Festival à le recentrer sur son contenu artistique et sa fonction positive de découverte et de promotion d'un jeune cinéma italien de qualité. Cette normalisation culturelle du Festival du Film Italien, par l'adoption des différents dispositifs — jurys et prix (de la public, prix de la critique, etc) — garantissant sa qualité marchande et sa valeur professionnelle ne l'empêche pas, cependant, de continuer à bénéficier de l'*aura* que lui confère rétrospectivement, du point de vue du militantisme culturel comme du militantisme politique, sa contribution à la valorisation de la culture italienne immigrée de la région.

— Investissement artistique et politisation de la consommation culturelle

La construction d'une mémoire culturelle de la région particularise ainsi, en s'articulant à l'histoire personnelle la mesure de l'intérêt et de la valeur d'un investissement artistique, du fait de la signification éthique qu'elle confère à certains choix. Cette articulation est elle-même favorisée par la politisation de la consommation culturelle qu'opèrent localement, au nom de la mission qu'ils se reconnaissent, certains acteurs professionnels ou certaines associations culturelles. Elle désigne une utilisation de la consommation culturelle comme un moyen explicite de promotion d'une sociabilité exemplaire d'une certaine éthique, par le choix des objets artistiques proposés et par le cadrage des interactions dont ils sont l'occasion. La monographie du Festival du Film Arabe de Fameck intégrée à ce document illustre particulièrement bien ce phénomène. L'évolution de cette manifestation fait communiquer, en effet, une logique instrumentale de la « culture comme outil du travail social » mise en œuvre bénévolement par des professionnels du travail social qui ont créé ce Festival sur le modèle du Festival du Film Italien de Villerupt, pour valoriser la population d'origine immigrée d'un quartier de Fameck, et une logique civique de l'éducation artistique comme « culture partagée » défendue par les responsables de la section lorraine de la FOL, soucieux de faire du Festival une véritable occasion de découverte, pour les adultes comme pour les enfants, d'un cinéma de qualité. Le cas du Festival du Film Arabe de Fameck est particulièrement intéressant, de ce fait, car il vérifie la limite d'une approche sociologique de la culture en termes de qualification professionnelle, qui tend à réduire l'action culturelle à une action mise en œuvre par des individus possédant un statut professionnel d'artiste ou de responsable d'une entreprise culturelle, et la nécessité d'une approche en termes de compétence personnelle, de capacité d'engagement personnel dans l'action culturelle d'un côté et, de l'autre, d'une

²⁰ Cf. Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010.

expertise apportée par un certain type d'expérience artistique personnelle. Les professionnels de la Cité sociale s'investissent ainsi bénévolement dans le lourd travail d'organisation imposé par la réussite du Festival, les bénévoles de la Fol interviennent en tant que spécialistes, du fait de leur long engagement dans l'action éducative et de leur passion personnelle pour l'art cinématographique, de l'éducation au cinéma, procurant aux professionnels du travail social l'expertise cinématographique nécessaire pour garantir la qualité artistique de l'événement. Ce faisant, ils sont attentifs, du fait de la protoprofessionnalisation de leur propre jugement²¹, à inviter des artistes reconnus, à mobiliser les réseaux de formation professionnelle au cinéma, à nouer des partenariats avec les exploitants professionnels de la région. La déprofessionnalisation du spectacle cinématographique qu'illustre, il y a vingt ans, la création du Festival laisse place aujourd'hui, tout comme à Villerupt, à un effort de valorisation de la professionnalité artistique du Festival et de sa fonction de régulation du marché cinématographique français.

— Politisation de la consommation culturelle et industrie culturelle

La politisation de la consommation culturelle constitue de ce fait conjointement un facteur de développement du marché des loisirs et du marché de l'emploi culturel en région. La rhétorique artistique ou citoyenne qui caractérise les entreprises culturelles qui s'en réclament, comme l'importance de l'investissement bénévole sur lequel repose leur fonctionnement, ne les empêchent pas de contribuer à l'établissement de réseaux de commercialisation de produits et de prestations artistiques en même temps qu'à la construction d'emplois culturels locaux. Dans la région Lorraine, l'efficacité de cette hybridation est aussi bien observable, du même coup, dans le développement des fonctions de gestion et d'administration culturelle des conseils généraux et régionaux justifié par la mise en valeur du patrimoine culturel local, comme dans la mise en place par certaines petites communes appartenant traditionnellement à la gauche, ou reprise par elle, d'une action culturelle ambitieuse, combinant résidence d'artistes, invitations d'œuvres et de professionnels de qualité, conférences universitaires et formation des jeunes publics dans une visée de construction d'une sociabilité culturelle propre à la localité, laquelle justifie le recrutement d'un responsable des affaires culturelles. L'organigramme de la Maison Robert Schuman, le musée créé en 2000 dans la maison du fondateur de l'Europe et géré par le Conseil général de la Moselle est un bel exemple de la création d'emplois que génère la politisation de la consommation culturelle, que rend bien visible par exemple, dans les services proposés par le Musée, ce nouvel atelier pédagogique pour l'année 2012 :

²¹ Sur ce concept de protoprofessionnalisation, Cf. Abram de Swaan, *Sous l'aile protectrice de l'État*, Paris, PUF, 1995.

« NON A L'EXCLUSION SOCIALE ! »

Nouvel atelier pédagogique « NON A L'EXCLUSION SOCIALE ! » Comprendre les injustices sociales dans l'Union européenne et s'interroger sur le rôle des minorités en Europe Les Années Européennes Depuis 1983, l'Union européenne définit pour chaque année un thème d'action prioritaire, afin de sensibiliser plus particulièrement les citoyens européens à cette thématique. En 2010 c'est un thème d'une grande actualité : LA LUTTE CONTRE LA PAUVRETE ET L'EXCLUSION SOCIALE. L'Atelier « Non à l'exclusion sociale ! » L'atelier débute par des exercices ludiques pour sensibiliser les élèves à la thématique : la pauvreté existe-t-elle en Europe ? Comment est-on exclu socialement ? À partir de quel moment y a-t-il discrimination ? Ensuite, un animateur invite les élèves à suivre une présentation sur les missions de l'Union Européenne dans ce domaine particulier. Saviez-vous que 79 millions d'Européens vivent en deçà du seuil de pauvreté ? Cette introduction est suivie d'un débat et d'un échange de points de vue. L'atelier s'achève par un jeu de rôle interactif qui permet aux élèves de se familiariser avec les injustices sociales en Europe et de s'interroger sur leur propre rôle dans la société. Age ≥ 16ans Durée 2h00 Prix € 80 Informations et réservations : Centre européen Robert Schuman 8, rue Robert Schuman 57160 Scy-Chazelles Tel: +33 (0)3.87.60.10.15 • Fax +33 (0)3.87.60.14.71 www.centre-robert-schuman.org centre-robert-schuman@wanadoo.fr²².

Le Festival *Hommes et Usines* de Talange, étudié dans ce document est, symétriquement, un bel exemple de la manière dont la mise en communication explicite et volontariste de la consommation culturelle avec l'éducation civique, appuyée sur une expertise universitaire de l'histoire locale de l'immigration, autorise la revendication d'une action culturelle à l'échelle régionale, et par là-même le soutien institutionnel des financeurs publics et la création d'une fonction professionnelle de directeur de l'Office culturel municipal. Municipalité communiste depuis 1989 (elle était socialiste depuis 1983), Talange reprend ainsi la tradition d'un communisme municipal incarné après la seconde guerre mondiale par certaines communes du Pays-Haut lorrain comme Villerupt, le lieu de naissance du Festival du Film Italien. Le *Festival Hommes et Usines* représente une expression contemporaine de ce communisme municipal, soucieux de la popularisation de la culture littéraire et artistique, mais aussi scientifique²³, attentif tant à la nature familiale de la consommation culturelle qu'à la reconnaissance de la « culture jeune », et à leur utilisation comme supports de promotion des valeurs d'égalité, de respect et de justice au fondement de l'engagement communiste. Ce communisme municipal éclairé et pragmatique, loin de s'effrayer du développement de l'industrie culturelle, y voit au contraire un moyen de toucher les populations les plus jeunes, en valorisant les convergences entre la « culture jeune », la « critique artiste » et la critique politique du capitalisme. À l'exemple du Parti Communiste Italien, qui décida, dans les années 70, de devenir organisateur de concerts de Pop music, et organisa avec succès les premiers grands concerts en Italie de stars américaines de la musique Pop comme Iggy Pop, Nick Tosh, Madonna, Patti Smith etc²⁴, et fort de l'exemple donné par d'autres communes ouvrières du Pays-Haut, les édiles de Talange n'hésitent donc pas à faire communiquer, dans une optique postmoderne, formes innovantes — le café de l'Usine, retransmis par la télévision locale, qui associé concerts de rock et interviews de chercheur ; expositions et spectacles d'ateliers de danse contemporaine ; spectacles pour enfants — et formes traditionnelles, pièces de théâtre et films de ciné-clubs.

²² Site consulté le 3/11/2012

²³ Ce qui éclaire les conférences sur l'histoire de l'immigration en Lorraine, les colloques organisés sur les questions migratoires à partir de 2003 et la valorisation de la participation du festival, au titre de sa collaboration avec des chercheurs de l'Université de Metz et de Nancy à Luxembourg Capitale 2007 de la Culture européenne.

²⁴ Cf. Jacques Berlioz, « Rock n'Roll [sic] et politique. Notes sur la tournée de Patti Smith en Italie (septembre 1979) » de Jean-Claude Schmitt (dir), *Les saints et les stars*, Paris, Beauchesne éditeur, 1983, p. 254.

L'analyse de l'économie de la culture en région demande donc d'être attentifs non seulement au rôle économique joué par les institutions politiques au plan des financements et des subventions, mais aux effets de la culture politique sur les décisions des individus et des collectifs en matière de consommation culturelle. Elle demande également de cesser de privilégier l'analyse des conditions de l'intégration de l'individu aux organisations professionnelles de la culture ou celle des effets de l'intégration du consommateur à des groupes sociaux pour recentrer notre observation sur le marché local des loisirs, sur les objets qui y circulent et sur les situations d'interactions professionnels/usagers dont ils sont l'occasion.

Nous avons choisi pour ce faire d'observer une sélection de festivals de la région Lorraine, choisis du fait de leur caractère exemplaire, pour un habitant de cette région, de sa spécificité historique et géographique. Certains, comme le *Festival du Film Italien* de Villerupt (54) et le *Festival du Film Arabe* de Fameck (57) ont acquis, au plan de leur public, une audience régionale. D'autres, comme le *Festival Hommes et Usines* de Talange (57) et festival *Des Frontières et des Hommes* de Thionville (57), récemment créé, touche plus un public de proximité. Du fait de la nature particulière que confère à ce public de proximité, comme au public régional, la proximité des frontières belges et luxembourgeoises, nous étudierons parallèlement le *Festival des migrations, des cultures et de la citoyenneté* organisé à Luxembourg Ville, ce qui nous permettra de mesurer le poids de l'ethnicité sur la vie culturelle locale.

Ces festivals ont tous, à leur création, été ressentis comme des festivals innovants culturellement, du fait du lien explicite en l'objet artistique qu'ils avaient choisi de promouvoir et de la particularité sociale de la localité dans laquelle ils s'inscrivent. Ils sont comparables tout à la fois par leur inscription géographique dans une commune périphérique d'une agglomération, leur enracinement dans une immigration locale, leur promotion d'une mémoire culturelle régionale, leur choix d'une programmation culturelle ambitieuse et leur volonté de valorisation d'un dialogue interculturel²⁵.

Le *Festival des migrations* partage ces caractéristiques, à l'exception de son contenu plus éclectique inhérent à sa visée première de rassemblement civique et au fait qu'il s'inscrit dans une capitale, ce qui rend visible, comme on va le voir, les différences de politiques publiques en matière d'intégration ethnique en France et au Luxembourg.

²⁵ Notre effort de précision se heurte ici à l'instabilité sémantique, en France, du terme de culture qui réside de la diversité de ses usages universitaires, par les historiens (la mémoire collective), les sociologues et les ethnologues (la culture au sens anthropologique, les mœurs), les philosophes et spécialistes de l'esthétique (les arts),

2. Festivals et innovation culturelle

L'étude de l'innovation culturelle en région et du rôle qu'y jouent les festivals peut être introduite par la présentation de deux objets. Cette manière de procéder signale l'importance que nous avons conférée, dans notre enquête, à l'observation ethnographique en tant que moyen d'identifier l'efficacité esthétique propre aux objets, et de reconnaître la manière dont ces objets non seulement servent à cadrer l'action culturelle mais peuvent générer, par leur action propre, de nouvelles entreprises culturelles. Elle concrétise par ailleurs notre volonté d'adopter le point de vue d'une sociologie pragmatique, sensible à l'expérience des individus observés et attentive à leur engagement personnel dans l'action culturelle.

2.1. Festival, Région Lorraine et marché : *Villerupt 1966*

Le premier objet est le coffret de bande dessinée, *Villerupt 1966*, de Baru, un dessinateur de bande dessinée, désigné grand prix d'Angoulême 2010 et président du jury de la 38^{ème} édition, 2011, du *Festival International de la Bande Dessinée* d'Angoulême. La publication de ce coffret tire profit de cette nomination qui consacre son œuvre et de la couverture importante que la presse, la radio et la télévision accorde au Festival. Comme le précise lui-même Baru dans un interview, « le festival d'Angoulême est un événement. Il a une fonction. Il ramène la BD à l'actualité, fait que la presse en parle. Au fil des éditions, il permet un repérage et une distinction des différents ouvrages »²⁶.

Villerupt 1966 rassemble la partie de l'œuvre de Baru qui a largement contribué à sa reconnaissance professionnelle depuis la publication d'un album au titre provocateur, *Quéquette Blues*, en 1984. Il s'agit d'une série d'albums dont l'action est ancrée dans la région lorraine. Chaque album de *Villerupt 1996* se présente comme la remémoration par le personnage central, issu d'une famille ouvrière immigrée italienne, d'un fragment de son enfance et de son adolescence dans cette commune frontalière avec le Luxembourg, le témoignage d'une vie organisée autour de l'usine sidérurgique de Villerupt. Il s'agit d'un témoignage plaisant par un baby-boomer sur la vie quotidienne d'une localité sidérurgique dans les années 60, une sorte de recherche du temps perdu en milieu ouvrier, un récit rendu touchant par le caractère pittoresque des personnages modestes décrits, dans leur majorité des italiens de première et deuxième génération, ouvriers, mères de familles, apprentis, jeunes lycéens (dont le héros, Baru). L'ancrage sociologique du témoignage et le caractère militant du geste artistique sont soulignés par Baru lui-même, sa passion pour l'art de la bande dessinée se conjuguant avec le désir de « mettre les miens en avant. Avec *Quéquette Blues*, il s'agit d'un portrait de groupe. À ce moment de la BD, personne ne parlait du monde ouvrier [...] C'est un projet délibéré. Une des questions centrales de ma BD, c'est la question de

²⁶ « L'acte de lecture, une expérience du monde », entretien avec Véronique Giraux, *Pour*, n° 150, février 2011, p. 30.

l'immigration, c'est cette question qui me touche. Né de père italien, je sais que le prix à payer a été fort. La question que je me pose est : pourquoi les Africains ne sont pas intégrés. Je m'oppose à cette idée que leur culture en serait le frein. La seule chose qui a changé, c'est la disparition du travail. Toute ma BD est construite là-dessus. Une de mes histoires débute avec un haut-fourneau qu'on abat... ». Même si le cadre de l'interview donné par la nature militante du journal — *Pour* est la revue de la *Fédération Syndicale Unitaire*, un syndicat d'enseignants de gauche — favorise cette expression par Baru de son engagement politique personnel, il n'en reste pas moins que l'objet rend visible à ses lecteurs une région, la Lorraine, et son histoire économique, la croissance exponentielle de l'industrie sidérurgique locale pendant les Trente glorieuses puis son démantèlement brutal à la fin des années 80. Au point d'apporter aux lecteurs familiers de l'endroit, comme ce consommateur exprimant son avis sur Amazon.fr, en même temps que le plaisir de la réparation morale d'un oubli, celui d'une remémoration personnelle et d'un acte de soutien amical à des festivals qui entretiennent à leur manière la mémoire collective du lieu :

Voyage..., 9 janvier 2011

Ce commentaire fait référence à cette édition : [Villerupt, 1966 \(Cartonné\)](#)

Ce *Villerupt 1966* n'est pas exactement un livre de voyage... Je pourrais, bien mince excuse, vous dire que les personnages de cette copieuse bande dessinée (300 pages !) signée Baru franchissent sans hésiter les frontières, bravant le zèle imbécile - pléonasme ? - des douaniers luxembourgeois...

En réalité, le voyage est ici un voyage dans le temps. Un voyage dans un monde disparu. Disparus les formidables enchevêtrements des hauts-fourneaux, disparus les fantastiques ciels orangés des nuits de coulées - on a les aurores boréales qu'on peut -, disparus les chevalements qu'on croyait dressés pour toujours, disparus les crassiers qu'on croyait à jamais ancrés dans le paysage, disparus les douaniers de la frontière belge, disparus les douaniers de la frontière luxembourgeoise - bon, ceux-là, on ne les regrettera pas... Par contre, toujours là le festival du film italien de Villerupt (déjà 33 éditions !), et son petit frère le festival du film arabe de Fameck (21 éditions), qui font voyager chaque année des milliers de spectateurs... En tous cas, je dis un grand merci à St Nicolas pour m'avoir apporté ce livre aux couleurs passées, mais fidèles au Pays Haut des années soixante et soixante-dix...²⁷

L'expression par ce consommateur de sa satisfaction de lecteur la relie à son identité de citoyen européen et d'enfant du pays lorrain. Elle offre l'intérêt d'identifier pour d'autres lecteurs les cadres de l'expérience qui éclairent le plaisir pris à la lecture de *Villerupt 66*. Le cadre géographique d'un pays frontalier, le cadre historique d'une époque de mono-industrie sidérurgique (mines et usines) florissante, le cadre démographique d'une population cosmopolite de travailleurs immigrés. L'attachement du lecteur à ses souvenirs du lieu décrit par Baru est ainsi tout à la fois un moyen de relativiser son jugement *esthétique* et un moyen de promouvoir la lecture de *Villerupt 66* au plan *éthique*. La capacité du dessin de Baru à impliquer ses lecteurs dans ce monde aujourd'hui disparu mais dont les valeurs, liberté et travail, restent appréciables par tous aujourd'hui comme hier devient ainsi un argument de la qualité de cette bande dessinée, y compris et surtout par ceux qui ne sont pas de Villerupt²⁸.

2.2. Festival, Région lorraine et espace public : le *Prix des Alérions*

²⁷ <http://www.amazon.fr/> consulté le 10 mai 2011.

²⁸ Du fait, tout à la fois, du caractère pittoresque du témoignage et de la satisfaction procurée par l'accomplissement d'un devoir de mémoire.

Le second objet est le *Prix des alérions* récompensant, en 2010, des « acteurs culturels lorrains » exemplaires.

Selon le dossier de presse communiqué par la Région Lorraine sur *Les Alérions de la culture 2010*, ce prix a été créé en 2008 pour « récompenser les artistes, associations, compagnies, structures qui œuvrent de manière exemplaire au développement culturel lorrain. 10 Alérions, symboles de la Lorraine, sont remis à 10 acteurs culturels de la région pour leur engagement littéraire, musical, bénévole, populaire, etc.

Un jury composé de personnalités à la plume culturelle et issues du monde des médias (presse quotidienne, télévision, radio), est chargé de faire le choix des nominés et d'un lauréat pour chacune des catégories.

Ce jury est présidé cette année par Laurent LEBON, Directeur du Centre Pompidou-Metz.

La cérémonie 2010 des Alérions de la culture sera présentée par Fabrice ROSACI (journaliste, correspondant TF1).

Les Alérions remis aux lauréats ont été sculptés dans de la pierre de Jaumont, par Christophe KUCHLER, sculpteur sur pierre à Metz.

Les Alérions sont inspirés des trois aiglons figurant sur les armoiries de la Lorraine et qui auraient été transpercés d'une même flèche par Godefroy de Bouillon à Jérusalem. Ils ornent le blason de la Lorraine et figurent sur le logo de la Région Lorraine ».

Pour cette troisième année d'attribution des prix, 26 acteurs ont été nominés dans les 10 catégories suivantes :

- 1) Alérion du rayonnement musical
- 2) Alérion des arts de la scène
- 3) Alérion des arts visuels.
- 4) Alérion de la création contemporaine
- 5) Alérion du rayonnement urbain
- 6) Alérion de la mise en valeur du patrimoine
- 7) Alérion de la vie littéraire
- 8) Alérion de la diffusion culturelle
- 9) Alérion de l'engagement bénévole
- 10) Alérion coup de cœur de la Région Lorraine »²⁹

Il est intéressant de relever, lorsqu'on consulte la liste des nominés, que 14 nominations sur 26 concernent des festivals soit 2 festivals de musiques actuelles (dont 1 nominé 2 fois), 1 festival de jazz, 1 festival du cirque, 4 festivals de cinéma (3 fictions et 1 documentaire), 1 festival de théâtre, 1 festival du livre, 1 festival de la BD, 1 festival de la sculpture, 1 festival de la géographie. Soit :

Alérion du Rayonnement Musical

1. MUSIQUES VOLANTES METZ, 14^{ème} édition, le Festival de musiques électroniques, rock, acoustiques ou expérimentales, Association Musiques Volantes

Alérion des Arts de la Scène

2. NOUVELLES PISTES - THIONVILLE

Festival de nouveau cirque, 3^{ème} édition, Association Compagnie des Ô

Alérion des Arts Visuels

3. FESTIVAL CAMERA DES CHAMPS

Festival des films documentaires internationaux sur le monde rural, 13^{ème} édition, Foyer rural de Ville-sur-Yron

4. FESTIVAL DU FILM ARABE DE FAMECK

Festival du Film Arabe, 22^{ème} édition, Cité sociale de FAMECK

5. AYE AYE FESTIVAL

Festival international de courts-métrages, 16^{ème} édition, Association AYE AYE V.O

²⁹ Dossier consultable sur Internet.

Alérion de la création contemporaine

6. FESTIVAL DE SCULPTURE « CAMILLE CLAUDEL » DE LA BRESSE

Festival international de Sculpture, 10^{ème} édition, Mairie de la Bresse

Alérion du Rayonnement Urbain

7. NUIT FESTIVAL SCÈNE AU BAR / ASSOCIATION POLAR SUR LA VILLE - FLORANGE

Festival « Scènes au bar » dans des cafés du Val de Fensch, 8^{ème} édition, Association Polar sur la Ville

Alérion de la Vie Littéraire

8. LES IMAGINALES A EPINAL

Salon du livre et de l'illustration originale/festival, 10^{ème} édition, Ville d'Épinal

Alérion de la diffusion culturelle

9. FESTIVAL INTERNATION DE GÉOGRAPHIE SAINT-DIE

Festival International de géographie, 21^{ème} édition, Association pour le Développement du Festival International de géographie.

Alérion de l'engagement bénévole

10. JDM FESTIVAL - BULLIGNY

Festival Au Fond du Jardin du Michel de musiques actuelles nationales ou internationales, 7^{ème} édition, Société Coopérative d'Intérêt Collectif TURBULANCE

11. FESTIVAL DU FILM ITALIEN DE VILLERUPT

Festival du Film italien de Villerupt, 33^{ème} édition,

Pôle de l'image de VILLERUPT

Alérion coup de cœur de la Région Lorraine

12. FESTIVAL DE LA BD A MARLY

Festival de BD de Marly, 20^{ème} édition, Centre social la Louvière de Marly³⁰

La liste des nominés offre ainsi un observatoire tout à la fois de l'identité des « acteurs culturels » lorrains, du succès contemporain de la forme festival en France, et de l'utilité culturelle reconnue aux festivals par les experts sollicités par le conseil régional de Lorraine. Si l'on se réfère à la vocation du prix, on note l'absence d'« artistes » isolés et le souci du jury de valoriser des « associations » et des « compagnies » locales exemplaires du fait de la qualité des *événements* culturels qu'elles organisent bénévolement tout autant que des « structures » constituant des *équipements* culturels *locaux* — Théâtre du Peuple de Bussang, Centre culturel Pablo Picasso, Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, Théâtre Gérard Philippe de Frouard, Maison d'éditions — ou *localisés* en région : Centre Dramatique National ou les monuments historiques que sont La Manufacture royale de Bains-les-Bains et le Château de Lunéville. La liste des 10 lauréats confirme ce souci d'équité dans la valorisation en consacrant 5 festivals et 1 spectacle en site, les *Enfants du charbon*, portés par des associations de bénévoles, face à 2 dispositifs artistiques — *Le vent des forêts* et la *Nuit blanche* — portés par des professionnels, 1 scène conventionnée, et 1 monument historique. La voici telle qu'elle a été publiée sur le webjournal lorrain *La plume culturelle* :

« 10 Alérions, symboles de la Lorraine, ont été remis à 10 acteurs culturels de la région pour leur engagement littéraire, musical, bénévole, populaire, etc. Les 10 lauréats sont :

- *Au fond du jardin du Michel*, à Bulligny dans la catégorie « Alérion du Rayonnement Musical »
- *Centre culturel Pablo Picasso* à Homécourt dans la catégorie « Alérion des Arts de la Scène »
- *Caméra des champs à Ville-sur-Yron* dans la catégorie « Alérion des Arts Visuels »
- *Le Vent des Forêts* à Fresnes-au-Mont dans la catégorie « Alérion de la création contemporaine »
- *Nuit Blanche* à Metz dans la catégorie « Alérion du Rayonnement Urbain »
- *Le Château de Lunéville* dans la catégorie « Alérion de la Mise en Valeur du Patrimoine »
- *Les Imaginales à Épinal* dans la catégorie « Alérion de la Vie Littéraire »
- *Festival International de Géographie de Saint-Dié* dans la catégorie « Alérion de la diffusion culturelle »
- *Les Enfants du Charbon*, à Petite-Rosselle dans la catégorie « Alérion de l'engagement bénévole »

³⁰ Document consultable sur Internet.

- *Rencontres de la BD à Marly* dans la catégorie « Coup de cœur de la Région Lorraine » ».

La liste des événements primés nous confronte d'un côté à des événements qui revendiquent plaisamment dans leur intitulé leur indexation locale, leur proximité avec ceux auxquels ils s'adressent (« au fond du jardin du Michel », « caméra des champs ») ou leur filiation avec un produit local (« les enfants du charbon », « les imaginables d'Épinal ») et, de l'autre, à des événements qui valorisent immédiatement, à l'inverse, le lieu de rencontre indépendant du site où ils se déroulent qu'offre un objet — la BD, la géographie — ou une conduite, la “nuit blanche”. Cette distinction qu'autorise spontanément la nomination des événements ne doit pas faire oublier d'un côté le fait que la musique est l'objet qui permet d'attirer le public « au fond du jardin de Michel » ou que la caméra est ce qui fait événement à Ville-sur-Yron, au milieu des champs, même si l'audience de ces manifestations est limitée et qu'il s'agit de “petits” festivals. De l'autre, il faut être attentif au fait que, comme le rappelle *Wikipédia*, un grand Festival comme le Festival international de géographie n'est pas seulement situé à Saint-Dié mais répond à la « la vocation de cette ville pour la géographie [...], conséquence du baptême de l'Amérique en 1507 par les membres du *Gymnase vosgien* dont Martin Waldseemüller, auteur de la première carte du Nouveau monde ». Le « prix de la diffusion culturelle » qui récompense ce Festival rend bien compte, certes, de ce qui sépare cet événement, à la fois au plan de la taille et de la réputation qu'il a acquises et du point de vue de son niveau culturel, du festival de la BD de Marly, « coup de cœur de la région Lorraine » ou du spectacle *Les enfants du charbon*, « Alérion de l'engagement bénévole ». Mais, au plan local, ce qui rend particulièrement appréciable la manifestation n'est pas seulement sa fréquentation et sa réputation scientifique nationale mais la dimension éthique de la réparation historique (de l'oubli de la contribution de la région à la science) et de l'intéressement culturel de la population locale qu'elle opère, tout comme les festivals plus modestes.

Utilisé comme un observatoire de la vie culturelle en Lorraine et de la place qu'y prennent les festivals, le *Prix des Alérions* nous signale également une difficulté inhérente à l'étude sociologique des festivals. Elle tient au caractère *hybride* de tout festival, en tant qu'arrangement à la fois « local », « national » et « international » du fait de la composition d'objets techniques et de personnes qu'il réalise, et de l'*instabilité* des qualifications résultant de l'effort des individus pour s'ajuster au contexte sociocognitif et réunir les conditions les plus propices à la réussite de l'événement qu'ils organisent. Ainsi, les *Imaginables d'Épinal* sont présentées à la fois comme un « salon du livre » et un « festival » ; le *Festival scène au bar* se reconnaît le fonctionnement d'un « café littéraire », ce que confirme notre enquête ethnographique récente sur la sociabilité littéraire en Lorraine ; le *Festival International de Géographie* pourrait s'appeler, au vu de son contenu rappelé par *Wikipédia* — grands entretiens, tables-rondes et conférences-débats, Salon du Livre, Salon des nouvelles technologies, cafés géographiques, expositions, films, Salon de la Gastronomie — aussi bien un Salon ou une Fête de la géographie, n'était l'originalité qu'entraîne l'association de l'expérience culturelle caractéristique du festival et de l'information scientifique apportée par l'échange disciplinaire. Le choix du terme authentifie la stratégie d'esthétisation de la science qui caractérise l'arrangement proposé, son souci de “repeupler” la science géographique étant symétrique de celui de rendre cette science au peuple vosgien.

L'observation des lauréats du *Prix des Alérions* éclaire cependant l'importance prise par la forme « festival », en tant qu'outil cognitif, dans la vie culturelle des régions. Son ancrage territorial constitue tout à la fois une ressource esthétique et un moyen de justification politique de son existence. C'est dire que le festival n'est pas seulement un type d'*arrangement* culturel qui prolifère aujourd'hui en région. Du fait de l'implication des personnes locales qu'il réalise, il est aussi un *argument* efficace pour démontrer la valeur culturelle de l'événement par le contact qu'il produit entre les personnes locales et des objets

culturels éloignés, d'un côté, et des objets locaux et des personnes étrangères à la localité, de l'autre. En tant que moment spectaculaire reposant sur un dispositif technique éphémère, événement culturel "extra-ordinaire" introduisant une rupture dans la vie quotidienne de la localité, le Festival offre un moyen de *politisation* de la consommation culturelle par l'affirmation de la valeur éthique et de l'utilité collective de la circulation qu'elle produit des objets culturels et des rencontres qu'elle génère. Par son inscription sociale dans une localité, le festival favorise la *crystallisation* d'une mémoire collective locale justifiant son organisation et la constitution de cette mémoire collective en un patrimoine culturel immatériel dont il fait lui-même partie³¹. Ces deux aspects du festival expliquent "*l'investissement de forme*"³² privilégié qu'il constitue dans un contexte de normalisation des politiques culturelles municipales et régionales.

2.3. Sociologie des festivals et anthropologie de la consommation culturelle

L'observation de ces deux objets culturels et leur rapprochement montrent bien comment le festival permet d'associer la valorisation de l'intimité et la publicité de l'art, la réussite commerciale et l'esprit du don, l'industrie culturelle et la culture locale. Rendre compte de la dynamique culturelle locale impose de prendre en compte l'expérience personnelle des individus et les dispositifs d'expertise des objets culturels sur lesquels ils se fondent pour évaluer la qualité pour autrui. Ce qu'on pourrait appeler l'« interobjectivité » artistique³³, soit la mise en communication qu'opèrent les individus des différents objets culturels qu'ils consomment en éprouvant sur leur propre corps leurs qualités, entraîne une interpénétration de l'espace culturel "local" et de l'industrie culturelle "mondiale". Tout festival contemporain est à la fois un moyen de la « construction globale du local » et son résultat. En tirer les conséquences au plan de l'analyse sociologique implique une double relativisation :

— de la sociologie de la culture "française" et de son indifférence, au nom de l'« autonomie » du « champ » artistique ou du « monde » de l'art, au rôle du *marché*, d'un côté, et des associations de consommateurs, de l'autre, dans la transmission artistique et l'innovation culturelle.

Cette indifférence explique l'intérêt porté aujourd'hui en France aux *Cultural Studies* anglosaxonnes, et à l'étude des « médiacultures » promue par ses traducteurs français, qui pérennisent malheureusement, ce faisant, la séparation de « l'art » et de « l'industrie culturelle », de la (vraie) « culture » et de la « culture de masse ». Or, ce n'est pas tant un nouveau type de produits culturels, que l'évolution du cadre général de la consommation culturelle qui résulte de la rationalisation technique et sociale de la diffusion de l'ensemble des biens culturels que les *Cultural Studies* invitent à penser. La *sociologie économique de la culture*, c'est-à-dire la prise en compte de l'intrication du marché et de la culture, et la *sociologie politique et morale*, soit l'attention aux efforts collectifs pour réguler le contact avec les objets culturels, sont donc deux outils indispensables d'une approche dynamique de la consommation culturelle en région.

La territorialisation de l'entreprise culturelle ne se laisse pas réduire, en ce sens, à la généralisation de l'idéal républicain qu'a été l'entreprise théâtrale "vilarienne", à la « décentralisation » au sens de Malraux, ni à la bonne volonté des militants associatifs qui

³¹ Sur cette typologie, cf. Jean-Yves Trépos, « L'équipement politique des passions », in *Le portique*, n° 13-14, 2004, consultable sur <https://journals.openedition.org/leportique/954>

³² Laurent Thévenot, « Les investissements de forme », *Conventions économiques*, Cahiers du Centre d'Etudes de l'Emploi, PUF, 1985, p. 21-71.

³³ Cf. Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », in *Sociologie du travail*, 1994, n° 4.

inventent localement des dispositifs d'éducation culturelle à l'intention des plus démunis. Elle inclut la prolifération des commerces culturels en province, les grandes enseignes comme la FNAC par exemple, une présence physique que renforce aujourd'hui le commerce numérique. Par ailleurs, elle n'est pas, loin de là, le seul vecteur de l'accroissement de la consommation culturelle locale. Ce sont en fait quatre processus, portés par différents types d'acteurs, qui stimulent le développement de la consommation culturelle en région. Favorisant l'innovation culturelle, ils entraînent un développement culturel local qui va bien au delà de la simple diffusion de productions culturelles en région. Il s'agit de :

a) La *territorialisation* de l'entrepreneuriat culturel. Elle signifie que le territoire n'agit pas seulement sur la consommation culturelle en tant qu'espace de diffusion d'un produit culturel ou d'éducation d'un attachement particulier à ce produit, mais en tant que moyen de mobilisation de ressources esthétiques, techniques, mentales et sociales de construction d'une entreprise culturelle. La valorisation de la proximité établie par un certain objet culturel est le principe de cette mobilisation.

b) La *professionnalisation* de la fête, soit le phénomène d'appropriation par des entreprises de bénévoles des savoir-faire et des équipements techniques garantissant au public la qualité de l'événement qu'elles organisent.

c) La *politisation* de la sortie culturelle renforcée par l'émergence et de l'élaboration de politiques culturelles locales en réponse aux attentes et aux demandes de certains citoyens.

d) La *patrimonialisation* de la mémoire régionale, motivée par la modernisation et l'évolution économique de la région, portée par des passionnés d'histoire locale, et équipée par certaines recherches universitaires.

L'expertise culturelle revendiquée par les *professionnels* de la culture — et que privilégient, conformément au souci d'intégration au fondement de l'école durkheimienne, de nombreux chercheurs français — ne constitue donc pas, en région, la seule forme de qualification des objets dignes d'être consommés. Elle doit composer avec l'expertise mobilisée par les *associations* pour justifier l'intérêt culturel de leur action, avec le jugement esthétique des *amateurs* concernés par certains objets culturels, et la fonction d'expertise reconnue à certains *chercheurs universitaires* à travers la publication d'enquêtes et d'études intéressant la localité. Ceci impose au chercheur une deuxième type de relativisation, celle de son extériorité par rapport au phénomène étudié.

— La « neutralité axiologique » et l'effort du chercheur pour « objectiver son rapport à l'objet » sont deux manières privilégiées, depuis le succès de *La distinction*, de revendiquer cette extériorité du sociologue par rapport à la consommation culturelle qu'il étudie. En tant qu'invitation faite au sociologue à résister au snobisme, d'un côté, et à décentrer, de l'autre, son jugement, ces deux règles de la méthode sont pertinentes. Elles ne le sont pas dès lors qu'elles sont utilisées comme des principes opératoires, des règles de conduite du sociologue face aux objets culturels. Outre qu'elles concèdent au sociologue la capacité d'échapper à toute influence, elles le conduisent à ne pas prendre en considération l'expérience subjective du plaisir qui génère les phénomènes collectifs qu'il s'agit d'observer. Comme le souligne justement Alfred Schütz, elles reviennent à dire que « le point de vue qui compte est celui à partir duquel le *scientifique* observe le monde social »³⁴.

³⁴ Alfred Schütz, *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le félin Poche, 2007, p. 59.

Leur stricte application à la démarche d'observation entraîne donc un appauvrissement de la situation observée, en favorisant la réduction de l'*expérience* du festival aux choses observables scientifiquement par le sociologue, le dispositif technique qui structure cette expérience ou la conduite collective qui la conditionne. Cette perspective, qui conduit à mettre en tension valeurs, conçues comme une simple affaire de préférences personnelles, et normes, reconnues comme les principes de justification véritables d'une action, interdit de prendre en compte l'engagement corporel des personnes qui participent à un événement culturel et leur effort pour s'assurer de l'acceptabilité éthique et de la qualification technique de l'expérience dont il offre l'occasion. Elle laisse de côté délibérément la singularité et la complexité du plaisir que procure la réussite de cet événement, la variabilité de sa valeur technique ainsi que de la satisfaction personnelle qu'elle procure aux spectateurs localisés. Ce faisant, elle s'interdit de reconnaître le rôle que joue l'expertise personnelle du spectateur engagé dans l'événement, et la « valuation », l'appréciation dans le double sens que Dewey confère au terme (évaluer-valoriser) qu'il opère du spectacle³⁵.

En tant que spectacle, le festival *réussi* fait non seulement communiquer différents intérêts individuels et collectifs, mais plusieurs cadres de l'expérience³⁶, et les instruments de mesure de la qualité culturelle qui leur sont inhérents. Notre exploration des deux objets exemplaires de l'innovation culturelle en région nous a permis de le vérifier : savoir historique, analyse économique, réflexion philosophique, approche anthropologique sont des outils indispensables de l'observation sociologique des festivals, car ils sont des formes de justification de la conduite esthétique, des instruments de mesure de la qualité qui permettent de conférer une valeur culturelle aux objets issus de la localité³⁷. La grandeur artistique d'un objet comme *Villerupt 66*, une grandeur que le Festival d'Angoulême contribue à établir nationalement résulte d'une construction rhétorique, qui combine la « *formule biographique* » attestant de la présence d'un artiste, l'indice économique de la qualité d'un produit que constitue sa *réédition*, l'esthétique romantique de la « *transfiguration du banal* », la valorisation du *sens de la fête* caractéristique d'une véritable communauté (dont les festivals de Villerupt et de Fameck apportent la preuve). De même, le *Prix des Alérions* en récompensant « l'engagement littéraire, musical, bénévole, populaire, etc » fait reconnaître la grandeur culturelle d'un festival comme la combinaison de la valeur technique (littéraire, musicale, théâtrale, etc) de l'action, de l'esprit du don (« *bénévole* ») qui l'anime, de la philosophie de l'« engagement » qu'elle promeut, et le caractère festif, « populaire », de l'événement qu'elle produit.

Etudier les festivals en région demande ainsi aux chercheurs de reconnaître qu'ils font partie de l'observation non seulement parce qu'elle s'appuie sur leur sensibilité mais parce qu'ils n'agissent pas différemment de ceux qu'ils observent et dont ils s'efforcent d'analyser la conduite esthétique. S'il existe une différence significative entre l'activité entre le chercheur et celle qu'il étudie, il n'existe pas de coupure épistémologique entre les savoirs que les chercheurs manipulent et ceux que mobilisent les acteurs culturels qu'ils observent pour débattre de leurs choix culturels et délibérer sur les dépenses qu'ils justifient. Le reconnaître permet de bien préciser l'intérêt de s'appuyer, au delà de l'exploitation des données statistiques sur les pratiques culturelles des Français et sur les pratiques en région, sur l'observation ethnographique des festivals. Elle offre en effet un moyen de reconnaître en effet non seulement comment les acteurs culturels singularisent leur action, en utilisant les ressources techniques et esthétiques que leur procurent, pour ce faire, la localité, mais

³⁵ John Dewey, *La formation des valeurs*, Paris, La découverte-Les empêcheurs de penser en rond, 2011.

³⁶ Cf. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1992. Sur l'application du modèle goffmanien à l'analyse de la consommation culturelle, cf. Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, BPI-Beaubourg, 2008

³⁷ Cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000.

comment ils vont explorer et justifier la valeur culturelle de l'action, en s'appuyant sur des outils cognitifs — savoirs et données — qui leur sont fournis, pour partie, par les chercheurs eux-mêmes. La « construction globale du local » que relève Arjun Appadurai ne se laisse pas réduire à des phénomènes de diffusion du centre vers la périphérie, à des effets de la mode ou de la domination symbolique et politique d'un groupe. Elle résulte des efforts des acteurs de la localité pour établir et faire reconnaître la valeur globale des objets culturels auxquelles ils choisissent de s'attacher. Le bilan récent publié par un journal local de l'implantation à Metz du *Festival Passages*, un festival créé à Nancy et importé par son fondateur, le metteur en scène Charles Tordjman, à Metz pour sa 11^{ème} édition, nous en offre une illustration exemplaire :

Présenté par Charles Tordjman fin mai 2011 lors d'un « déjeuner de presse », ce bilan associe la force de conviction de l'expertise économique — « le taux réel de fréquentation a atteint 98,32 %, 28 000 spectateurs en tout pour le festival, dont 15 000 à Metz [...], 22 % du budget pris en charge par la ville, 35 % en autofinancement et 40 % par la Région — à celle de l'expertise sociologique — « Publics mélangés, amateurs ou non de théâtre, des jeunes, des enfants et aussi des populations en difficulté, voire en situation d'urgence [...] » un mécénat d'entreprises qui « ont donné des places à des publics qui n'ont pas l'habitude ni surtout les moyens d'aller au théâtre » — et de l'expertise artistique : « tous les artistes venus de l'Est de l'Europe pour Passages ont été vus par les grands médias nationaux et locaux. Certains partent avec des contrats à Dijon, à New York, au Canada, *Obludarium* joue à présent au Théâtre de la Ville à Paris »³⁸. Le contexte local fait de chacune de ces données autant d'arguments de justification du financement par les collectivités locales d'un Festival plébiscité par les spectateurs de la localité, démontrant sa rentabilité culturelle par l'importance de son autofinancement, capable de faire se rencontrer les générations, les passionnés de théâtre, les jeunes et les familles, d'intégrer des chômeurs et des exclus, et même de renouer les liens, en intéressant les entreprises, avec les travailleurs pauvres, les familles au budget modeste. L'accent mis sur l'accessibilité financière de spectacles de grande qualité — le prix des places d'*Obludarium* « à 35 euros à Paris alors qu'il était possible d'acheter des pass' de 3 places pour 10 euros » à Metz — témoigne de la contrainte de justification de l'entreprise artistique qu'impose dans l'espace public municipal la proximité des édiles et des citoyens et la concurrence que se livrent les entrepreneurs culturels locaux pour obtenir des subventions municipales. Ce contexte permet de faire de la compétitivité d'une offre sur le marché national des spectacles artistiques un argument légitime : la pièce de théâtre n'est pas qu'un bien symbolique, elle a aussi un prix de vente plus ou moins intéressant.

L'observation sociologique des festivals en région ne peut pas être séparée, dans cette perspective, de l'histoire politique et de l'anthropologie économique. George E. Marcus a bien démontré l'intérêt de l'ethnographie « multi-située » pour la compréhension des pratiques culturelles. Plus que l'obligation faite à l'observateur de multiplier les sites d'observation, elle permet d'adopter la vision dynamique imposée par la globalisation de l'économie de la culture, de ne pas attacher les personnes aux situations dans lesquelles on les observe, et de tenir compte des effets de la circulation des objets techniques et la manière dont ils font communiquer le local et le global. Les procédés d'observation courants de l'ethnographie multi-située — « Suivre les gens », « suivre les objets », « suivre la métaphore », « suivre les récits », « suivre la biographie », « suivre les conflits » — peuvent ainsi devenir les moyens d'une « ethnographie stratégiquement située (à site unique) » mais capable de rendre compte des passages incessants qu'opèrent les individus entre le local et le

³⁸ Hebdomadaire régional *La Semaine*, n° 322, 26 mai-1^{er} juin 2011, p. 3.

global. Elle peut aider chercheur à mieux articuler l'approche historique et à l'analyse sociologique pour « saisir le savoir intuitif du système social présent dans la conscience quotidienne et dans les actions personnelles des individus »³⁹, bref pour prendre en compte la réflexivité des sujets observés et la spécificité de la sociabilité culturelle.

Les monographies des festivals que nous avons réalisées concrétisent cette démarche d'observation ethnographique. Nous avons choisi, dans cette synthèse, de nous focaliser sur l'observation du *Festival du Film Arabe* de Fameck et celle du *Festival Des Frontières et des Hommes* de Thionville du fait de l'affirmation particulièrement forte que ces deux manifestations opèrent de leur différence avec une formule traditionnelle, du festival cinématographique classique dans le cas du premier, du festival d'animation urbaine image de marque d'une ville moyenne dans le cas du second. L'analyse de leur genèse, de leur contenu et de leur public et leur comparaison avec les autres festivals observés, en Lorraine et au Luxembourg, permettra de préciser les relations d'imitation, de concurrence, de convergence, voire de coopération portés par les objets culturels, le cinéma dans le cas de Fameck, la géographie dans le cas de Thionville. Les enquêtes précédemment réalisées par notre laboratoire nous aideront à identifier les enjeux économiques, historiques et politiques, en même temps que les préoccupations éthiques, qui structurent les *investissements de représentation culturelle*—au sens de la revendication d'un rôle d'acteur culturel dans l'espace public régional — individuels et collectifs. Ces investissements de représentation culturelle, qui donnent sa spécificité à la vie culturelle de la région ne peuvent pas, cependant, être séparés de l'évolution culturelle et du changement social global. Outre l'adoption d'un point de vue pluridisciplinaire, notre interprétation de deux entreprises culturelles locales innovantes demande donc de garder à l'esprit le rôle déterminant du marché, à travers l'articulation entre marché des loisirs et l'espace public qu'établissent toutes les entreprises culturelles innovantes. Mais elle s'interdit toute dénonciation, en prenant en compte, conformément aux principes de l'anthropologie symétrique, la capacité d'expertise culturelle des citoyens résultant de leur culture scolaire et de leur culture de consommateurs ; la participation directe et indirecte des disciplines universitaires à la mise en forme de cette vie culturelle, par le biais de leur mobilisation par les acteurs culturels.

³⁹ « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », in *Annual Review of Anthropology*, vol. 24 (1995), p. 95-117, p. 111.

3. Le Festival du Film Arabe de Fameck⁴⁰.

21 ans après sa création, le *Festival du Film Arabe* de Fameck est, à l'instar du *Festival du Film Italien* de Villerupt, un acteur culturel reconnu au plan régional, comme le confirme sa nomination pour le prix des Alérions 2011. À la différence, cependant, du Festival du Film Italien dont il s'inspire, il s'agit d'un objet hybride, d'une entreprise culturelle qui combine programmation artistique et travail social, action de promotion cinématographique et action de valorisation du « métissage » culturel.

3.1. Derrière l'écran : localisation et organisation

— Le territoire de Fameck

Le lieu central et névralgique où prend naissance le festival du film arabe est la *Cité sociale*, un équipement d'animation à vocation sociale implanté au sein de la ville de Fameck, une commune de la vallée de la Fensch au passé sidérurgique marqué, et plus précisément dans un quartier d'habitats à loyer modéré, Remélange. Ce site bénéficie entre autres d'une qualification de *Zone Urbaine Sensible*, de *Zone de Redynamisation Urbaine*, et d'un programme de rénovation urbaine. Ces dispositifs étatiques s'inscrivent dans une opération globale de « discrimination positive territoriale »⁴¹, opération visant au développement de moyens supplémentaires pour revaloriser des espaces géographiques dits défavorisés. Cet inventaire de mesures nous signale un cadre socioéconomique particulier, une population qui connaît de nombreuses difficultés sociales, des personnes disqualifiées, des familles qui cumule de nombreux handicaps. Ce cadre rend immédiatement compréhensible l'organisation dans le quartier d'une manifestation culturelle de qualité, en tant que tentative d'amélioration de l'image du quartier et de son attractivité territoriale.

Le festival du film arabe est la traduction⁴² esthétique d'une spécificité locale, de la diversité ethnique qui caractérise le tissu social. La population résidant dans le quartier de Remélange est estimée à 5 592 habitants, les Fameckois étant au total 12 468⁴³. La répartition selon l'origine nationale fait apparaître une population très cosmopolite, ainsi le dernier recensement établi par la ville établi à la date du 31 décembre 1990 (annexe 1) relève la présence de 2 686 habitants d'origine étrangère soit 27 nationalités : italienne, algérienne, marocaine, turque, portugaise.... Cette réalité démographique se retrouve dans les statistiques de 2006 qui relève 2699 immigrés⁴⁴.

Elle est le résultat d'une forte immigration originaire du sud de l'Europe et de l'Afrique du Nord, une immigration qui a connu plusieurs vagues, la population actuelle représentant celle qui s'est produite après la seconde guerre mondiale, et qui a accompagné la croissance de l'industrie sidérurgique jusqu'à la fin des années 70.

⁴⁰ L'observation sur le terrain a été réalisée par Radia El Khomsi, étudiante d'origine marocaine, et la monographie présentée est le résultat d'un échange critique qui a permis d'approfondir, de rectifier et de préciser le rapport d'observation initial.

⁴¹ M. Dovtcheva, *Une discrimination positive à la française. Ethnicité et territoire dans les politiques de la ville*, La Découverte, Paris, 2007, p. 25

⁴² On utilise ce terme au sens de la sociologie de la traduction proposée, notamment, par les travaux de Michel Callon.

⁴³ Données 2006 consultables sur le site <http://recensement.insee.fr>

⁴⁴ Ibid.

Le festival apparaît donc immédiatement comme une action culturelle « de proximité », croisant réhabilitation du quartier et « gestion de l'ethnicité »⁴⁵, mais également comme une opération d'aménagement territorial et de développement de l'offre culturelle territoriale. Il vise de ce fait un rayonnement en dehors du quartier, une intégration à l'espace public régional et à l'offre de loisirs culturels en Lorraine. Ce rayonnement se construit principalement au moyen de la cinématographie, en synergie avec les équipements cinématographiques se situant dans les communes limitrophes.

— Les organisateurs

Le festival du film arabe est une manifestation culturelle portée conjointement par deux structures. Historiquement la *Cité sociale* est le fondateur de l'événement en 1990, c'est elle qui a en pris l'initiative, et l'a mis en œuvre pour la première fois. Dans sa première année, l'événement était exclusivement le fait de l'investissement de cette structure, qui est un centre social ; sa dénomination permet de le distinguer d'un autre centre social de la ville de Fameck.

La *Fédération des Œuvres Laïques de Moselle* s'est associée à la démarche de la *Cité sociale* dès la seconde édition. Ces 2 structures associatives se revendiquent de deux mouvements de l'éducation populaire, bien distincts, qui ont leurs propres organisations, structurées en fédérations départementales, régionales et nationales.

La *Cité sociale* est un équipement qui vise à développer des liens de proximité avec les habitants du quartier, pour travailler de manière privilégiée avec des familles qui sont en difficultés. Cet équipement social défend le concept de démocratie participative, et favorise l'implication et la participation des usagers à la définition du projet social du centre.

La *Fédération des Œuvres Laïques de Moselle* opère, elle, sur l'ensemble du département. Elle propose de nombreux services d'« animation et culture » à destination des parents (mercredis, centres aérés), d'établissements scolaires (accueil périscolaire) d'associations sportives et culturelles (centre de ressources). Elle agit à la fois dans le cadre du marché des loisirs, qu'elle vise à réguler en y introduisant un esprit de service public, et dans l'espace public, qu'elle vise à stimuler en y promouvant des valeurs humanistes. Ce qui est pour la *Cité sociale* un équipement culturel local à gérer, est pour la *FOL 57*, un service rendu à la population lorraine (le Festival du Film Arabe de Fameck est déclaré comme tel sur son site Internet) et une action d'éducation civique et culturelle.

Ces deux structures s'impliquent dans la préparation et dans le déroulement du festival, mais à des niveaux différents et dans des pratiques complémentaires. Ainsi, il s'opère une véritable division du travail, qui repose sur les compétences des agents des deux structures.

En effet, la Fédération des Œuvres Laïques (désignée FOL par la suite) possède un secteur d'activité dédié à l'audiovisuel et au cinéma, ce qui lui confère une compétence d'expertise culturelle. Elle s'exerce dans des actions telles que *Lycéens au cinéma, un été au cinéma, cinéville*, ou encore *Ciné regards*, qui visent à la promotion et à la diffusion des films d'art et essai dans les salles adhérentes, sans compter la présence active, au sein de la Ligue de l'Enseignement dont elle est l'émanation, d'une entité spécialement attelée à la diffusion culturelle, le CRAVELOR (centre régional audio-visuel de Lorraine). La Ligue de l'Enseignement annonce, par le biais de son site internet, 36 circuits itinérants et 68 salles fixes, qui en font le premier réseau de cinéma associatif de France.

⁴⁵ M. Dovtcheva, op. cit., p. 108

Nous pouvons comprendre le contenu du projet du festival comme un compromis entre les missions des 2 structures. Le Festival exploite la complémentarité entre l'expertise culturelle, technique et cinématographique possédée par la *Ligue de l'enseignement*, à la recherche d'un public local, et l'expertise locale, sociale de la *Cité sociale* qui s'est attaché un public local, mais ne possède pas l'équipement technique et les savoir-faire nécessaires à la réalisation d'une manifestation cinématographique de qualité

La confrontation des objectifs des deux structures et la répartition des tâches confirment ce diagnostic :

Cité sociale	FOL de Moselle
Gestion administrative et financière Recrutement et animation du réseau de bénévoles et salariés (restauration, librairie) Mise à disposition de l'équipement, des salles Travail de mobilisation avec les familles et les jeunes de Fameck	Mobilisation du réseau de la cinématographie, et relations publiques Apport logistique cinéma (films et projections) Préparation et sélection de la programmation cinéma Animation d'actions d'éducation à l'image (stage national, stage de formation de jury pour les jeunes)

— Un souci d'interculturalité

Le festival n'est pas une initiative locale née *ex nihilo*, bien au contraire. On peut remarquer la dimension interculturelle de certains projets menés antérieurement par le porteur historique, la *Cité sociale*, des projets qui préfigurent cet évènement culturel.

Le festival, bien qu'il ait acquis une certaine renommée du fait, notamment, de sa longévité, n'en reste pas moins appréhendé par les agents de la cité sociale comme un projet parmi tant d'autres. Et il est clair que le festival s'inscrit dans le continuum d'une démarche globale d'interculturalité. Antérieurement à la mise en place du festival, d'autres expériences, pour lesquelles certaines ont encore cours, valorisaient déjà la rencontre entre les cultures.

Les actions, intitulées *Peuple et culture* ou encore *les Trophées de la danse*, sont un ensemble de manifestations qui visent la rencontre entre les communautés locales. Sous couvert d'une approche sportive, l'occasion est de faciliter la rencontre entre ces communautés. Le *Train des nations* est une opération initiée et gérée par le centre, qui se traduit concrètement par la proposition d'un grand voyage en Europe en direction d'enfants, qui a lieu deux fois dans l'année. Cette action concerne environ 500 enfants. Les fêtes religieuses sont également l'occasion pour susciter la rencontre entre les différentes communautés.

Ces projets qui s'inscrivent tous sur le même registre interculturel nous indiquent à la fois la diversité culturelle qui caractérise le tissu social de la ville de Fameck, mais également le tissu associatif. Si nous portons attention aux associations culturelles "ethniques", c'est à dire les associations de migrants revendiquant la promotion d'une de leur culture d'origine, nous

retrouvons de nombreuses associations de communautés du Maghreb (algérienne, marocaine, tunisienne, berbère), des associations capverdiennes et turques et une association italienne, héritage d'une immigration autrefois massive, mais qui s'est très raréfiée.

— Fondements et missions actuelles du festival

Il faut pour comprendre l'émergence de ce dispositif, se saisir des conditions et du contexte initial, et pour comprendre sa pérennité, analyser le contexte actuel. Ce festival est au départ une réponse formulée à une demande de jeunes d'origine maghrébine de la cité de Fameck. Ces jeunes étudiants ont pris contact avec l'animateur de la cité sociale, pour exprimer le souhait de l'organisation d'une manifestation visant la diffusion et la promotion de la culture arabe. Leur choix d'un média artistique comme le cinéma est alors explicitement lié à leur volonté de donner une autre image de la culture arabe que l'image conventionnelle, une image autre que celle véhiculée par les soirées raï ou les mariages traditionnels.

La première édition du festival, mise en œuvre en réponse à la demande des jeunes, a posé les jalons de ses missions encore aujourd'hui actuelles. L'agencement réalisé est beaucoup plus complexe que celui d'une promotion de la culture arabe contemporaine. Il est susceptible de plusieurs niveaux de lecture car il fait communiquer plusieurs objectifs de ce festival, dont certains se retrouvent dans le projet même de la *Cité sociale* : l'intégration des populations concernées par l'immigration (les immigrés et leurs enfants), la promotion de la diversité culturelle, la dimension artistique devant favoriser la rencontre entre des gens issus de cultures immigrées différentes et des français de souche.

Le Festival de Fameck combine donc des aspirations esthétiques, des intérêts artistiques et des préoccupations sociales, conformément à la nature et aux missions de ses deux opérateurs, s'inscrivant dans des champs d'action publique différents, le travail social, et le champ de l'animation socioculturelle.

a) Une mission d'intégration, un souci de reconnaissance citoyenne

Considéré comme une composante de l'espace public lorrain⁴⁶, le festival est une entreprise de création d'un dialogue et d'une communication entre les cultures, une ouverture croisée entre le monde arabe et le monde occidental. Cette orientation se traduit dans les deux préoccupations revendiquées par les opérateurs :

- la prise en compte des populations immigrées originaires du Maghreb, ou issues de l'immigration, installées sur le territoire de la vallée de la Fensch
- la réparation du traitement médiatique qui présente les membres de la communauté arabe de manière négative.

Le Festival se présente, sous cet angle, comme un moyen de faciliter l'intégration des populations d'origine maghrébine, une intégration comprise, par opposition avec l'assimilation, comme « un ensemble de processus psychologiques et sociaux par lesquels les immigrés se conforment aux normes collectives de la société d'accueil tout en conservant leurs spécificités culturelles »⁴⁷. Le caractère encore actuel et massif de cette immigration — à la différence de l'immigration italienne —, la visibilité physique et sociale de ses membres,

⁴⁶ On utilise ici le terme au sens d'Habermas.

⁴⁷ A. Amin, *L'intégration des jeunes Français issus de l'immigration*, p. 134 (document consultable sur le site www.cairn.info)

le débat médiatique que soulève sa légitimité, permet de conforter la pertinence de la manifestation au plan de l'espace public.

Le Festival vise donc bien plus que la valorisation de la culture matérielle des populations arabes installées en France. Cette valorisation fait bien partie, pour ses organisateurs, des fonctions du festival. Mais il vise également au delà une reconnaissance politique des droits civiques et notamment du droit d'expression publique de ces populations. Le festival apparaît comme un projet inséparablement esthétique et politique, visant une régulation des relations avec les personnes, avec les populations, et avec les pays arabes, le cinéma servant à l'instauration d'un débat « sociétal » dans le sens contemporain d'une réflexion à l'échelle du monde, et pas uniquement de la nation.

Le fait même d'inscrire littéralement ce mot « arabe » dans l'intitulé de l'évènement confirme le sens de cette démarche militante. Il s'agit d'une décision assumée et revendiquée par les fondateurs qui ont reconduit l'appellation, malgré les réticences qu'elle peut susciter tant du fait de son imprécision ethnologique que du caractère disqualifiant ou, à l'inverse arrogant et agressif, qu'elle est susceptible de prendre dans le discours courant. Une personne représentante d'une institution participant au financement du projet a ainsi tenté de faire modifier le titre de la manifestation. Il est notable, par ailleurs, que les édiles et les journalistes de la presse locale préfèrent le qualificatif « oriental », un euphémisme qui permet de prévenir des réactions négatives à l'intégration de la culture arabe à l'espace public .

Il est intéressant, sur ce point, de souligner que les affiches, tracts, livres qui annoncent l'évènement culturel intègrent, à l'inverse, des éléments d'écriture arabe, le logo même du festival réintroduit une esthétique orientale avec une calligraphie arabe.

Cet effort pour rendre visible la culture arabe dans l'espace public se fonde sur l'objectivation par les fondateurs du festival d'un sentiment de relégation et de stigmatisation des communautés arabes, mais surtout maghrébines. Certaines études nationales, et européennes, relèvent et confirment, chiffres à l'appui, certaines réactions négatives des opinions publiques vis-à-vis des communautés arabes⁴⁸.

La consultation de l'opinion de la population locale vient étayer, par une série de faits et d'observations, le discours des fondateurs, en leur permettant de diagnostiquer une appréhension, de la part de certains habitants de la région, du contact avec les immigrés maghrébins, voire un racisme. Tout comme la pression pour supprimer l'appellation « arabe », certaines anecdotes relatées par le personnel de la cité sociale témoignent de son point de vue d'une réticence à l'égard de la promotion de la culture arabe, telle la résistance de quelques commerces à l'affichage lors des premières éditions du festival.

La valorisation de cette culture ne constitue pas seulement un enjeu en termes d'éducation de la population française à la tolérance, de développement et de pacification des échanges entre les familles. La disqualification des individus du fait de leur origine arabe affecte directement, en effet, leurs chances d'intégration professionnelle. Le taux de chômage supérieur à la moyenne au sein des jeunes ayant une ascendance maghrébine est une donnée à la fois locale et nationale. Le marché du travail reste un des indicateurs les plus pertinents pour mesurer le

⁴⁸ Selon une enquête de la Fondation Nord-Est, janvier-février 2002, portant sur 7000 personnes, le pourcentage de personnes ayant répondu avoir grande confiance ou assez grande confiance vis-à-vis des personnes issues des pays arabes est de 44,6%. Il est de 56,5% à l'égard des personnes issues des pays du tiers-monde, - et de 79,8% à l'égard de celles issues des pays de l'union européenne. Cf. l'article de Ilvo Diamanti, « Un nouveau mur, l'opinion publique et les immigrés de l'autre rive », Critique internationale, n°18, janvier 2003 (consultable sur le site www.cairn.info)

niveau d'intégration culturelle de l'individu et, plus généralement, des populations immigrées. Ainsi, « les secondes générations (de l'immigration) connaissent toujours d'importantes difficultés pour entrer dans le marché du travail...les descendants d'immigrés d'Europe du Sud sont relativement épargnés par le chômage, tandis que les secondes générations maghrébines, africaines et turques sont extrêmement vulnérables.»⁴⁹ La réalité locale du marché du travail est aussi une justification de leur action pour les organisateurs du festival, les statistiques tendent à appuyer leurs discours, la population d'origine immigrée de la région étant plus fortement concernée par le chômage que la population française (annexe2).

Les débats récemment lancés par le gouvernement sur des thématiques sensibles, qui soulèvent la question de la place des communautés arabo-musulmanes en France, que ce soit l'identité nationale, et actuellement sur l'islam, viennent enfin confirmer la légitimité et la nécessité de leur action, en renforçant leur motivation. Ces initiatives gouvernementales sont réellement des *stimuli* pour le personnel de la Cité sociale, elles légitiment son investissement dans le festival. Les fondements humanistes d'une manifestation promouvant l'interculturalité sont réactivés par cette actualité politique, qui constitue une forme d'intéressement de certains consommateurs. Certains festivaliers ne manquent pas d'exprimer, par exemple, le caractère militant de leur participation à l'événement dans le contexte politique actuel. La revendication explicite de la signification politique de la participation au Festival peut, cependant, dans certains cas, placer ses organisateurs dans une situation inconfortable. Lorsqu'elle va au delà de l'affirmation de valeurs humanistes et progressistes, de convictions "citoyennes" et prend la forme explicite d'une prise de parti en matière de politique internationale, elle peut provoquer des difficultés à l'égard de l'opinion publique régionale, du fait du poids des associations culturelles juives défendant Israël dans le débat politique en Moselle.

b) Une action de valorisation culturelle et artistique du monde arabe

Cette dimension est aujourd'hui, plus encore qu'hier, très active dans la rhétorique des organisateurs. Prônant un partage des cultures, une ouverture et une meilleure connaissance sur l'autre, le festival s'inscrit dans une mise en valeur des cultures arabes pour un dépassement des préjugés. A cet égard, le festival s'adresse à une large population, et non exclusivement aux populations arabes, ce qui s'exprime de manière littérale dans l'édito de l'édition 2010.

Le cinéma, mais également les rencontres, la librairie, les spectacles ainsi que la gastronomie sont utilisés comme des intermédiaires entre des populations d'origines différentes, les objets qu'ils font circuler concrétisant le contact qui se produit et authentifiant la dimension artistique du festival ; ils permettent à des personnes extérieures à ces sociétés d'avoir des regards différents sur les sociétés arabo-musulmanes, et au delà, puisque certains pays du Moyen-Orient sont également l'objet de projections ponctuelles cinématographiques, tels l'Iran, Israël, la Palestine et la Turquie.

Ce lien direct avec le monde arabe induit une inévitable corrélation entre l'actualité internationale et le vécu du festival. Depuis sa création, en pleine période de la première guerre d'Irak, l'histoire du festival est ponctuée, bon gré mal gré, par la série des événements qui ont affecté le Moyen-Orient. À l'occasion de cette première guerre d'Irak, le démarrage même du festival fut l'objet d'un sérieux questionnement. De même, les attentats du 11

⁴⁹ D. Meurs, A. Pailhé, P. Simon, *Persistance des inégalités entre générations liées à l'immigration : l'accès à l'emploi des immigrés et de leurs descendants en France*, p. 793, consultable sur www.cairn.info.

septembre ont perturbé le cours même du festival puisque certains bénévoles actifs se sont retirés de l'organisation du festival.

Le festival du film arabe de Fameck est, du même coup, un vecteur potentiel de tensions au sein de l'opinion publique locale, du fait de la relation que les certains films établissent avec l'actualité nationale et internationale.

L'évolution du contexte politique international provoqué par le succès de la Révolution de jasmin, l'évolution géopolitique du Moyen-Orient entraînée par le Printemps Arabe, aura ainsi sans aucun doute des répercussions sur la perception par les festivaliers et l'opinion publique locale de la prochaine édition du festival, qui sera consacrée à la Palestine.

— La place des associations ethniques

La cité sociale porte dans son projet social une mission d'accompagnement et d'ouverture avec le milieu associatif local : 27 associations sont effectivement adhérentes à la cité sociale. Logiquement, le projet du Festival du film arabe fut conçu, dès la première édition, dans l'optique d'intéresser ces associations locales. Ce fut d'ailleurs le motif de désengagement des jeunes fameckois à l'origine de l'idée du festival.

L'implication des associations ethniques dans le festival se concentre sur des volets de l'activité qui sont des volets annexes à l'activité cinématographique du festival. On peut distinguer deux types d'implication : celles qui s'inscrivent dans la durée, à l'instar de l'Amicale des algériens, qui est associée depuis la création du festival, et les démarches ponctuelles. Il faut également préciser que certaines associations ethniques investies dans le festival ont des sièges administratifs hors de la localité, à l'image de SECHAT⁵⁰ à Metz, ou *France Palestine* de Thionville.

En règle générale, l'intervention de ces structures associatives consiste en des prestations. Elles consistent soit dans la mise à disposition de femmes pour assurer la confection des repas qui sont proposés à la restauration, de jeunes pour la surveillance des parkings, ou la diffusion de la communication (ce qu'Howard Becker appelle les activités de support), soit dans la tenue de stands de vente d'artisanat ou de vêtements orientaux proposés aux festivaliers. La première forme de participation matérielle des associations, la mise à disposition d'un personnel, est récompensée par une rétribution, consistant soit dans le reversement d'une partie des recettes de la restauration, soit dans un contre-don, une participation financière de la cité sociale à la réalisation d'un projet, l'achat de matériel, par exemple, pour une association.

Les organisateurs expriment le regret de ne pas avoir une implication plus consistante de la communauté arabe, par l'entremise ou non de ces représentations associatives. On peut au regard du cadre local et de l'analyse faite par les associations ethniques, dessiner des hypothèses explicatives.

Le contexte associatif ethnique est dense au niveau local :

- *Amicale des Algériens de Thionville et des alentours*
- *Association tunisienne de la Fensch*
- *Association italienne démocratique*

⁵⁰ Les objectifs de l'association sont présentés comme tels sur son site internet : « Pour les Egyptiens de Qurna, amélioration de l'accès à la santé, à l'hygiène, et soutien aux micro projets de développement. Pour les touristes aide à la prise de conscience de la nécessité de respecter le patrimoine et les populations locales ». Ses activités déclarées sont « clubs, cercles de réflexion, associations caritatives et humanitaires » (consulté le 25 mai 2015)

- *Cabo sound*
- *Kiffe Kiffe*
- *Association Familiale Italienne (AFI)*
- *Association Culturelle Islamique de la Moselle*
- *Association des Marocains du Nord Est*
- *Amicale Turque et Française*
- *Association Capverdienne*
- *Association Horizons berbères*

Ces différentes associations représentant formellement la population maghrébine traduisent la diversité de la communauté arabe. En même temps qu'elle donne la mesure de cette diversité, la liste indique également le niveau des difficultés que pose le rassemblement de ces associations, qui ont leurs propres activités et qui s'adressent au public en fonction de leur nationalité d'origine. Ce puzzle associatif dénote le cloisonnement des populations arabes, avec lequel les organisateurs doivent composer. Car loin d'être une unité, le monde arabe repose sur une diversité de pays, avec leurs différences qui ne sont pas que géographiques, mais aussi économiques, culturelles, historiques...etc.

En plus de ce paramètre, ces associations ethniques doivent composer avec des contraintes qui accentuent cette difficulté et rendent la mobilisation problématique. Les constats des responsables associatifs rencontrés témoignent d'une relative difficulté pour recruter de nouveaux bénévoles dans leurs rangs. La population jeune est la grande absente, selon les propos de ces responsables associatifs. L'écart générationnel est même évoqué par un membre d'une association. Les caractéristiques des activités proposées tendent à favoriser la présence massive de personnes âgées au détriment de la jeune population qui ne se reconnaît pas et a tendance à éviter ce qu'elle perçoit comme des lieux communs.

La division des espaces générationnels est un élément qui tend à être valorisé dans les propos même des jeunes d'origine maghrébine. Leur interpénétration, qui a fait le succès du Festival du Film Italien de Villerupt⁵¹, constitue ici, à l'inverse, un obstacle à l'ancrage communautaire du Festival. Ainsi un groupe de jeunes rencontré dans le quartier exprime l'impossibilité de visionner certains films en présence des personnes plus âgées de la communauté arabe. Cette séparation des générations caractéristique, avec la séparation des sexes, des moments de fêtes traditionnelles, les mariages notamment, se trouve confirmée, de façon caractéristique, par l'intégration par les enfants, au travers de l'école, de valeurs de modernité qui réduit leur désir et leur capacité de communication avec les anciens.

La relative désaffection des jeunes issus de l'immigration maghrébine vis-à-vis des mouvements associatifs communautaires, des groupements d'immigrés soucieux de transmettre la culture du pays d'origine, semble être le résultat combiné de l'individualisme général, dénoncé par les responsables associatifs confrontés à l'affaiblissement du nombre des bénévoles, et de l'intégration sociétale de la première génération des enfants d'immigrés. Elle se traduit par le fait que ces jeunes se reconnaissent peu ou pas dans ces lieux de promotion d'une culture qu'ils héritent plus qu'ils ne la vivent. Cette notion de « culture d'origine » est un sujet qui fait débat, révélant la distinction existante entre les immigrés et les enfants de l'immigration, et le caractère contestable de l'assimilation de la culture d'origine à « un système stable et facilement transférable dans un nouveau contexte »⁵².

⁵¹ Cf Jean-Marc Leveratto, *Spaghettis, cinéma, classe ouvrière et immigration*, op. cit.

⁵² A. Amin, *op. cit.*, p. 136 (consultable sur www.cairn.info)

— **Salariés/bénévoles : une équation économique vitale**

La relation entre travail rémunéré et volontariat au sein du Festival de Fameck est souvent exprimé par la dyade « professionnels/bénévoles ». Il convient cependant de nuancer, dans le contexte de l'économie culturelle locale, et particulièrement dans le cas du Festival de Fameck, le rapport statutaire et hiérarchique qu'évoque cette dyade. Les niveaux et les degrés d'intervention, et la nature stratégique de certaines tâches, indispensables à la réussite artistique du Festival, relativisent la professionnalité des professionnels et le manque de compétences des bénévoles. L'expérience acquise par certains bénévoles constitue souvent, sur le terrain, une compétence dont le professionnel est dépourvu, sa qualification ne lui apportant aucune maîtrise spécifique des objets concernés. Dans certaines situations, elle justifie l'attribution au bénévole d'une fonction d'expertise, c'est-à-dire l'intégration du bénévole aux structures de décision et de direction. Ce phénomène est particulièrement marqué dans le cas du Festival de Fameck, dans la mesure où l'organisateur n'est pas une institution culturelle mais un centre social. Une partie des compétences nécessaires à la réalisation de l'événement échappe à la qualification officielle des professionnels qui l'animent, même si certains peuvent mettre leurs compétences personnelles au service de sa réalisation. La dyade Professionnel/Bénévole nous renvoie ainsi à une situation complexe, certains des professionnels s'investissant bénévolement au delà de leurs obligations, et certains bénévoles bénéficiant d'une autorité en matière d'organisation équivalente, voire supérieure, à certains professionnels. Dans tous les cas, le bénévolat étant une ressource indispensable dès lors que l'entreprise ne possède pas le personnel salarié nécessaire à la réalisation de l'événement, la pérennisation du Festival conduit à reconnaître leur valeur économique.

La présentation du comité de pilotage permettra de découvrir l'organisation technico-humaine du festival, et les formes de compétence que mobilisent son fonctionnement.

Comité de pilotage Espace de coordination des actions du festival	
Cité sociale	FOL
<i>Présidente (bénévole)</i>	<i>Vice président FOL (bénévole)</i>
<i>Président du festival (bénévole)</i>	<i>2 bénévoles</i>
<i>Directeur</i>	<i>Chargée de communication</i>
<i>Animateur</i>	<i>Chargée Education à l'image, cinéma et audiovisuel</i>
	<i>projectionniste CRAVELOR</i>

Cette instance se caractérise par un certain équilibre entre les bénévoles et les professionnels, qui sont au nombre de 5 chacun. On doit être attentif, cependant, au poids particulier des deux bénévoles affiliés à la FOL qui s'impliquent dans ce comité, du fait de la fonction d'experts qu'ils exercent. Il s'agit de personnes cinéphiles, qui participent plus ou moins activement à la section audiovisuelle de cette association.

Leur expertise cinéphile joue un rôle stratégique, car elle est particulièrement mobilisée lors de la construction de la programmation cinématographique du festival. Elle se définit par une expérience de spectateur intense, en termes de temps dépensé et en termes d'investissement personnel, qui confère à ces bénévoles un savoir des films qui comptent et une capacité, basée sur leur familiarité avec la technique cinématographique, de juger la qualité d'un film. L'intégration des bénévoles dans ce comité de pilotage, s'est effectué selon un système de cooptation, motivée par la reconnaissance de cette expertise : festivalier de la première heure

pour l'un, festivalier et participant au stage de formation, *Découverte du cinéma arabe*, proposé par la FOL, pour l'autre. Par leur biais, le comité de pilotage communique avec le réseau local des exploitants et gestionnaires de salles de cinéma. C'est un responsable d'une salle de cinéma de Joeuf, par exemple, qui a signalé le film *Les chats persans*, intégré à la programmation de l'année 2010, et qu'aucun membre du comité n'a vu avant sa venue à Fameck.

Le comité de pilotage est une instance de coordination pour les protagonistes du festival, permettant d'articuler les différentes activités du festival (programmation cinéma, librairie, stages...), et de traiter les aspects budgétaires et administratifs de la mise en œuvre du projet culturel. L'autre du festival est et reste, malgré les décentralisations, l'équipement du centre social de Fameck. Le gros des troupes se trouve naturellement dans la cité sociale, en termes de personnel et de bénévoles, habitants ou non de Fameck. Cette force humaine fait l'objet de réunions d'organisation au sein même de la cité sociale.

Les salariés de la cité sociale se mobilisent pour le festival dans le cadre de leurs missions dictées par leur fiche de poste (ex : la *référente* famille, la *médiatrice familiale* ou l'*animateur* par le travail de mobilisation des habitants et des jeunes sur les projets articulés autour du festival), mais ils assument une polyvalence essentielle pour le déroulement du projet (accueil, billetterie...). Ces salariés s'impliquent sur la base du volontariat, volontariat qui fait cependant l'objet d'une rémunération supplémentaire. Les bénévoles se différencient selon qu'ils bénéficient ou non d'une indemnisation, qui peut être soit une compensation pour leur participation (femmes qui élaborent les pâtisseries orientales, ou les repas), soit un aide pour la réalisation de projets collectifs (jeunes qui partent en échange en séjour vacances). Un principe de rotation est appliqué pour le « recrutement des bénévoles indemnisés », permettant un *turn-over* dans les effectifs, ainsi d'une année à une autre, une même personne ne peut bénéficier de l'accès à ce poste.

L'introduction d'une différence de statuts au sein du bénévolat apparaît comme une nécessité pour la mise en œuvre de ce festival, qui se déroule sur 13 journées pleines. Cette dimension est à mettre en rapport avec le contexte socioéconomique du quartier dans lequel se déroule cette festivité, qui connaît un niveau de chômage relativement élevé. L'implication des habitants reste une obligation pour le projet social du centre, obligation à la fois philosophique et sociale. Le bénévolat est un investissement désintéressé qui représente une forme de citoyenneté accomplie. Mais elle ne peut se réaliser qu'au prix d'une situation financière stable et correcte, ce qui justifie la compensation monétaire ou en nature de l'investissement ou le contre-don.

Cette figure du bénévole indemnisé est une forme de compromis justifié localement par le fait que cette indemnisation est un mécanisme d'intéressement des habitants fameckois, leur participation étant un moyen d'enrichissement de leur temps et une forme d'initiation artistique. Cet intéressement peut se traduire par une adhésion *a posteriori* des habitants, à l'image d'une famille devenue entièrement festivalière suite à l'inscription d'une mère de famille comme bénévole indemnisée.

Cité sociale	
Salariés	Bénévoles

<i>10 salariés sur 36 que compte la structure :</i> <i>Directeur</i> <i>Animateur</i> <i>Intervenants sociaux</i> <i>Agent d'entretien</i> <i>Personnel de l'accueil, des cuisines...</i>	<i>Présidente de la cité</i> <i>Président du festival</i> <i>40 bénévoles, essentiellement retraités et fameckois</i>
Bénévoles avec indemnisation	
<i>60 jeunes (accueil, sandwicherie)</i> <i>Les femmes de la restauration (6 cette année)</i>	

Les organisateurs du festival valorise sa semi-professionnalité ; la présence des bénévoles est un argument important pour son financement car elle atteste du caractère social du projet. Cette rhétorique professionnelle, qui lie la justification civique de l'action à sa valeur domestique, est caractéristique des structures se revendiquant de l'éducation populaire. En effet un centre social se doit d'organiser des manifestations culturelles fondées sur l'implication des habitants et qui contribuent à leur développement personnel. Cette dimension sociale, cette attention à la population locale, fonde la légitimité du festival.

Néanmoins, l'institutionnalisation du festival soulève la question de la professionnalisation de certaines activités bénévoles dont il faut garantir, d'une année sur l'autre, la qualité. La restauration est un volet du festival où la question s'est déjà posée, ce qui a suscité des réactions d'un membre du comité de pilotage. Il évoque pour cela, comme contre exemple, le fonctionnement du festival du film italien de Villerupt, qui faisait la part belle à l'implication des mères de familles du quartier dans la réalisation de la *pasta*, et qui a abandonné cette cuisine domestique pour le recours à une prestation commerciale assurée par un restaurateur. Il a perdu ce faisant une partie de son intérêt socioculturel. La mobilisation des associations, qui plus est des associations ethniques, apparaît dès lors comme un devoir, une obligation, et une reconnaissance des compétences justement de ces mères de famille. La professionnalisation est ressentie avec une certaine appréhension, une façon de retirer « l'âme du festival » (propos du fondateur).

A l'inverse, d'autres membres du comité de pilotage contestent ce point de vue, en mettant en évidence l'impérieuse nécessité d'engager le festival sur une voie de développement. Une forme de professionnalisation apparaît comme inévitable, dans des secteurs tels que la communication par exemple, comme le démontre la comparaison avec des manifestations qui font figure de modèle, comme le festival du film italien de Villerupt, du fait de leur niveau de fréquentation⁵³. Pour eux, la professionnalisation est synonyme de développement de la fréquentation du festival, et donc parfaitement conforme avec l'exigence de tout équipement culturel : le public est la caution qui, non seulement légitime son fonctionnement, son statut, et les subventions publiques des organismes étatiques ou des collectivités territoriales.

Le discours des opérateurs fait apparaître un mélange entre des aspirations ambitieuses en termes de professionnalisation et des ambitions plutôt locales et sociales, des craintes en termes de survie, des questionnements éthiques. Cette tension est à l'image de cet ensemble

⁵³ Le Festival du Film Italien de Villerupt réalise bon an mal an 40 000 entrées soit une fréquentation quadruple de celle du Festival du Film Arabe de Fameck.

bicéphale, et reposant sur des personnes, professionnels et militants bénévoles, qui composent quotidiennement avec leurs différences au travers du pilotage et de la gestion de ce projet.

3.2. Le fonctionnement du Festival. Du local à l'international

Afin d'objectiver, de dessiner, et d'évaluer le fonctionnement du festival, on doit porter une attention particulière aux rapports des organisateurs du festival avec l'environnement. Elle permet de dégager plusieurs niveaux d'action. Ils sont les suivants :

- le local, qui comprend le quartier, la ville, et la communauté d'agglomération
- le département
- la région
- le national
- l'international

	Financement et logistique	Collaboration
Local	La communauté d'agglomération du Val de Fensch Sponsors : Leclerc, Batigère, Crédit Mutuel de Fameck, EDF GDF 3 frontières, librairie Geronimo, le Préau de Mets, Préviadès, le Carré des bulles	Centre culturel de Florange Centre social J. Morette Fameck Bibliothèque de Fameck Médiathèque de Créhange La Ligue des droits de l'Homme
Départemental	Conseil général de la Moselle Direction Départementale de la Cohésion Sociale	Forum IRTS Metz Maison pour tous de Woippy Comité de gestion des Centres sociaux de Borny Association Beau soleil Sarreguemines
Régional	DRAC Conseil régional de Moselle ACSE (agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des chances)	Association Diwan en Lorraine
National	Service de coopération et d'action culturelle de France au Maroc	Institut du Monde Arabe Paris
International	Consulat du Maroc à Strasbourg Consulat de Tunisie à Strasbourg	Bureau Culturel de l'Ambassade d'Egypte à Paris

	Ministère de la culture et de la sauvegarde du patrimoine de Tunisie	Centre Cinématographique Marocain de Rabat Centre National du Cinéma Egyptien au Caire
--	--	---

a) L'identité locale du festival

Le festival est une manifestation culturelle avant tout locale. S'inscrivant initialement dans le cadre du quartier de Rémélange, il s'est progressivement émancipé d'une forme de micro-localisme, pour obtenir une reconnaissance au plan de ce qu'on appelle aujourd'hui le pays. Originellement intitulé le Festival du film arabe de Fameck, il se dénomme à ce jour, **Festival du film arabe de Fameck, Val de Fensch**. Cette légère modification avec l'introduction supplémentaire du nom du territoire, celui de la communauté d'agglomération, indique l'élévation progressive du rayonnement du festival. Cette reconnaissance institutionnelle, et également financière (la subvention de la ville est remplacée par une subvention de la communauté d'agglomération), traduit avant tout une inscription identitaire forte, et une certaine évolution positive.

La reconnaissance municipale du Festival se manifeste par la valorisation de l'évènement dans l'espace de la ville. Ainsi, la ville de Fameck se pare d'oriflammes à l'occasion du festival, ce qui constitue une monstration, une visibilité de l'évènement culturel dans l'espace public (ce rituel esthétique est mobilisé également pour les festivités telles que le 14 juillet). Cet alignement esthétique avec une fête nationale, est une consécration de l'évènement, il symbolise son intégration dans le paysage local et sa valeur emblématique de la ville de Fameck.

b) Un phénomène d'imitation et d'essaimage au plan régional

Il est assez difficile d'occulter d'autres initiatives régionales qui confortent le Festival de Fameck en liant ethnicité et promotion du 7^{ème} art. La démarche peut être saisie, comme un concept marketing, puisque nous retrouvons sensiblement les mêmes codes : le cinéma, une approche de la gastronomie avec des références culinaires typiques et culturelles, un secteur librairie, les expositions, et les spectacles. A cet égard, la question temporelle permet de saisir l'objet dans une certaine continuité, qui valorise une innovation réussie⁵⁴, pour lequel le festival du film arabe est à la fois un résultat d'un essaimage du festival du film italien de Villerupt, et le point de départ pour une autre reproduction locale avec le festival du film turc, qui se déroule également au sein de la cité sociale de Fameck.

Une analyse comparative entre les festivals turc et arabe révèle certaines différences notables concernant la question des populations et du financement. La communauté turque s'est complètement approprié la démarche, en témoigne le portage de la manifestation par une association culturelle turque, avec le soutien logistique et administratif de la cité sociale. L'autre perspective qui nous permet de distinguer la manifestation est le financement. Nous pouvons opposer le financement classique institutionnel du festival du film arabe à celle du festival du film turc qui repose plutôt sur le sponsoring et de marketing, ce qui lui assure une certaine autonomie par rapport aux collectivités locales et à l'administration culturelle.

Depuis quelques années, le festival du film arabe fait l'objet de décentralisations. Les décentralisations sont un signe évident du développement du festival, d'ailleurs ce volet

⁵⁴ Norbert Alter, *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2000.

constitue une mission dévolue à une personne salariée. Outre les projections de films qui font partie de la programmation, c'est le concept même du festival qui fait l'objet de la décentralisation, il circule sur les territoires des départements de Moselle et de Meurthe-et-Moselle, auprès d'associations partenaires ou d'établissements de formation du travail social (association Beau Soleil à Sarreguemines, Maison pour tous de Woippy, association Diwan Lorraine de Nancy, le centre socioculturel de Créhange, le comité de gestion des centres sociaux de Metz Borny, l'association Forum IRTS Lorraine).

Une forme de contractualisation est engagée entre les organisateurs du festival et la structure partenaire, qui en fait la demande. Celle-ci repose sur un échange entre la projection gratuite du film choisi par la structure demandeuse, dans les conditions techniques (écran professionnel), contre la mise en place d'animations qui valorisent la culture arabe, et un travail de mobilisation du public à charge de la structure d'accueil.

c) le budget du festival

L'observation du budget propre du festival permet d'observer une évolution notable. Le budget de la première édition est estimé à 140 000 francs soit 21 343€ ; la dernière édition présente un budget de 234 476,50€. Cette hausse s'explique à la fois par un contenu cinématographique plus dense (le nombre de films projetés est de 35 en 2010, contre 9 films pour le démarrage du festival, en 1990) et une palette d'activités plus étoffée (restauration, animations, librairie...). Depuis peu, le festival fait l'objet d'une comptabilité analytique, ce qui permet de dégager une ventilation par secteur, pour une vue objective financière du projet.

— La communication, un poste budgétaire important

La communication est un des principaux secteurs budgétaires, le plus important avec le cinéma. Cette dimension traduit une forme de professionnalisation du festival, avec un plan de communication qui repose sur la diffusion de tracts, d'affiches, de catalogues, de communiqués dans la presse locale (le Républicain lorrain). L'inventaire fait apparaître une communication qui est fonction du public destinataire : festivaliers, partenaires et autres organisateurs de festival (carte de visite rappelant les grandes lignes du festival). L'approche territoriale de la communication est un indicateur sur le rayonnement potentiel du festival, irriguant au-delà de la localité, et qui témoigne par là même, de la modification du festival ; initialement engagé en direction de la population locale, les intentions du festival le portent aujourd'hui au delà des frontières. Cependant, malgré l'importance du poste financier qui lui est consacré, la communication reste encore insuffisante pour satisfaire une ambition de rayonnement à l'échelle de la Grande Région.

Les organisateurs se retrouvent en effet dans une situation budgétaire inconfortable. Ils se sentent pris en étau entre des aspirations légitimes à un élargissement de l'audience du festival et des ressources publiques qui ne sont plus à la hauteur de cet objectif.

— La culture de l'évaluation

L'évaluation est et reste un moment de justification du bien fondé de l'action et, en tant que telle, une dimension de la communication. Cette dimension est d'autant plus importante que le Festival bénéficie de l'investissement de fonds publics. Les financeurs de l'événement culturel pour l'année 2010 sont : la DRAC, la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports, l'ACSE, les collectivités territoriales avec la Région, le Département de la Moselle, la Communauté du Val de Fensch, et les sponsors privés.

A la fois témoin d'une longévité et d'une évolution positive du festival, le nombre de festivaliers est l'indicateur qui consacre la réussite populaire de l'évènement. D'ailleurs toutes les communications introduisent cet élément chiffré (éditos dans les tracts, presse locale). Cette mise en relief du chiffre illustre le fait que « le public [...] demeure un argument de la qualité artistique d'une action culturelle »⁵⁵. À Fameck, comme dans beaucoup d'autres festivals, cette attention à l'argument que constitue le public se traduit par l'identification du « festivalier » ou du « spectateur » à une « entrée » enregistrée, la même personne pouvant être comptée plusieurs fois. Elle permet également de mettre en équivalence toutes les activités organisées par le Festival.

d) La fréquentation du festival

La mesure quantitative de cette audience s'attache à prendre en compte la fréquentation des différentes activités qui composent le festival, avec pour paramètres objectifs :

- Les entrées (tickets achetés ou gratuits, abonnements) des salles de projection des films (salles du Centre social, les cinémas partenaires, les décentralisations...)
- Les entrées (billets achetés ou gratuits) aux spectacles
- Le nombre de plats distribués en restauration
- Les recettes engendrées par la vente en librairie
- Les publics (comptage) participant aux animations ponctuelles (stage jury jeunes, stage découverte du cinéma arabe...)

L'effectif annoncé de 16 000 festivaliers est une addition des fréquentations des différentes activités, dont la fréquentation cinématographique. Elle représente pour 2010, 10 760 entrées ; pour comparaison la première édition de la manifestation a rassemblé 900 personnes. Le nombre d'entrées aux projections fait l'objet d'une attention particulière des organisateurs, relevant une distinction entre celles qui se déroulent à la cité sociale, et celles organisées au sein des cinémas locaux, ou encore au niveau des décentralisations.

3.3. Les objets diffusés : le film « arabe »

S'intéresser à la réception du « cinéma arabe » en France oblige à s'informer sur sa genèse, sur l'histoire de l'industrie cinématographique dans les pays arabes, sur les relations entre les marchés nationaux et le marché cinématographique mondial. Il faut prendre en compte non seulement les productions nationales mais les conditions qui ont affecté la circulation et la consommation des films arabes dans le monde. De nombreuses variables doivent être prises en compte :

- les évolutions politiques internes et externes, l'indépendance acquise par ces pays après des périodes de colonisation ou de protectorat français, les régimes autoritaires qui leur ont succédé et qui sont aujourd'hui en train d'être renversés ;
- des données économiques et démographiques, les flux de travailleurs migrants en provenance du Maghreb notamment ;
- des actions diplomatiques, enfin, au travers des efforts consentis par l'ancien pays colonisateur, la France, pour soutenir ce secteur cinématographique.

— Le cinéma arabe, d'hier et là-bas à aujourd'hui et ici

Il est bien difficile de reconnaître une unité du cinéma arabe. Le cinéma arabe est à l'image même des pays qui composent le monde arabe, c'est-à-dire pluriel. Nous évoquerons donc

⁵⁵ J.M. Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, La dispute, Paris, 2000, p. 233

surtout les faits qui concernent la cinématographie des pays les plus fortement mobilisés dans le cadre du festival. En effet, si l'on reconstitue les programmations de toutes les éditions du festival, certains pays reviennent de manière récurrente : le Maghreb, au travers du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie, mais également dans une moindre mesure l'Égypte, le Liban et la Palestine. Il est intéressant de souligner l'inscription de la Palestine, en tant que pays dans la programmation, ce qui témoigne d'une reconnaissance, et d'un positionnement militant.

L'histoire du cinéma dans les pays arabes révèle tout à la fois une importation immédiate du spectacle cinématographique — par le biais de la projection de films étrangers — et une certaine lenteur dans la constitution d'industries cinématographiques nationales. L'Égypte est le pays du monde arabe qui importe ce loisir, par une projection dès 1896, et le premier à se lancer dans une production cinématographique locale, selon une récente étude, en 1923⁵⁶. Cette précocité cinématographique de l'Égypte en fait le fer de lance du cinéma arabe, avec une industrie très florissante, un véritable Hollywood version arabe. La Syrie connut sa première projection en 1908, et sa première production en 1928. Férid Boughedir dans *Cinémaction*⁵⁷ met en évidence et caractérise ce qu'il appelle le nouveau cinéma arabe du Maghreb, apparu au moment même des indépendances des pays concernés, en contraste avec le cinéma colonial qui a précédé.

Le cinéma devient alors l'objet d'un investissement par les États post-coloniaux pour des raisons économiques palliatives, du fait de la quasi inexistence de fonds privés. La production cinématographique se partage alors entre plusieurs tendances, mais reste dominée par une instrumentalisation politisée de l'image, une volonté de consacrer une mémoire collective nationale voire nationalisée, eu égard aux périodes mouvementées qui ont accompagné les indépendances plus ou moins douloureuses de ces pays. Cet auteur pointe un fait important, et qui reste d'actualité, car il explique la difficulté pour ces cinémas du Maghreb à «conquérir (les) marchés, que ce soit dans le monde arabe ou en occident»⁵⁸.

Les États participent, selon les cas, plus ou moins fortement à l'essor de cet art. Ces politiques de soutien actif — qui limite l'indépendance artistique des réalisateurs — introduisent des niveaux de production différents d'un pays à un autre : « le Maroc a produit en moyenne onze à douze films par an depuis le début des années 2000, le cinéma tunisien deux à trois films, la production en Algérie demeure très irrégulière ».⁵⁹ Les niveaux d'intervention étatiques sont principalement le financement des projets, l'organisation technocratique du secteur audiovisuel, les circuits de diffusion. La dimension géopolitique, avec précisément les conflits intérieurs ou extérieurs, pénètre tout autant la production cinématographique nationale, à l'image des pays du Moyen-Orient tels que la Palestine ou le Liban.

L'approche logistique qui concerne en premier lieu les circuits de diffusion des films, au travers des salles, est un indicateur matériel et objectif qui impacte et définit la réception de cet art par la population. Ce premier niveau de lecture permet de comprendre la difficulté d'instaurer une pratique culturelle pour les populations dans ces pays du Maghreb.

⁵⁶ M. Thabet, « l'industrie du film égyptien », in *Cinéma et monde musulman, cultures et interdits*, Paris, L'harmattan, 2009, p. 27

⁵⁷ F. Boughedir, « Panorama des cinémas maghrébins », in *Cinémaction*, Les cinémas arabes, Paris, Institut du Monde arabe, 1987

⁵⁸ *Idem*, p 59

⁵⁹ Patricia Caillé, *Panorama des Cinémas du Maghreb. Quelques réflexions à propos des liens entre cinémas et Maghreb* consultable sur <http://www.africultures.com/>

Se rendre au cinéma en France est considéré comme un comportement dit populaire, c'est-à-dire concernant une très grande frange de la population, en effet « la sortie au cinéma est la pratique la plus communément partagée puisque 95% d'entre nous se sont rendus au moins une fois dans leur vie dans une salle de cinéma »⁶⁰. Cette réalité statistique est en partie le résultat d'une industrie de la diffusion très florissante sur le territoire, partagée entre des complexes cinématographiques, et les petites salles.

Le Maghreb n'est pas aussi bien doté en la matière, car « si l'industrie du cinéma au Maroc est fortement soutenue par le Centre Cinématographique Marocain ... le pays ne compte à ce jour plus que 50 cinémas... En outre, lors du débat certains déploraient que l'Algérie ait investi dans la rénovation de salles qui restent vides faute de volonté politique de montrer des films. La Tunisie ne compte plus que quatorze salles. »⁶¹. Ces informations nous indiquent la faiblesse de la consommation en salle au sein des pays arabes.

Le faible niveau d'équipement cinématographique n'explique que très partiellement le faible niveau de production des films arabes.

Il faut en effet tenir compte du marché de la télévision et des DVD qui, dans les pays arabes comme en Europe, constitue aujourd'hui le mode de consommation privilégié des films. Selon ce deuxième niveau de lecture, le niveau de diffusion nationale de films nationaux est bien évidemment fonction des niveaux de production et de diffusion nationales mais matérialise également le goût des consommateurs, les préférences des publics en matière de nouveautés cinématographiques. Force est de constater que la production cinématographique arabe n'est pas plébiscitée au sein des salles arabes : « les longs métrages distribués dans les pays méditerranéens proviennent environ à 80% des Etats-Unis, à 10% de l'Union européenne, et à 10% d'autres pays de culture arabe, en particulier de l'Egypte, traditionnellement grand exportateur de cinéma »⁶².

Ces données éclairent la consommation cinématographique dans les pays du Maghreb. Elles éclairent également celle des populations du Maghreb qui ont vécu l'immigration dans la période post-coloniale. Notons qu'elles nous confirment la convergence des goûts des consommateurs européens et des consommateurs des pays arabes, et l'attractivité supérieure, malgré leur extériorité culturelle, des films américains par rapport à ceux issus d'autres cinématographies, y compris les cinématographies nationales.

— La programmation : un objet de négociation des sensibilités

La programmation du festival est le produit d'un bricolage intellectuel qui s'opère au sein d'une instance de décision. La sélection des films est formalisée. Le comité de sélection se compose officiellement de 3 salariés (une chargée de communication, une chargée du lien avec les établissements scolaires, un projectionniste) et de 3 bénévoles. Cette organisation paritaire n'avait pas été préméditée, comme l'atteste le fait que le comité vient d'intégrer un nouveau membre bénévole.

Les professionnels prennent en charge les aspects matériels et sociaux de l'organisation du spectacle cinématographique : l'approche technique et logistique, l'éducation à l'image avec les publics scolaires, les décentralisations, l'accueil des réalisateurs, les relations publiques...

⁶⁰ E. Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, A. Colin, Paris, 2005, p. 5.

⁶¹ Patricia Caillé, *op. cit.*

⁶² I. Schafer, « Le dialogue des images entre l'Europe et la Méditerranée », in *Cinéma et monde musulman, cultures et interdits*, *op. cit.*, p. 101

La cinéphilie qui justifie leur participation à la sélection ne constitue pas pour autant leur compétence principale.

Les bénévoles, au contraire, participent au comité au titre de leur statut de cinéophile et d'une expérience de festivalier reconnue par les membres du comité :

- une personne, encore active (métier), vient d'intégrer le comité depuis une année suite à sa participation à un stage national organisé par la FOL de Moselle.
- une personne retraitée d'une institution sportive, qui a développé une cinéphilie depuis son très jeune âge, et festivalier de Fameck de la première heure
- une personne retraitée ancien commerçant, vice président de la Ligue, initiateur pour partie de nombreux équipements cinématographiques bénévoles (fondation du premier cinéclub à Metz après la 2^{ème} guerre mondiale, création de fédérations de cinéclub, ciné35)

Leur passion pour le cinéma, reconnue par leurs pairs bénévoles et professionnels du festival, définit leur compétence, leur capacité à juger du cinéma comme le suggère la duplicité de l'appellation, ses deux significations rappelées par Ethis, «l'une tient le cinéophile pour quelqu'un qui aime énormément le cinéma ; l'autre le définit comme quelqu'un qui connaît très bien le cinéma »⁶³. Ces deux vérités se croisent dans les rhétoriques mobilisées par ces personnes lorsqu'on les interroge, avec un récit expérientiel de cette passion de la cinématographie, et plus précisément la cinématographie arabe, une objectivation de la qualité artistique avec une prise de distance critique sur le fonds cinématographique qu'ils ont capitalisé. Les films vus, mémorisés, analysés intègrent en effet une culture cinématographique qui est mobilisée dans les propos, mais également pour la programmation du festival. Le contexte du Festival confère à leur cinéphilie personnelle la valeur d'une qualification institutionnalisée et formalisée, équivalente à une qualification professionnelle.

Le comité est un lieu de réflexion, de débat, et de construction d'une programmation qui se définit bien en amont, puisque un an avant l'évènement, cette entité s'atèle à cette tâche. Ainsi, avant même le démarrage de la dernière édition 2010, consacrée au Maroc — il faut savoir que chaque édition met un pays à l'honneur —, le comité était sur les starting-blocks, avec le choix quasi acquis de centrer la prochaine édition autour de la Palestine.

A partir de ce choix, il y a activation des moyens et des réseaux pour le repérage des films susceptibles d' étoffer la sélection cinéma du festival :

- Déplacements des bénévoles et/ou salariés sur les autres festivals nationaux et internationaux (Cannes avec les pavillons étrangers, Tanger, Marrakech, Carthage...)
- Contacts avec les ambassades, les consulats (services culturels), les représentants des organismes cinématographiques des pays
- Réseaux personnels (ex : connaissances de professionnels du cinéma à l'étranger)
- Communications de la presse spécialisée

Il est difficile, pour l'enquêteur, de saisir et d'objectiver la construction de la programmation. Le cinéma en tant qu'objet peut se caractériser par le genre, cependant il reste avant tout cela une affaire d'incorporation subjective par le spectateur de ce qui se passe à l'écran. Ce qui passe, l'émotion, reste un sentiment personnel. Lors des entretiens, certains interlocuteurs de ce comité de sélection ont beaucoup sur ce caractère personnel du jugement des qualités du

⁶³ E. Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op. cit., p. 112.

film, chacun ayant ses propres critères de sélection. La formule employée par le vice président de la FOL a été d'assimiler le problème posé par la programmation à la réalisation d'un plat culinaire. Il comparait ce processus de construction du programme à la préparation d'une choucroute ou d'une bouillabaisse, il y a non seulement à s'accorder sur les ingrédients nécessaires mais aussi à composer avec la manière de faire mise au point par chacun.

Les organisateurs, cependant, s'accordent sur un certain nombre d'indicateurs objectifs qu'ils mobilisent pour établir la programmation cinématographique du Festival.

— La sélection (1) : Une approche territoriale du cinéma arabe

Ceci constitue la première grille de lecture des films proposée au public, eu égard à l'étendue du monde arabe. Les organisateurs sont soucieux de garantir une forme de diversité nationale des films, qui se matérialise dans la programmation. Garantir cette diversité est cependant difficile, du fait de la discussion que soulève l'identification des indicateurs les plus pertinents pour définir l'origine de l'œuvre. Cette question est récurrente, car elle se pose de plus en plus du fait de la multiplication de productions cinématographiques de plus en plus métissées. L'origine ethnique du réalisateur, le ou les lieux du tournage du film, la nationalité des productions ou des commanditaires sont autant d'indicateurs dont la prise en compte conjointe complique l'identification et la qualification des œuvres. Des films « arabes » peuvent être produits par des européens, par exemple et, si l'on prend en compte ses lieux de tournage, *Lawrence d'Arabie* est une superproduction « arabe ». Anouar Trabelsi traite en profondeur de ce problème de l'identification dans son article intitulé « le cinéma tunisien est-il européen ? »⁶⁴.

Les coproductions internationales, tout comme l'exil, ou l'émigration momentanée, du réalisateur sont des éléments qui génèrent un trouble dans la catégorisation empirique des films. Certaines qualifications de films programmés à Fameck peuvent susciter, de ce fait, la perplexité du spectateur, à l'exemple du film *Inch'allah dimanche*, classé comme film algérien alors qu'il a été réalisé par Yamina Benguigui, réalisatrice française d'origine algérienne. Ce film cumule toutes les formes de métissage, des scènes réalisées sur le sol français et algérien, mettant en présence des acteurs français, des acteurs français d'origine arabe et des acteurs arabes, et des dialogues tout autant variés, alternant entre un dialecte arabe et le français.

Le caractère très variable de l'identité arabe du film se retrouve dans l'ensemble de la programmation. Il n'est pas seulement, cependant, une conséquence de l'évolution objective de l'économie du cinéma arabe, mais résulte du *projet* des organisateurs, leur souci d'une ouverture culturelle maximale du Festival. Ce souci, qui entraîne une très grande « acceptabilité dans les définitions ethniques » des films est à mettre en relation avec la double vocation du festival, à la fois culturelle et sociale. Il s'agit en effet d'intéresser des familles immigrées d'origines nationales très diverses en même temps que des familles françaises, et de les faire se rencontrer par l'intermédiaire des films. La *curiosité* du spectateur à l'égard de « ce qui se passe » dans les pays arabes est donc tout autant que son origine culturelle un principe de programmation. Ainsi le règlement général du festival lorsqu'il définit les films qui peuvent prétendre à la compétition, fait preuve d'une très grande tolérance, et donne une extension maximum au terme de « film arabe ». Pour pouvoir concourir, les films « doivent être réalisés par un cinéaste arabe, ou produit par un pays arabe

⁶⁴ A. Trabelsi, *Le cinéma tunisien est-il européen ?* (consultable sur www.cairn.info)

ou le thème traité fait référence à un pays arabe »⁶⁵. Cette règle tend à élargir le cercle des films pouvant être proposés au Festival à l'ensemble des cinématographies européennes.

Le « trouble » concernant les origines des films est donc ouvertement assumé, en tant que moyen de traduction publique de la *diaspora* arabe et de reconnaissance d'une commune *curiosité* entre les spectateurs, quelles que soient leurs origines, pour "ce qui se passe" dans le monde arabe. L'ouverture effective de la projection à de films originaires d'autres pays permet aux organisateurs non seulement d'afficher leur volonté d'ouverture mais de matérialiser le dialogue entre les communautés qu'ils souhaitent établir grâce au cinéma.

Désireux d'assurer la diversité nationale des films programmés, les organisateurs doivent aussi gérer cette diversité à partir des productions nationales effectives. En effet, comme nous l'avons signalé précédemment, les productions sont dépendantes en grande partie de la politique de soutien étatique ou non de ces industries, ce qui génère des offres cinématographiques complètement disproportionnées d'un pays à un autre. L'interprétation de la programmation du festival depuis sa première édition — reconstituée sur la base du listing fourni par la Cité sociale — doit tenir compte de ce déséquilibre objectif initial en même temps que du choix subjectif des organisateurs.

Par reflet certainement avec le contexte national et local, et peut être comme une façon de concerner davantage les communautés ethniques locales, une sur-représentation des films originaires du Maghreb est évidente, que ce soit le Maroc, l'Algérie ou la Tunisie. L'Égypte est le seul pays qui concurrence de manière significative les projections des pays du Maghreb, en raison d'une production cinématographique intense par rapport, notamment, à certains pays arabes dépourvus d'une industrie cinématographique consistante. Si l'on considère que les pays arabes sont au nombre de 24, le nombre de pays concernés par le festival n'en représente que la moitié, et de manière très inégale, ce qui témoigne d'un cinéma arabe peu développé dans l'ensemble. Outre les films du Maghreb, on trouve 27 films palestiniens, 26 films syriens, 6 films irakiens, 1 film koweïtien, 2 films yéménites, 1 film jordanien, 1 film mauritanien.

La projection de films "non-arabes", qui peut sembler étrange dans un Festival du film arabe est cohérente avec la démarche des porteurs du projet, dès lors que cette projection concrétise, à travers le sujet ou la nationalité des films, tout à la fois le dialogue entre français et le débat civique sur les relations entre l'Europe, l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient qu'il cherche à établir. La dernière édition de la manifestation traduit cette double préoccupation à travers la projection de ces deux films français (*Pour l'amour de Dieu, L'italien*), de deux films israéliens (*Lebanon, Ajami*) et d'un film iranien (*Les chats persans*). Ces films ont pour point commun de traiter de problèmes au cœur des débats qui agitent l'opinion publique en France, l'« identité française », les limites à fixer à la religion, la guerre au Moyen-Orient.

La présence dans la programmation de 48 films en co-production française, rapporté au très petit nombre de films en co-production belge, italienne ou américaine est intéressante à relever. En même temps qu'elle constitue une confirmation de l'intégration culturelle des populations d'origine arabe dans la communauté des spectateurs français, elle concrétise l'intégration *économique* du Festival au réseau de diffusion des productions cinématographiques françaises, au titre tout à la fois de leur caractère français et de la promotion des films d'art et d'essai qu'effectue le festival. Cette promotion est confirmée par l'analyse stylistique de la programmation.

⁶⁵ Extrait du Règlement Général du Festival du film arabe de Fameck.

— La sélection (2) La diversité des genres de film

Pour opérer la caractérisation stylistique des films projetés à Fameck depuis 1990, deux instruments ont été utilisés :

a) Un document réalisé par la Cité sociale, *Festivals du film arabe de Fameck, de 1990 à 2002*, récapitule une partie de la liste des films projetés. Complété par une liste, réalisée par l'un des membres de l'équipe, des films programmés de 2003 à 2009, et par la plaquette 2010 du Festival, il permet d'obtenir la caractérisation par les organisateurs du genre des films présentés.

b) Le site *africultures.com*, qui met à disposition des internautes des informations très précises sur toutes les formes de production culturelle d'origine africaine, le cinéma y compris (générique des films, synopsis, notes d'intention des réalisateurs). Le listing fourni par le Festival de Fameck a pu ainsi être complété, dans tous les cas où manquait la caractérisation du film par le synopsis des films et l'année de leur réalisation.

L'association du titre du film à une appellation du genre d'action, au sens aristotélicien, qu'il représente vise, dans le contexte du marché, à fournir au spectateur soucieux de choisir dans l'offre cinématographique, un moyen d'anticiper certaines caractéristiques du spectacle (et non simplement du film) et le type de satisfaction qu'il vise à susciter. Elle est, par son association à une esquisse (il s'agit d'éviter de dévoiler l'action) de l'intrigue, une manière de motiver le spectateur local, et pour celui-ci, un moyen de mesurer son envie ou non de voir le film.

Identifier le « genre » d'un film consiste donc, pour le chercheur comme pour le spectateur, à le ranger dans une famille de films, à le ramener à une « promesse » de satisfaction esthétique déterminée qui constitue, une fois le billet acheté, un « contrat plus ou moins tacite entre ceux qui font, ...et ceux qui reçoivent ce film »⁶⁶. Cette catégorisation est très variable selon le cadre de l'échange (universitaire, commercial, publicitaire...) et très instable, car elle s'appuie sur l'expérience du spectateur et peut se référer à des niveaux de généralité différents, allant d'une catégorisation des sentiments — drame ou comédie — à l'indication d'un format technique très précis — film noir — en passant par un genre de public visé — mélodrame ou fantastique⁶⁷.

Il est intéressant de souligner cette difficulté et l'incertitude qu'elle introduit dans le jugement du chercheur. Il se retrouve, en effet, dans la même situation que le comité de sélection des films de Fameck, et de tout programmeur. Programmer un film nouveau revient toujours à imaginer, au risque de se tromper lourdement, l'efficacité esthétique de ce film sur le public en fonction de la caractérisation qu'en fait quelqu'un qui l'a vu et à la parole duquel on peut faire confiance.

En matière de programmation, le comité de sélection de Fameck est attentif au genre du film de plusieurs manières. D'abord, par la recherche d'une conciliation entre une programmation « populaire » et une programmation d'« art et d'essai », une visée de divertissement et une visée d'information. L'attention à la visée de divertissement se matérialise en première analyse par le privilège accordé à la fiction (la grande majorité des 478 films programmés) par rapport au documentaire. Mais cette visée de divertissement se concilie avec une visée d'information, au sein même de la fiction.

En effet, la programmation privilégie presque exclusivement le film de fiction « sérieux », tout à la fois par son caractère dramatique, et par son aspect documentaire par rapport au pays dont il est issu (que cet aspect documentaire passe par le problème traité, ou par son traitement cinématographique). Cette hégémonie du film sérieux est attestée par l'écrasante

⁶⁶ E. Ethis, *op. cit.*, p. 74

⁶⁷ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.

majorité dans la programmation de films caractérisés comme des « drames » : sur l'échantillon de 478 films, plus de 400 films rentrent, si l'on prend en compte le synopsis, dans cette catégorie. Ce choix distingue très nettement le Festival du Film Arabe de Fameck de son modèle, le Festival du cinéma italien de Villerupt, résolument centré à ses débuts sur la présentation de films de comédie⁶⁸. Cette centration, il est vrai, résultait "naturellement" de la richesse de la production comique italienne des années 70 à 80 et de sa qualité internationale, dont le Festival a bénéficié, avant que ne se tarisse peu à peu cette veine comique qui a permis au cinéma italien de cette période de circuler dans le monde, et au Festival du cinéma italien de Villerupt d'atteindre 40 000 entrées.

Il est difficile, si l'on garde à l'esprit cet exemple, d'attribuer la totalité de la responsabilité de leur choix de programmation aux organisateurs du Festival du Film Arabe de Fameck. Ils ont été et restent, en effet, eux mêmes tributaires des films disponibles sur le marché, de leur genre et de leur qualité. Le faible nombre de comédies, par exemple, est une caractéristique actuelle de la production cinématographique des pays arabes.

Par contre, leur souci d'assurer la présence de films correspondant à un certain style cinématographique apparaît dans la distinction qu'ils établissent explicitement entre le « cinéma d'auteur », et le « cinéma grand public », entre un cinéma artistique mais difficile d'accès et un cinéma plutôt divertissant et populaire. Cette distinction est mise en rapport avec une distinction des films selon leur niveau de diffusion, entre des films bénéficiant d'une diffusion large dans les grandes salles, et des films réservés aux salles intimistes des salles labellisées d'art et d'essai. Elle légitime, ce faisant, le choix d'assurer, en même temps que la promotion du film arabe, celle d'un cinéma d'auteur.

L'articulation de ces deux distinctions et de l'approche territoriale constitue en effet un outil de justification par le comité de sélection de programmation d'un film « difficile », qui assurera l'équilibre, du point de vue de la programmation, entre les pays arabes, et donnera la chance à des consommateurs des classes populaires de voir des films plus exigeant que ceux qu'il est susceptible de voir habituellement. D'une manière paradoxale, le Festival du Film Arabe initialement conçu comme un instrument de qualification civique et culturelle d'une population immigrée revendique alors une fonction d'éducation artistique du citoyen et de promotion marchande du film d'auteur. Cette tension est bien observable dans le cas du *Festival du cinéma italien* de Villerupt où la deuxième logique s'est progressivement imposée du fait tout à la fois de l'évolution démographique de la population, de la baisse de la production cinématographique italienne, et de la professionnalisation de l'équipe du festival. On peut ainsi distinguer l'inspiration civique et l'ancrage local du premier festival (jusqu'en 1982) et la vocation artistique revendiquée progressivement par le second festival, qui se présente aujourd'hui comme un lieu de découverte et de promotion marchande de la jeune création cinématographique italienne.

La sélection s'établit sur des visionnages individuels ou collectifs, mais la sélection même est une notion à interroger, qui tend à prendre réellement forme qu'avec le choix. Le niveau de sélection s'est élevé avec le développement du festival, et le niveau de production cinématographique des pays arabes. Les organisateurs mettent en contraste les débuts de la manifestation culturelle, où il était plus question de trouver les films qui font la programmation, et la période actuelle où il est question de choisir.

La programmation du festival est un jeu, une négociation entre une ambition esthétique et une ambition populaire, avec des films passés inaperçus dans les salles, profitant d'une seconde vie publique, des films actuels, bénéficiant d'une couverture médiatique intense, ou non, des

⁶⁸ Cf. Vincent Ferry, Yves Cardellini, Marie Lambert, « Succès de la comédie italienne au Festival de Villerupt », in *Ecartés d'identité*, 2001, n° 97, p. 10-14.

films qui ne sont pas distribués dans les salles. Cette équation est le résultat d'un cinéma arabe qui ne bénéficie pas d'une couverture au sein même de ses pays, mais plus encore en France ; ainsi « les films du Maghreb sont en majorité des coproductions avec des pays d'Europe, en particulier la France, qui ne parviennent que rarement aux circuits commerciaux en salles. Les festivals sont ainsi devenus un des lieux privilégiés de la circulation des films »⁶⁹. Certains films défient cette réalité, à l'image de *Hors la loi*, considéré comme film algérien, mais ils restent des exceptions dans la circulation des films arabes sur le territoire français.

Le Festival revendique donc aujourd'hui aussi la mission de contribuer à la visibilité en France d'une cinématographie arabe mal connue, une mission d'autant plus justifiée qu'il se considère comme la seule manifestation de rang national consacrée à cette cinématographique.

Cette revendication d'une mission de promotion d'un art cinématographique arabe est particulièrement développée dès lors qu'elle justifie l'intéressement d'un public scolaire à la manifestation. Les dispositifs de captation de ce public mis en place par les organisateurs imposent une adaptation de la programmation et une valorisation de la fonction de médiation artistique du festival.

Cette fonction est matérialisée par la création du *prix public*, et du *prix jury jeunesse*, deux prix alternatifs au *Prix Presse*, qui regroupe des personnalités des médias régionaux, locaux, nationaux et internationaux — un prix sanctionnant l'intérêt d'un film au regard de l'actualité nationale et internationale — et au *Prix du Jury Val de Fensch*, qui rassemble des professionnels du cinéma et de personnalités du Val de Fensch, une récompense qui se rapproche d'un prix du public.

— La sélection (3) Le cinéma comme vecteur de débats

Selon l'avant propos d'un ouvrage collectif consacré au cinéma arabe, « l'histoire de l'image en terre arabo-musulmane est surtout l'histoire de la diffusion des tabous [...] ». Ce contexte donne une valeur éducative particulière au cinéma en tant que forme de loisir moderne. « Le cinéma peut en effet être un vrai lieu de questionnement politique et social. Il peut mettre en scène des problèmes concrets, et offre aux sociétés un miroir qu'elles doivent être capables d'utiliser »⁷⁰. Le festival du film arabe de Fameck tire profit, en ce sens, des tensions cognitives et affectives suscitées par l'importation et l'intégration de la technique cinématographique au monde arabe, du fait du poids de la tradition musulmane dans ce monde. Le cinéma doit y composer avec un rapport à l'image et au corps fortement influencé par les préceptes de la religion musulmane. En même temps, grâce à sa capacité, célébrée par Bazin, à se saisir du réel, il contribue à interpellier le spectateur des pays arabes, tout comme les spectateurs occidentaux, sur la justesse des règles imposées aux individus par les régimes en place dans ces pays.

Les organisateurs du festival, et plus précisément le comité chargé de la programmation, valorisent cette interpellation et les débats portés par les films, lesquels confèrent une coloration militante à l'expérience du festival. Le film n'est pas seulement un objet esthétique, mais un outil de la réflexion individuelle et collective. Cet objectif est rappelé dans le document de présentation de Festival, qui souligne que « dans de nombreux films réalisés devenus des films cultes, des thèmes très sensibles sont développés : les problèmes religieux, les difficultés de la vie quotidienne, les difficultés sociales ou économiques, le statut des femmes ».

⁶⁹ P. Caille, op. cit.

⁷⁰ Cf. *Cinéma et monde musulman, cultures et interdits*, Paris, L'Harmattan, p. 2-3

La lecture des synopsis des films programmés permet plus ou moins bien d'identifier ces « problèmes », du fait de l'interprétation de l'action faite par le rédacteur, qui peut neutraliser certaines informations. Les notes d'intention des réalisateurs que l'on trouve sur représentent certainement les libellés les plus complets, et les plus intéressants à mobiliser cependant ils restent difficiles d'accès.

Il n'en reste pas moins que les sujets traités par les films du festival sont des sujets plus ou moins délicats pour le monde arabe, ce qui peut représenter une explication de la faible présence de personnes issues de la communauté arabe. Les films proposent une mise en image de certains tabous, mettent en lumière certains paradoxes, voire opèrent une critique explicite de certaines conduites traditionnelles :

- La tension entre modernité et tradition
- La sexualité
- La famille (mariage, couples mixtes, la polygamie)
- L'exil, l'immigration, la différence culturelle
- La religion
- Les conflits (le terrorisme, guerre civile, guerre d'Algérie, conflit israélo-palestinien)
- Les rapports hommes/femmes
- La corruption
- ...etc.

Cet inventaire exhaustif des sujets des films présentés à Fameck permet de comprendre certaines des réactions négatives des spectateurs, quelle que soit, parfois, l'origine des personnes. Au-delà du discours politique, le problème réside surtout les images qui dévoilent et s'affranchissent de toute censure, notamment de la censure religieuse, du fait qu'il s'agit de films qui ont été produits dans des pays non-arabes ou dont la co-production garantit la diffusion dans des pays européens.

«Ni Dieu, ni sexe»⁷¹ est le titre de l'article porté par le critique algérien Abdou B., condensant les grands interdits qui participent selon lui à une forme de censure et d'autocensure des réalisateurs travaillant dans les pays arabes.

Nouvelle génération de réalisateurs, liberté d'expression plus assumée : certains films se caractérisent par un ton moins retenu, une esthétique parfois débridée du corps, ou encore la mise en scène explicite de relations sexuelles. Les films *Secrets*, *le Fil*, ou encore *Fissures*, qui furent projetés pendant l'édition 2010, s'inscrivent dans cette vague de films, promouvant l'impudeur des corps, voire "le choc des images" pour le réalisateur marocain Hicham Ayouch : «*Fissures* veut faire vivre au spectateur des émotions fortes, émotions qui ne s'exprimeraient pas assez au Maroc bien qu'elles fassent partie de la réalité de vie de beaucoup»⁷². Ces films sont d'ailleurs souvent l'objet de réactions plus ou moins vives, au sein même de leur pays, sanctionnés par une faible possibilité, voire une absence complète, de diffusion.

Le Festival du Film Arabe de Fameck se veut le vecteur de films critiques qui seront l'occasion de susciter des questionnements des spectateurs, ce qui justifie la programmation de certains films ressentis, par une partie du public, comme provocateurs. Le malaise tient sa

⁷¹ Cf. B. Abdou in *Cinémaction*, les cinémas arabes, Paris, Institut du Monde Arabe, 1987, p 131.

⁷² H. Ayouch, propos repris dans un article consacré au film (www.yabiladi.com)

place dans le registre des émotions exprimées à Fameck. Il varie selon les seuils de tolérance des personnes, pouvant par exemple conduire à une sortie de la salle prématurée pendant le cours du film.

Cependant, à Fameck, le dialogue peut se construire même sur ce terreau de réactions négatives, dans la mesure où le spectateur se saisit de cette possibilité, de ce droit de s'exprimer. Certains aménagements permettent d'organiser le dialogue de manière collective, comme les espaces d'interactions en présence des réalisateurs se déroulant au terme des projections, ou pour les scolaires l'utilisation des supports pédagogiques créés par la Ligue et distribués aux corps enseignant. Ce dialogue peut aussi se nouer directement avec les organisateurs du festival.

3.4. Devant l'écran : l'identification des festivaliers

Le festival tire sa longévité en grande partie de la croissance de son public, qui constitue à la fois une caution artistique de la manifestation et un mode d'évaluation de son impact social. Du fait de son appellation qui lie explicitement, pour les « gens du coin », la venue du « film arabe » et l'existence, à « Fameck » de nombreuses familles « arabes », la présence de festivaliers d'origine arabe constitue une forme de justification culturelle spontanée du Festival, que son impact social effectif oblige à relativiser

— Une faible présence de festivaliers d'origine arabe

La population fameckoise contient de nombreux immigrés que leur pays d'origine — l'Algérie, le Maroc et la Tunisie — permet de faire rentrer dans la population « arabe ». L'existence d'associations locales valorisant les cultures des pays du Maghreb constitue, comme nous l'avons vu, une manifestation de leur présence.

Ce contexte démographique, cependant, ne peut garantir mécaniquement la présence d'un public d'origine arabe important aux projections. Les immigrés, toutes origines ethniques confondues, ne représentent que 22 % de la population fameckoise et ne pourraient, à eux seuls, assurer une part très importante de la fréquentation. C'est donc l'attractivité potentielle du Festival pour la population d'origine arabe de l'ensemble de la Lorraine, et son adhésion à une manifestation qui lui propose des produits culturels qu'elle est susceptible d'apprécier particulièrement, qui conduit à anticiper une présence massive de spectateurs arabes. Une observation superficielle des festivaliers présents aux projections, et dans les autres espaces de la manifestation (aux expositions, à la restauration, à la librairie) révèle plutôt une moindre participation de la population d'origine arabe par rapport à la population européenne. On peut estimer grossièrement que moins d'un tiers de la population observée est d'origine arabe.

Cette faiblesse relative du nombre de spectateurs d'origine arabe est remarquée et soulignée par les organisateurs, mais également par des représentants d'associations culturelles arabes, et festivaliers eux-mêmes. Certains d'entre eux le regrettent explicitement. Le festival, il est vrai, pourrait recevoir potentiellement plus de visiteurs lorrains d'origine arabe. Ce regret ne prend tout son sens, cependant, que si l'on tient compte de la concentration particulière de familles arabes dans le quartier dans lequel se déroule le Festival.

Le bilan de la première édition du festival concluait que les « familles du Monde Arabe et particulièrement les familles de nos quartiers n'ont guère bougé ». Depuis, un travail de mobilisation des publics du quartier a été effectué par les salariés de la cité sociale. Ils ont mis en place de véritables dispositifs d'intéressement des populations, que ce soit au travers des *ciné-goûters* (projections en direction de familles du quartier suivi d'un goûter et d'activités pédagogiques), les animations dédiées à la jeunesse et articulées autour du festival (création

de films, prestations de danse hip hop...), ou encore au travers des projections dédiées aux publics scolaires.

La préoccupation des organisateurs porte donc prioritairement, comme le montre l'orientation de ces dispositifs, surtout sur la faible attractivité du Festival pour des les adolescents, ceux là même qui ont donné l'idée de créer le Festival. Mais il est vrai que la programmation cinématographique ne correspond pas tout à fait au désir de nouveautés qu'exprimaient ces adolescents, tant du fait des limites de la production cinématographique issue des pays arabes que des choix de programmation du comité de pilotage. Ce décalage entre les films offerts et les caractéristiques contemporaines de la sortie adolescente au cinéma, bien décrite par Laurent Kasprowicz dans sa thèse⁷³, explique le caractère relativement âgé des festivaliers, et l'effort des organisateurs pour renforcer l'attractivité du Festival en associant aux films d'autres objets culturels renforçant l'impression d'ethnicité apportée par le festival.

La restauration — qui propose des plats traditionnels tels que le couscous ou le tajine, le thé à la menthe, les pâtisseries orientales—, l'artisanat, les expositions, les spectacles musicaux ou autres, sont autant d'activités qui complètent la manifestation, en s'efforçant de satisfaire les 5 sens. Selon les organisateurs, ces activités annexes entraînent 6000 visites (converties par les organisateurs en 6000 festivaliers).

Cette multiplication des activités entraîne une diversification des motivations de la présence des festivaliers. Le festival devient en somme un lieu commun pour des aspirations plus ou moins variées des festivaliers.

En s'appuyant sur l'interprétation par les festivaliers rencontrés des raisons de leur attachement au festival, on peut dégager plusieurs formes d'attachement ou, si l'on préfère le vocabulaire de la sociologie compréhensive, différents idéal-types de la fréquentation. Les personnes interrogées possédaient une certaine familiarité avec la manifestation, allant des « nouveaux » qui fréquentent la manifestation depuis 4 ans aux « fidèles » qui, pour les plus anciens, ont participé aux premières éditions.

— Entre proximité et militantisme du local

La question de la proximité est une donnée explicative de la présence des festivaliers. Mais là encore, la notion de proximité est à nuancer et acquiert des sens différents, entre des festivaliers dont les pratiques s'inscrivent "naturellement" dans le cadre local, et des festivaliers qui affichent leur appartenance ou leur affiliation locale, le caractère "local" de l'initiative justifiant leur participation. Dans le premier cas de figure, les publics témoignent d'une forme de localisme de la vie culturelle, qui rapproche, par exemple, la fréquentation du dernier festival né à Fameck, le festival du film turc, et l'utilisation d'équipements de diffusion culturelle tels que les cinémas de Thionville, Sérémange ou bien les théâtres du NEST ou la Passerelle (situés dans un rayon de 10 km).

La proximité reste en soi une notion très subjective. Elle ne peut se comprendre que par rapport à ce que l'individu considère comme sa limite, c'est-à-dire à partir de ce que la personne estime ou juge être un coût lié à l'éloignement, lui-même relativisé par son degré d'intérêt personnel pour certains objets. On approche cette limite subjective dans certains propos des festivaliers qui regrettent l'éloignement de Villerupt, ce qui explique leur faible fréquentation de son festival. Villerupt se trouvant à une trentaine de kilomètres du site de Fameck, cette distance peut servir à mesurer le degré de mobilité culturelle des festivaliers, en donnant un point de repère de ce qui est « loin ».

Sous ce rapport, on peut reconnaître une identité territoriale du festivalier, en faisant la cartographie de sa mobilité en fonction de sa résidence actuelle, mais aussi de sa trajectoire résidentielle. La très grande majorité d'entre eux habite pour l'essentiel Fameck, ou a habité

⁷³ Laurent Kasprowicz, *Contribution à une sociologie de la consommation cinématographique. La réception des films à Longwy (France) au début des années 2000*, Thèse de sociologie, Université de Metz, 2009

Fameck et ses environs proches. On perçoit même une certaine stabilité géographique des personnes interviewées, les déménagements ayant lieu vers des communes proches, signalant un enracinement dans le territoire. Cette forme de cartographie culturelle fait du Festival un aspect de leur lieu de vie. Ceci se vérifie lorsque le festival devient une occasion de retrouvailles entre d'anciens voisins de quartier. Pour ces festivaliers ancrés dans le territoire, le festival représente un temps fort dans la vie locale, inscrit dans les esprits des festivaliers et qui rythme leur quotidien, car attendu à la même période, depuis sa création.

Le second cas de figure nous confronte à une forme de militantisme du local. Quelques festivaliers ont un discours explicite de promotion du local et des initiatives locales. Ils expriment une fierté quant à l'identité locale, allant jusqu'à se présenter eux-mêmes, le cas échéant, comme des produits de la culture locale. L'ethnicité de la manifestation, sa promotion de la culture arabe, est alors reliée au caractère cosmopolite de la localité, à la nature métissée de cette culture locale, enrichie par les immigrations successives, qu'elles soient italiennes, algériennes, marocaines etc, qui se sont installées à Fameck. La diversité culturelle inscrite historiquement dans le territoire de la commune devient le moyen d'affirmation de l'existence d'une culture locale post-sidérurgique, d'une culture qui s'étend potentiellement à l'ensemble de la Lorraine.

Participer à cette manifestation culturelle est, pour ces festivaliers, synonyme d'un acte de soutien des efforts des acteurs culturels locaux pour rendre visible, dans l'espace public, un lieu de dialogue interculturel. Cette deuxième figure du festivalier détache partiellement le sens de la manifestation de l'inscription dans le territoire, alors même que la personne peut être issue de la localité ou s'y être installé. Le plaisir esthétique d'une expérience qui fait communiquer l'objet local avec des objets éloignés, des objets étrangers à la Lorraine, et de faire communiquer des publics séparés par des frontières géographiques et culturelles devient le motif de la fréquentation.

La fréquentation du Festival combine ainsi deux types de sociabilité : une sociabilité locale et une sociabilité cinématographique.

— Le festival, lieu de réalisation d'une sociabilité pré-existante

L'évènement culturel est un lieu commun de retrouvailles pour les habitants. Le cinéma est une expérience esthétique collective qui repose sur le visionnage d'un film, cependant elle s'opère dans une dialectique qui concerne la personne et l'écran, selon des codes qui paradoxalement permettent la communion mais pas réellement la communication entre les publics. Cette communion se manifeste au travers de réactions émotives plus ou moins unanimes suscitées par certaines scènes du film lors de son déroulé, à l'image de rires collectifs par exemple, et au générique de fin du film avec des éventuels applaudissements, voire des sifflements.

Les annexes du festival constituent donc les vraies options pour la rencontre entre les festivaliers, au travers des stands des expositions ou de la librairie tenus par des bénévoles, qui animent cette relation. La restauration est de loin l'espace qui est le plus organisé et géré de manière à favoriser la communication entre les publics, en effet les personnes affectées au service de table optimisent l'utilisation des grandes tables, créant de fait les conditions de proximité nécessaires. Cet espace sert également pour le thé et les pâtisseries.

Cependant les festivaliers objectivent et illustrent par leurs témoignages, une réalité où le festival favorise davantage l'entre soi que la création de nouvelles relations. De manière majoritaire, les festivaliers observent en effet l'absence de nouvelles connaissances, les rencontres faites restent sporadiques et superficielles, elles s'articulent autour de discussions

et d'échanges provoquées par des dispositifs particuliers, tels que le stage ou encore la tenue d'un stand. Cet entre soi peut être analysé au travers de deux prismes de lectures, celui de l'accompagnement des festivaliers, et des personnes que ces derniers retrouvent au festival. Ce qui apparaît de manière récurrente dans la façon de vivre le festival est cette hégémonie d'un vécu collectif du festival, une seule expérience individuelle fut recensée, se justifiant par ailleurs par la dimension exceptionnelle de l'occasion permise par une indisponibilité du réseau social.

Cet entre soi peut prendre différents visages, cependant certaines tendances sont plus prononcées que d'autres, avec un entre soi familial et surtout amical. La grande majorité des personnes rencontrées sont des femmes, il est à ce point difficile de conclure sur des variables qui seraient de fait tronquées. Cependant, l'essentiel des femmes qui se rendent au festival le font de manière accompagnée, avec un entourage amical féminin qu'elles côtoient également dans d'autres activités de loisirs.

Le festival est aussi un moment convivial qui rassemble différentes générations, une médiation voire un fil conducteur traversant une mémoire familiale collective, où il peut être question de transmission qui n'est pas seulement verticale, entre ascendants et descendants, mais aussi horizontale entre fratries ou au sein du couple. Certaines personnes relatent ainsi leur premier festival, ayant été emmené par leurs parents, par leur conjoint, ou par un frère. L'impact du festival dans le cours de la vie familiale peut être mesuré aussi, à l'instar de ces personnes qui expriment et rapportent la disparition d'un proche à une édition particulière du festival, d'où une certaine émotion qui peut teinter les venues ultérieures au festival.

L'une de ces personnes avait pour habitude ainsi d'emmené le samedi son père, qui avait participé à la seconde guerre mondiale, et pour qui le festival était une façon de réactiver de vieux souvenirs liés à ses séjours de préparation au débarquement dans le sud de la France dans le Maghreb. Une autre relate son premier festival sans son mari, et par la même occasion resitue leur premier festival suite à leur tout premier voyage en couple en Tunisie. Ces exemples nous indiquent l'inscription de l'évènement culturel dans l'histoire familiale, une inscription justifiée par les trajectoires personnelles auxquelles il donne sens et l'expérience partagée de la manifestation. La nostalgie des précédentes éditions témoigne de ce mode d'ancrage affectif qui entraîne un attachement à l'évènement. Cette nostalgie, du fait du partage familial du plaisir, n'est pas dépendante de l'âge : une jeune collégienne relate ses anciens souvenirs, lorsqu'elle était âgée de 7 ou 8 ans, accompagnée de sa mère et de ses frères, elle se remémore avec émotion les tentes installées près du centre social, sous lesquelles ils prenaient ensemble le thé.

Au delà de la sociabilité familiale, le festival est l'occasion d'autres manières de se retrouver entre soi. Certains festivaliers se rendent au festival accompagnés de collègues professionnels. C'est souvent le cas des enseignants de l'Education nationale, leur venue étant souvent motivée par des invitations à titre professionnel. Ceci s'explique par le développement au sein du festival des activités dédiées aux scolaires. D'autres festivaliers sont invités au titre de leur participation au tissu associatif, ils se retrouvent donc entre bénévoles lors de l'inauguration, et de la soirée dédiée spécifiquement au milieu associatif.

Cet entre soi professionnel, familial, amical, associatif tend à homogénéiser le public festivalier, à lui procurer une identité plus ou moins stable que les festivaliers reconnaissent et dans laquelle ils se reconnaissent volontiers.

— Les amateurs de culture orientale et militants de l’interculturalité

Le festival vise à promouvoir la « culture » comprise sous ses deux dimensions, anthropologique et artistique. De manière très forte, les festivaliers valorisent ces deux images du festival, mais soulignent avant tout l’expérience d’une culture étrangère dont il offre l’occasion. Le cinéma devient un vecteur de découverte et d’exploration de l’altérité culturelle, une fenêtre sur le monde arabo-musulman, ce qui tend à consacrer un des objectifs voulus des organisateurs. L’alimentation, mais également le contact avec les populations arabes sont particulièrement recherchés. Nombreux sont les festivaliers qui remarquent et regrettent justement la faible présence de personnes aux origines arabes, car elles projettent sur cet événement culturel volontairement ethnicisé, une potentielle rencontre interculturelle.

Les festivaliers cherchent donc au travers de la manifestation à comprendre cette culture ou ces cultures, ceci est le cas pour les publics non arabes, mais également pour les publics qui ont des origines arabes. Ainsi, une mère de famille témoigne son attachement pour cet événement, car ayant été éduquée, selon elle, de façon européenne, elle découvre par ce biais entre autres cette culture dans laquelle elle n’a pas été baignée, mais qu’elle a entrevue chez ses parents et « retrouve ses racines ». Une autre apprécie cette rencontre entre les différentes communautés, qu’elles soient plutôt européennes ou arabes, ce qui souligne également la découverte culturelle pour elle.

Cette dimension qui fait du cinéma un intermédiaire, et de l’expérience cinématographique la promesse d’une meilleure compréhension du monde arabe impose aux organisateurs une grande vigilance. Les films dépositaires de messages suscitant très souvent un débat, ils peuvent par leur force esthétique propre, par les émotions qu’ils suscitent, faire surgir dans la salle des tensions, à travers des dénonciations croisées des populations maghrébines ou de la société français. On observe un transfert conscient, de l’écran à la salle, opéré par certains festivaliers de situations vues à l’écran : à l’image de ce festivalier qui croisait ce qu’il voyait à l’écran, la violence et l’humiliation subies par les femmes, et les femmes qui servaient le thé dans l’enceinte du festival. Cet exemple de mise en relation de la réalité et la fiction montre bien que si « le film n’est pas un reflet direct du monde social »⁷⁴ le spectacle cinématographique, comme tout spectacle artistique, est l’occasion pour chaque participant d’ancrer la fiction dans son expérience quotidienne⁷⁵. Le film est le construit du réalisateur, où l’approche documentaire peut être plus ou moins prononcée.

Les liens personnels entre les festivaliers européens et la communauté arabe sont un élément à interroger, car ils précisent la portée du festival, sur sa fonction de fenêtre ouverte avec un positionnement en amont, mais également sur les motivations qui expliquent leur présence, soit une posture en aval. Ainsi, pour certains festivaliers, un voyage antérieur au festival dans un pays arabe, que ce soit au Maroc ou en Tunisie, a déclenché une envie de mieux connaître ces cultures orientales, voire de retrouver par ce biais certains paysages. Participer est une façon de faire ressurgir des souvenirs, à l’image de cette dame âgée rencontrée au festival, et qui expliquait retrouver au travers d’un film, le folklore, les visages qu’elle avait découvert pendant son voyage.

Le vécu professionnel, qui peut être celui d’un bénévole intervenant en soutien à des professionnels, est aussi évoqué dans les propos de certains festivaliers. Les exemples, même s’ils sont rares, méritent d’être valorisés. Ils concernent les personnes que leur activité professionnelle met en contact avec les immigrés, dans un secteur où la relation est au centre

⁷⁴ E. Ethis, *op. cit.*, p. 61

⁷⁵ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l’anthropologie du spectacle*, *op. cit.*

du service rendu, et où la médiation culturelle prend une importance particulière. En contact avec des populations maghrébines ou d'origine maghrébine, qu'ils soient professionnels ou bénévoles dans le champ social, ces festivaliers considèrent que leur participation les aide à mieux comprendre les usagers qu'ils ont en charge et donc à améliorer leurs pratiques en situation d'aide ou d'assistance.

La dimension interculturelle du festival est clairement affichée et assumée dans les propos de certaines personnes rencontrées, ce qui peut se traduire comme un possible positionnement politique du festivalier. Il existe en effet, si on appliquait une sorte d'échelle des valeurs, la recherche de la découverte et de la rencontre culturelle serait le premier niveau de mobilisation, la volonté de reconnaître et de promouvoir la diversité culturelle s'inscrit dans un axe bien plus militant. La question du dialogue entre les communautés, est réinvestie dans le discours, ce dialogue est ainsi pré-visualisé au travers du festival, qui devient alors médiation entre différents mondes qui coexistent.

Ces deux perspectives, qui prennent pour point de cible le rapport à la culture arabe, justifient par défaut et pour partie les discours qui regrettent une faible représentativité des populations arabes en dehors des personnes qui sont chargées de l'accueil, et de la restauration.

— Des amateurs de cinéma

Il faut souligner qu'une partie des visiteurs ne visionne aucun film. Le festival est pour eux uniquement l'occasion de partager un moment convivial autour souvent d'un repas ou d'un verre de thé.

Le 7^{ème} art est cependant très rassembleur puisqu'il constitue la motivation explicite de leur fréquentation du festival pour une grande majorité des personnes rencontrées. Une distinction s'effectue entre les festivaliers selon que cette motivation est prioritaire ou non. Par ailleurs, certains festivaliers ne développent en dehors de la manifestation aucune pratique liée de près ou de loin à la cinématographie. Ils ne fréquentent pas les cinémas, ils ne regardent pas les films qui passent sur le petit écran. Le festival représente pour ces personnes la seule opportunité de contact avec le 7^{ème} art.

Les festivaliers s'identifient d'eux mêmes à deux figures principales : le cinéphile ou le consommateur occasionnel de films.

Certains festivaliers sont des cinéphiles confirmés, et se décrivent comme tels. Ils développent un argumentaire pour justifier ce statut. La fréquentation du festival représente pour eux une façon d'entretenir une passion, le cinéma est un loisir dans lequel ils s'investissent fortement. Par contre d'autres festivaliers dénotent un comportement de cinéphile mais refusent cette qualification, au motif qu'ils ne se reconnaissent pas une connaissance très approfondie des réalisateurs ou des acteurs. Il s'agit de ce qu'on peut appeler une cinéphilie sauvage, ou ordinaire, dès lors qu'ils ne cultivent pas leur mémoire cinématographique, même s'ils conservent le souvenir des films qui les ont marqués et les noms des artistes, réalisateurs ou acteurs, qui les ont particulièrement touchés. *A contrario*, le comportement des cinéphiles confirmés consiste justement dans l'effort pour conserver et entretenir le souvenir des films qu'ils ont vus, d'assurer la traçabilité de leur parcours de consommateur, à l'image de l'album photographique qui permet de revivre les moments heureux que l'on a vécus. Ils tiennent des carnets, ou ils conservent précieusement les programmes, plaquettes et fiches qui sont distribués au public. Ils ont pour point commun de s'efforcer de mémoriser l'histoire de chaque film, les impressions qu'ils ont ressenties, de formuler une critique ou une évaluation même sommaire des films qu'ils ont vu (système de croix), d'enregistrer même les conditions de visionnement du film et l'identité de leurs accompagnateurs (annexe 3).

Le nombre de films visionnés dans le cadre de la dernière édition du festival s'échelonne entre un et dix films, selon les festivaliers. Ce chiffre constitue un indice qui ne permet pas sérieusement d'évaluer l'intensité ordinaire de la consommation cinématographique du festivalier, car dépendant fortement du contexte et de la disponibilité de la personne lors du festival. La prise en compte de la fréquentation des équipements cinématographiques, du visionnage de films au travers de la télévision, de l'achat de dvd et de l'utilisation des ntic (nouvelles technologies de l'information et de la communication) est un moyen plus sûr de différencier les festivaliers.

La télévision est peu regardée en dehors des informations. La consommation télévisuelle se résume pour une partie du public au visionnage de films ou spectacles en dvd. Le rapport au grand écran permet de distinguer un public plutôt occasionnel en termes de fréquentation de cinéma et un autre public plutôt amateur de cinéma qui démontre un comportement de consommation régulier, avec une fréquentation récente de films au sein de complexes ou de salles diffusant des films d'auteur.

En dehors de toute considération du public qu'il soit ou non cinéphile, le festival du Fameck propose une programmation cinématographique particulière, dont les films, hormis quelques films grand public, ne sont pas distribués dans le circuit commercial classique. Il est l'occasion pour les festivaliers de découvrir des films, qui ne sont pas diffusés en télévision, ou dans les cinémas. Le festival représente d'ailleurs pour certains la seule et unique possibilité de voir des films étrangers arabes. Quelques festivaliers modèrent cette affirmation en évoquant quelques films qui ont été projetés dans les petites salles, ou vus à la télévision, par le biais de la parabole pour les personnes originaires du maghreb et arabophones.

— Les « transfestivaliers »

Le festival du film arabe est une sortie parmi d'autres, un élément d'une offre culturelle pléthorique. A ce titre, il est intéressant de se demander si le fait de fréquenter un festival constitue une pratique singulière ou régulière du public. Cette question prend d'autant plus d'acuité qu'il existe dans la région d'autres festivals très fréquentés et qui présente le même projet, qui associe la déclinaison d'une ethnicité, le 7^{ème} art, et la gastronomie.

Une partie du public de Fameck fréquente exclusivement le festival du film arabe, même si beaucoup affirment leur désir de découvrir les autres festivals du territoire. À l'inverse, nombre des personnes rencontrées déclarent fréquenter d'autres festivals, qu'ils se déroulent dans la cité même (le festival du film turc) ou dans la région (le festival du film italien de Villerupt).

La création du festival turc, il y a deux ans, a tiré profit de la stabilisation d'un public du Festival du film arabe, et de son inscription dans un lieu déjà bien identifié culturellement. Ces deux éléments lui permettent de parier sur un public potentiellement élevé. Certains festivaliers du film arabe projettent une future fréquentation de cet événement. À ce titre, le festival du film arabe crée une certaine appétence pour des manifestations culturelles équivalentes, favorisant la cristallisation d'un certain type de comportement culturel, de la recherche d'une forme de consommation culturelle innovante, "équitable".

L'observation de la circulation entre le festival italien et le festival arabe permet de conforter cette observation, car la programmation des deux festivals de Fameck dans la même ville suffit à expliquer leur fréquentation par les mêmes personnes. La distance qui sépare Fameck de Villerupt — il faut consentir un effort particulier pour s'y rendre de Fameck ou de Metz —

apporte une confirmation d'une certaine fréquence de participation conjointe à ces deux manifestations culturelles. Il apparaît une tendance chez les festivaliers du film arabe à avoir en parallèle une fréquentation régulière du festival du film italien. Ceci signale l'existence d'un public "transfestivalier", d'un public local qui prend plaisir à éprouver l'ancrage culturel de l'expérience cinématographique, et à contribuer, en tant que consommateur, à la promotion d'une forme de qualité ethnique de la technique cinématographique. Ce public développe, par le biais de son expérience des films, une sensibilité particulière à la communication interpersonnelle et à la découverte de l'étranger qu'autorise cette promotion artistique de l'ethnicité.

4. Le Festival Des Frontières et des Hommes de Thionville

La ville de Thionville est située en Moselle, à 31 km de Metz et à 30 km de Luxembourg-Ville. Elle s'est développée principalement grâce à l'industrie, qui a attiré une population de plus en plus nombreuse dans la région depuis la révolution industrielle. À partir des années 1970, cependant, du fait des difficultés économiques entraînées par la fermeture de la sidérurgie lorraine, la ville, et plus encore les communes voisines, ont commencé à voir leur population diminuer fortement. Depuis, Thionville a pu reconverter ses activités et retrouver un certain dynamisme, du fait notamment de sa proximité géographique avec le Luxembourg, dont les entreprises et les banques embauchent aujourd'hui de nombreux frontaliers. La ville attire, à l'inverse, des luxembourgeois motivés par le faible coût relatif des loyers et des propriétés immobilières. En 2010, selon l'INSEE, Thionville a renoué avec la croissance démographique, puisqu'elle compte 42 002 habitants, contre 40 907 habitants en 1999. Le thème emblématique du Festival, les frontières au pluriel, valorise ainsi la ressource naturelle que constitue pour Thionville sa position géographique stratégique d'un point de vue économique. Elle est un point de passage autoroutier, ferroviaire, et fluvial obligé pour les flux de marchandises et de travailleurs qui traversent les trois frontières. Ce qui la disposait hier à être une citadelle militaire, un rempart à l'invasion ennemie, en fait aujourd'hui un lieu de résidence recherché pour ceux qui veulent se rapprocher de leur lieu de travail au Luxembourg et un centre commercial bon marché pour les frontaliers luxembourgeois qui jouissent d'un niveau de vie beaucoup plus élevé.

Mais l'intitulé du Festival justifie également la valorisation du sens de la solidarité d'une commune européenne riche et soucieuse de contribuer au développement des échanges entre le Nord et le Sud. Conquis par le Parti communiste à la fin des années 70 — Paul Souffrin, médecin de profession, est élu en 1977, sur fond de crise économique et sociale et d'annonce de l'arrêt du site sidérurgique Usinor, maire de Thionville et le restera jusqu'en 1995 — la municipalité de Thionville a décidé d'établir un jumelage avec une ville de l'Afrique subsaharienne, à la suite d'une visite exploratoire au Mali entreprise en 1986. Avec l'aide de Cités Unies France, elle s'est donc jumelée avec Gao, une ville de même importance démographique que Thionville. La reprise de la mairie par le Parti Socialiste, mené par Bertrand Merz, à l'occasion des élections municipales et cantonales de mars 2007 — le PS s'empare également des 2 cantons qui structurent la ville — est l'occasion de renouer avec une philosophie politique du partage des richesses et de la libre circulation des hommes. Tout en réalisant la promesse, présente dans le programme électoral du candidat socialiste de la

« Création d'un Festival scientifique et festif autour des frontières et des cultures transfrontalières. »⁷⁶.

4.1. L'invention du Festival

Le festival *Des Frontières et des Hommes* a vu sa première édition en 2009. Il a connu une édition spéciale en 2010, puis une deuxième édition, en 2011. Il s'agit d'un festival de création très récente, et dont la forme est encore susceptible d'évoluer. Cette forme est innovante car elle mêle conférences universitaires et spectacles, vulgarisation scientifique et animation culturelle.

Selon ses organisateurs, l'idée du festival est née durant la campagne pour les élections municipales de 2007 qui a porté à la mairie un socialiste. C'est une idée de Nicolas Auzanneau, un proche du maire de Thionville. Luxembourgeois, âgé de 38 ans, il est traducteur au Parlement européen. Il présente en 2008, lors d'une réunion du conseil municipal, un projet de festival international. Nicolas Auzanneau propose de créer à Thionville « un rendez-vous régulier autour de la thématique des frontières. ». Il doit s'agir d'« un événement de qualité mais aussi ouvert au grand public »⁷⁷. Chaque année, la thématique retenue donnera lieu à des conférences où interviendront des personnalités intellectuelles — universitaires, scientifiques, philosophes —, des acteurs politiques et des représentants de la société civile. Une publication rendra compte des conférences et des débats suscitées par la thématique retenue. « Le festival ambitionne de devenir le grand rendez vous européen sur cette question et de s'imposer comme un moment de rencontre entre les spécialistes et le grand public. »⁷⁸. À ce programme de conférences s'ajoutera une programmation culturelle : expositions, concerts, spectacles vivants.

D'après ses propres paroles, l'idée d'un festival sur les frontières est née chez Nicolas Auzanneau suite au choc qu'il a ressenti face à la victoire du « non » lors du référendum français sur la constitution européenne. Ce « non » le questionne d'autant plus qu'il est traducteur au Parlement européen. Il a envie de s'engager localement pour défendre l'Europe et d'autant plus qu'il remarque qu'en France et au Luxembourg ce sont les électeurs des régions transfrontalières qui ont le plus voté « non » au référendum. Il y voit la confirmation de la nécessité de créer un rendez-vous pour que les gens des deux côtés de la frontière se rencontrent, pour parler les uns avec les autres, pour échanger. Il importe de « faire du lien autour de ses frontières et créer du sens. J'ai envie que les frontaliers se sentent frontaliers. ».

Denis Damblé, chargé du service culturel de la mairie de Thionville — Denis a une cinquantaine d'années, il est thionvillois, passionné d'histoire locale —, va soutenir ce projet. Denis explique son engagement personnel dans un texte *Projet "Frontières en question"* où il précise que « le projet d'un rendez-vous annuel sur le thème « Frontières en question » présenté par Nicolas Auzanneau fait écho à une idée que j'avais soumise dans le cadre d'une réflexion sur la création d'un événement thionvillois. »⁷⁹ Denis avait déjà pensé à un festival à Thionville, qu'il rêvait plus historique, du type « Thionville, la Carolingienne ». Ce projet de festival n'a jamais vu le jour mais Denis a rebondi sur la proposition de Nicolas. Il est le directeur de l'édition 2009 et assure la co-direction avec Sandrine Devaux de l'édition spéciale Schengen.

— Une dimension scientifique

Nicolas Auzanneau a conçu le festival comme une manifestation conciliant expertise

⁷⁶ Cf. <http://thionvillois.com/discussion.php>, consulté le 7 novembre 2011.

⁷⁷ Nicolas Auzanneau, *Projet de festival international de Thionville, Frontières*, 2008.

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ Denis Damblé, *Projet Frontières en question*, octobre 2008.

scientifique et échange interculturel.

Pour assurer la qualité des conférences, le festival *Des frontières et des hommes* dispose depuis sa création d'un comité scientifique dirigé par Michel Foucher, géographe et diplomate français. Ce comité scientifique choisit le thème et discute de la manière d'aborder une ou des problématiques autour de ce thème. Il a le rôle de traduire un cahier des charges local en un programme de conférences scientifiques et il est aussi un réseau de soutien comme l'explique son directeur : « Le rôle est d'abord dans le choix des thèmes (Afrique de l'ouest en 2011, en partant du jumelage Gao Thionville, de l'actualité sahélienne et de l'impératif de regarder au-delà de la Grande région). Il est aussi dans la conception d'ensemble des diverses facettes d'activités proposées. Il est aussi dans la discussion avec le maire, son équipe et les participants de l'Institut Pierre Werner. Il participe donc de la décision »⁸⁰.

Michel Foucher a été proposé pour diriger le comité scientifique par Nicolas Auzanneau, qui le connaît personnellement. Comme Michel Foucher le rappelle lui-même : « j'ai été sollicité par Nicolas Auzanneau, résident à Luxembourg, proche de l'équipe municipale qui a décidé de proposer un Festival culturel, et ancien collaborateur à l'ambassade de France en Lettonie » où il l'a rencontré.

Le choix de Michel Foucher pour diriger le comité scientifique se justifie par sa compétence scientifique, sa réputation internationale, et son carnet d'adresses. Il l'exprime très clairement : « géographe expert en matière de frontières et diplomate, j'ai à la fois conçu le programme du Festival et ai eu le souci de donner de la crédibilité au Festival et à ses promoteurs de Thionville, tant sur le fond des sujets traités que sur la composition du comité (notamment en associant d'emblée l'ambassadeur de France au Luxembourg qui a la « grande région » dans ses compétences et l'Institut Pierre Werner). »

Il a accepté du fait du caractère innovant du projet, de son intérêt professionnel pour le thème et de l'ampleur et de l'originalité culturelle de la manifestation :

« Le thème des frontières m'occupe, comme géographe, depuis un quart de siècle, car les frontières politiques sont la base de l'organisation du monde et de l'Europe et dans certaines régions, elles sont un passé lourd. J'ai conduit des travaux de recherche de terrain, de publications, de conférences et d'expositions. Mais ici, la proposition était ambitieuse : imaginer un Festival culturel, avec 2009 comme année de référence. L'initiative de la mairie de Thionville, unique en France et en Europe, m'a paru bienvenue, opportune et pertinente »

La composition du comité scientifique de la première édition est très internationale, très parisienne et, du même coup, laisse peu de place à des personnalités locales. On y trouve notamment, outre Michel Foucher, Président du Comité, géographe, Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Paris (Ulm) et diplomate :

- Claude Grasland, Professeur à l'Université de Paris 7, Correspondant du programme ORATE (Observatoire en Réseau de l'Aménagement du Territoire Européen) ;
- Jean-Paul Kaufmann, écrivain ;
- Gilles Lepsant, Géographe, Chargé de recherches au CNRS, Chercheur associé au CERI (Centre d'études et de recherches internationales) ;
- Jean Quatremer, journaliste au quotidien *Libération* et animateur du blog *Coulisses de Bruxelles*.

C'est que la composition du comité scientifique doit servir, surtout lors de la première édition, à rendre visible le festival, et en conjuguant la réputation personnelle de ses membres et leur carnet d'adresses, de lui assurer une médiatisation nationale. De ce point de vue, Michel

⁸⁰ source ?

Foucher « joue le jeu » comme le note avec satisfaction Denis Damblé : « On parle du festival de Thionville dans la presse nationale et Michel Foucher arrive à faire venir son carnet d'adresses tant pour animer les conférences que comme spectateurs, il permet au festival d'avoir un certain statut ».

Mais le comité scientifique a aussi une mission pratique, celle de se réunir régulièrement pour réfléchir à des propositions de thèmes et sélectionner, chaque année, celui qui répondra le mieux au titre du festival et à ses ambitions. Le comité peut se réunir pendant le festival mais il doit se réunir également en dehors afin de préparer le festival suivant. Ainsi, le comité de la première édition se réunira deux fois à Paris.

Le premier comité a, du fait de sa composition, beaucoup de mal à se réunir à Thionville et ne fonctionne pas comme attendu. Il est perçu comme « pas assez présent », trop éloigné des problématiques réelles du festival.

La seconde édition, en 2011, voit donc le comité s'ouvrir à des personnalités artistiques et intellectuelles locales :

- Serge Basso de March, directeur de la Kulturfabrik d'Esch-sur-Alzette ;
- Jean Boillot, metteur en scène et directeur du Centre Dramatique National de Thionville-Lorraine, le NEST, Nord Est Théâtre ;
- Mario Hirsch, chercheur et ancien directeur de l'Institut Pierre Werner de Luxembourg.

Ils rejoignent les membres du premier comité scientifique qui ont été reconduits :

- Charles-Henri d'Aragon, Ambassadeur de France au Grand-Duché du Luxembourg ;
- Jacques Caen, Professeur de médecine, ancien directeur de l'Institut des vaisseaux et du sang, membre de l'Académie des sciences, membre de l'Académie nationale de Metz ;
- Grégory Hamez, Maître de conférences à l'Université de Metz.

— La formule événementielle

L'élaboration précise du contenu de la manifestation s'est faite en s'inspirant d'autres Festivals ayant mis au point des formules proches de celle visée par le projet.

C'est ce que reconnaît Denis Damblé : « Sur les conseils de Michel Foucher, nous sommes allés à Auxerre, rencontrer l'équipe qui organise le festival et voir le festival, pour lui c'était le modèle à suivre. ». Les *Entretiens d'Auxerre* propose, en effet, une rhétorique sociologique, celle du développement urbain, qui permet d'ancrer le projet du Festival dans le cadre local non seulement par un argument géographique et de politique européenne mais par un argument économique et de politique municipale.

Chaque année, les *Entretiens d'Auxerre* rassemblent autour d'un thème important des personnalités compétentes, françaises et étrangères, et un public diversifié désireux de participer à un débat de qualité, accessible et ouvert.

La définition du contenu des Entretiens est confiée à un Comité scientifique placé sous la direction de Michel Wieviorka, Directeur d'études à l'EHESS, Directeur du Centre d'analyse et d'intervention sociologiques (CADIS – EHESS/CNRS) et, depuis le 22 juillet 2009, Administrateur de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, à Paris.

Leur mise en œuvre est assurée par le Cercle Condorcet d'Auxerre et par la Ligue de l'enseignement de Yonne.

« Plus d'un humain sur deux vit en ville aujourd'hui, et souvent, ceux qui vivent à la campagne adoptent des comportements qui sont ceux des urbains. (...)

Il ne suffit pas de dire que le présent de l'humanité est urbain, il faut aussi, et surtout, constater que partout dans le monde, la ville est en débat, et avec elle toutes les grandes questions du moment, économiques, sociales, culturelles, politiques et géopolitiques.

On ne peut parler d'elle sans réfléchir, par exemple, à notre rapport à la nature, aux conditions matérielles d'existence de ceux qui y vivent ou y travaillent, aux phénomènes migratoires, à la mobilité des individus, sans réfléchir, tout aussi bien, à la démocratie et à la façon dont l'espace urbain est géré, programmé, transformé, et dont il répond aux attentes et aux besoins de la population, ne serait-ce qu'en matière de logement. La ville est au cœur d'une mutation générale, et s'il faut la repenser, c'est parce qu'elle est le lieu et la forme de changements considérables. »

Michel Wiewiorka,
directeur du comité scientifique des Entretiens d'Auxerre
<http://www.auxerretv.com/content/index.php>.

Si les *Entretiens d'Auxerre* sont le modèle principalement revendiqué par l'équipe organisatrice du Festival, et inspirent visiblement le choix de fonder l'image de marque du Festival sur la formule du « forum hybride », selon l'expression de Michel Callon, soit la construction d'un espace composite associant savants, experts, professionnels de la politique, citoyens, etc. autour d'objet de controverse « socio-technique », d'autres modèles sont aussi évoqués par les promoteurs du Festival. Bertrand Merz fait ainsi référence, dans son allocution d'ouverture aux « nombreuses municipalités, souvent progressistes, [qui] ont lancé des festivals thématiques qui se sont imposés au fil des années comme des rendez vous culturels incontournables, avec une offre de haut niveau. Je pense notamment aux *Rendez vous de l'Histoire* de Blois, créés sur l'idée conjointe de Jack Lang et de l'Inspection Générale d'Histoire-Géographie, ou encore au *Festival international de géographie* de St Dié des Vosges auquel j'ai été invité en tant que conférencier à deux reprises »⁸¹. Il faut tenir compte également, sans aucun doute, de l'exemple donné aux organisateurs du Festival de Thionville par la ville de Talange, toute proche, et son festival *Hommes et Usines*, créé en 1998. Il atteste de la politique culturelle dynamique de la municipalité communiste de cette petite ville d'un peu moins de 8000 habitants. Commune périphérique des agglomérations de Metz et de Thionville — elle est située à égale distance (16 km) des deux villes —, elle a joué la carte de l'innovation culturelle, en organisant un festival combinant, dans une perspective civique, spectacles favorisant le « mélange des cultures » et conférences universitaires et débats politiques sur les « migrations humaines ». Elle a été également la première, au plan local, à utiliser la formule du « comité scientifique ». Elle mobilise, pour garantir la qualité de l'animation scientifique, l'expertise du service ethnologie de la DRAC de Lorraine et le partenariat de chercheurs de l'Université de Metz et de Nancy spécialistes de l'histoire et de la sociologie de l'immigration en Lorraine. Comme le matérialise l'homologie entre son appellation, *Hommes et Usines*, et le titre du Festival de Thionville, *Des Frontières et des Hommes*, le Festival de Talange a manifestement contribué à rendre acceptable l'idée d'un Festival revendiquant l'efficacité culturelle, historique et politique d'un objet local ayant marqué et façonné l'expérience collective des habitants. Elle offre un moyen, en effet, de faire connaître la ville et de singulariser son image.

— La construction d'une image de marque

S'il répond à son désir de « faire quelque chose pour l'Europe », le projet défendu par Nicolas Auzanneau se justifie d'abord, en effet, par le « rayonnement », la visibilité culturelle nationale qu'il permettra d'apporter à la ville de Thionville et par là même à la nouvelle équipe municipale.

Le premier objectif de l'événement selon Nicolas Auzanneau est de faire connaître Thionville. En effet, « Thionville n'est connu pour rien ». Il faut donc :

⁸¹ <http://bertrand-mertz.parti-socialiste.fr/2009/11/05/1er-festival-des-frontieres-et-des-hommes>, consulté le 7 novembre 2011.

- « créer un évènement pérenne identifiable, carte de visite de la ville [et ajoute voir l'effet d'image sur des villes de moyenne importance : Lorient, Belfort, Aurillac...] ;
- « valoriser les histoires plurielles des habitants de la région »
- « accompagner l'évolution de la réflexion sur les mutations socio-économiques en cours et contribuer à une appropriation par la population locale d'une identité nouvelle et originale »
- « fédérer annuellement les acteurs culturels locaux et favoriser les collaborations tout au long de l'année »
- « faire connaître la ville en instaurant une collaboration avec des médias nationaux (*Arte, Télérama, Le Monde...*) et mobiliser un public cible pour le développement du tourisme (le tourisme culturel)
- « accompagner la création de la « Maison des Mémoires de Lorraine »⁸².

Cette rationalisation technique de l'évènement se heurte cependant à la préoccupation du nouveau maire socialiste, Bertrand Merz, de s'assurer de la participation de la diversité des habitants de la localité et de les motiver à fréquenter le festival pendant leur temps libre.

— Le souci de la popularité de la manifestation

Le projet de Nicolas Auzanneau privilégie, en effet, l'impact du Festival sur un public national, qu'il s'agit de convaincre de la valeur culturelle particulière de la manifestation. Le maire socialiste est particulièrement attentif, lui, à l'audience locale de son initiative et la nécessité d'intéresser à la manifestation le maximum de Thionvillois et de gens de la région, si l'on veut obtenir la foule attestant visiblement, par sa présence dans les rues et dans les lieux du Festival, sa réussite. Cette volonté de conquérir immédiatement une audience locale exerce, selon Nicolas Auzanneau « une pression sur le festival qui pousse à la faute ». La ville cherche, en effet, à obtenir ce résultat par un programme qui donne une envie d'aller au festival. Selon Nicolas, cela revient à « cramer le budget avec des cracheurs de feu, alors qu'on ne cherche pas à faire une kermesse sur les bords de la Moselle. La mairie doit comprendre qu'il faut attendre quatre, cinq ans pour que le festival porte ses fruits. ». On retrouve cette mise en tension entre deux visions, l'une rationnelle et véritablement culturelle, l'autre naïve et politicienne, dans sa relation du désir du Maire de proposer à Yannick Noah de parrainer, en tant qu'africain de l'Ouest, le festival 2011 et le choix des organisateurs de lui préférer Fatou Diome, auteure de roman franco-sénégalaise, invitée à y présenter son dernier roman *Celles qui attendent*.

La dramatisation de la situation opérée par Nicolas Auzanneau, celle de la nécessité de lutter contre une idéologie populiste qui menace de dégrader la qualité culturelle de l'évènement, ne tient pas compte, outre de l'artiste militant contre les frontières que représente Yannick Noah pour les adolescents, du critère local de réussite de l'évènement que constitue les relations de sociabilité qu'un Festival doit permettre d'établir.

Le souci du maire de toucher le maximum de citoyens résulte du fait que le Festival ne constitue pas seulement une scène culturelle. Il est aussi, du fait de son organisation municipale et de son ampleur, une scène politique, observée et jugée en tant que telle par les citoyens. Ainsi, le maire a évidemment ouvert le festival 2011, participé à toute la soirée d'ouverture, accueilli les remerciements de Fatou Diome, marraine du festival, et pris la parole pour remercier Régis Debray. Il confirmait ainsi non seulement le respect de Thionville à l'égard d'invités de marque mais l'intérêt de la ville pour toute la population thionvilloise d'origine africaine, et à travers elle, pour toute la population d'origine immigrée. On

⁸² Nicolas Auzanneau, *Projet de festival international de Thionville Frontières*, 2008. Comme le relève des internautes thionvillois à l'occasion d'un bilan des réalisations du nouveau maire, il s'agit d'une promesse électorale non encore réalisée. Cf. <http://thionvillois.com/discussion.php>, consulté le 7 novembre 2011.

comprend du même coup son souci de s'assurer d'une participation massive des familles thionvilloises au Festival dès lors qu'elle seule justifie, au delà des discours politiques, la réussite civique de l'événement.

— **Une organisation municipale**

Le festival retire des avantages du fait qu'il est un festival municipal :

— Il bénéficie de la mise à disposition des services techniques de la ville et de la gratuité d'accès aux différents lieux gérés par la commune.

— il bénéficie également d'une certaine flexibilité budgétaire, c'est-à-dire de la possibilité de dépasser le budget prévisionnel de manière plus souple qu'une association.

Mais il en subit également certains inconvénients :

— Il faut composer avec la « lourdeur » du service public, qui impose par exemple, un fonctionnement par appels d'offre pour les achats de matériel ou pour certaines prestations de service. Cela gêne considérablement, selon Fatiha [nom ?], la coordinatrice du festival, par ailleurs employée aux services culturels de la mairie, la mise en œuvre des dépenses exigées par un festival, en limitant la réactivité et en interdisant l'improvisation.

— Il faut composer avec l'impossibilité de s'appuyer sur des bénévoles pour la myriade des petites tâches qu'impose un accueil de qualité du public et des intervenants : le service public ne permet pas, en effet, de faire appel à des bénévoles

— Il faut du même coup traiter l'augmentation de la charge de travail qu'entraînent l'organisation matérielle et financière et la gestion du déroulement du festival. L'administration du festival repose entièrement sur les employés des services de la mairie, et ses tâches viennent donc s'ajouter à celles qui font partie de leur charge de travail habituelle. Par exemple, le service Presse de la mairie doit gérer, en sus, tout le travail avec la presse imposé par la préparation et le déroulement de la manifestation. Fathia explique que « c'est lourd pour la mairie, car il n'y a que moi pour gérer l'organisation du Festival. Les gens du service de la DAC acceptent de travailler en plus de leurs tâches habituelles. Mais il n'y a pas d'équipe proprement mise en place pour organiser le festival et pas de bénévoles. On n'a pas embauché, par exemple, de chargée de communication pour le festival. Pour le service Comm' c'est une charge supplémentaire »

4.2. L'évolution du festival

L'interrogation des témoins et la consultation des documents permettent de rendre compte de manière fragmentaire des deux premières éditions.

a) La première édition (novembre 2009)

Comme on l'a vu, le lancement du Festival correspond à au désir de créer un événement de portée nationale.

Le premier festival a lieu neuf mois après la première réunion de travail, et son organisation repose essentiellement sur les carnets d'adresses des personnes qui ont accepté de se mobiliser pour contacter les invités : Michel Foucher se charge des personnalités de la presse et de certains conférenciers prestigieux, du fait des relations nouées grâce à sa fonction de diplomate, Sandrine Devaux de l'approche des chercheurs universitaires grâce à son travail à l'Institut Pierre Werner, Ferdinand Meyer des contacts autour du cinéma, Pascal Didier (qui travaille au Seuil) des contacts autour du livre. Denis Damblé prend en charge, en tant que directeur du service culturel, l'organisation matérielle du festival.

Il « monte le festival en neuf mois ». Il prévoit un budget de départ de 30 000€. Il est de 100 000 € à l'arrivée. Denis s'est vite senti « à la mauvaise place ». En tant que fonctionnaire de la mairie, il était un simple exécutant, bien qu'en charge de tout le travail d'organisation et de gestion du festival. Un exemple reste frappant pour lui : « le choix du visuel du festival 2009 a été fait sans même m'aviser, alors que j'occupais la fonction de directeur »

Dans son bilan de cette première édition, Denis relève la difficulté du festival à toucher l'ensemble du public thionvillois, au delà du cercle des habitués des institutions culturelles locales et des proches de la municipalité : Un festival, rappelle-t-il, « doit proposer une programmation de qualité qui va trouver son public. Et j'ai pu constater un public thionvillois que sont les habitués des expositions, des conférences, qui font essentiellement partie de la classe moyenne, et qui sont proche du PS ». Un manque de sensibilisation du public local explique partiellement cette situation.

La première conférence de presse a eu lieu à Paris dans le but de mobiliser la presse nationale. Mais ceci revenait à exclure la presse locale et le Républicain Lorrain « relayera mal l'info ». Par ailleurs, la manifestation est victime tout à la fois de son caractère hybride et de son éclatement spatial. D'après Denis, le public local a du mal à faire le lien entre les différents événements, spectacles, conférences et animations, programmés. Il ne perçoit pas le festival comme un ensemble. De plus le festival ne s'est pas doté, en 2009, d'un lieu de manifestation qui lui soit propre et qui puisse donner corps à son identité. Il se déroule dans plusieurs lieux de la ville, dans certains cafés, au théâtre, au cinéma d'art et d'essai, dans la salle de concert l'Adagio et dans différents lieux d'exposition. Il s'agit, comme le maire Bertrand Mertz le souligne dans la vidéo de présentation du premier festival, de valoriser la culture comme « art de vivre » et « art de vivre la ville ».

La première formule combine ainsi :

— *des conférences* : « le retour des frontières » et « Quelle frontière pour l'Union Européenne » de Michel Foucher, de Jean- Pierre Liégeois « les Roms : des interrogateurs de frontières », de Claire Rodier « Pour une alternative à la fermeture des frontières », « Introduction à la microfinance... » présenté par l'ONG Appui au Développement Autonome -A.D.A Luxembourg — et des « tables rondes politiques » au Théâtre en bois (la salle du Centre Dramatique National de Thionville) ;

— *des expositions* (portant non seulement sur les frontières en Europe mais aussi sur les pays africains, le Sénégal, le Mali) soit « Rencontre au Mali » de Daniel Vauthier à l'espace d'art du Conservatoire, « Un long fleuve tranquille, entre Bulgarie et Roumanie » de Stéphane Moiroux et Grégory Marchand à l'espace *Invitro*, « Frontières faites et défaites » de Marie Dorigny et Patrick Bard, « Sénégal » d'Hervé Boggio, « Lumières Berbères » d'Alain Garsia, deux installations vidéo « Rajamailla /Frontières » de Minna Raino et Mark Robert « Finlande » à la salle Verlaine, une collection de cartes postales sur les poteaux frontières (1870/1918) ;

— *Une animation littéraire* : des petits déjeuners littéraires, un « salon de lecture », des « rencontres littéraires », des « cafés littéraires ».

Ces trois types d'événements justifient la thématique du festival à la fois dans leur contenu — elles parlent de la frontière ou portent sur elle — et dans leur programmation spatiale et temporelle. Ils se déroulent, en effet, en dehors du cadre de l'offre culturelle classique, des saisons et des soirées proposées par les équipements culturels de la localité. Une série d'expositions se déroulant en parallèle dans différents lieux de la ville, une suite d'entretiens programmés en début de soirée et le week-end, un salon et des cafés littéraires font exister en

journée la manifestation, et matérialisent l'existence du festival en dehors du cadre de l'offre culturelle régulière de la ville de Thionville.

D'autres types d'événements sont organisés et intégrés à ce cadre de l'offre hebdomadaire, en signalant par leur intitulé ou par leur externalisation leur lien avec la manifestation. Il en va ainsi :

— *des projections de films* : les « lundis-frontières », et les films intégrés par le cinéma d'art et d'essai la Scala dans sa programmation. Notons que l'édition 2009 du festival du film documentaire, « le réel en vue », un festival créé il y a quelques années par Thierry Léger, est associée à la manifestation ;

— *des concerts dans la salle de l'Adagio* : le concert de musique russe de Dimitri Maslennikov (violoncelle) et Igor Tchétuev (pianiste), Bojan Zulfikarpasic, le Te deum de Haydn, l'Ensemble de musique de chambre K « K comme Kafka, notamment », du violoncelliste Mergenthaler « un violoncelle toujours border line ». Des concerts sont également proposés dans les cafés ;

— *la pièce de théâtre* « Chocolat » de Gérard Noiriel présentée au théâtre en Bois (à 14h30 pour les lycéens, 20h tout public) suivie d'un débat.

b) L'édition Schengen (juin 2010) : une édition spéciale

« Si Thionville et tout particulièrement son festival *Des Frontières et des Hommes*, se devaient de célébrer cette étape importante de la construction européenne, ils se devaient également de saisir cette occasion pour susciter la réflexion et le questionnement dès lors que se trouver « en dedans ou en dehors de Schengen » change radicalement les manières d'appréhender ces accords. » Denis Damblé, *Passer les frontières*, Les accords de Schengen, 25 ans après. 25/01/2010.

L'édition spéciale a, comme son nom l'indique, un statut singulier. Elle n'a pas de comité scientifique, car elle est organisée dans l'urgence pour marquer le 25^{ème} anniversaire des accords de Schengen. Elle est dirigée conjointement par Denis Damblé, en tant que responsable du service culturel et Sandrine Devaux, en tant que représentante de l'institut Pierre Werner du Luxembourg. Il s'agit d'un partenariat avec Luxembourg et Sarrebrück, dans la continuité du type d'animation transfrontalière inaugurée, en 2007, à l'occasion de *Luxembourg Capitale de la culture*. Des événements très différents organisés indépendamment les uns des autres par les trois villes sont rassemblés dans une affiche commune résumant la programmation des festivités dans les trois villes et constituant ainsi ce qu'on pourrait appeler un Festival transfrontalier "sur le papier." La participation de Michel Foucher, en tant que « géographe et président du comité scientifique du festival "Des Frontières et des Hommes" de Thionville »⁸³ au colloque qui se déroule le 19 juin à l'Institut Pierre Werner du Luxembourg matérialise, en sus de la co-direction de Sandrine Delvaux, l'intégration de l'événement au programme de l'édition spéciale.

À Thionville, l'édition spéciale, "transfrontalière" du Festival Des frontières et des hommes, se déroule du 4 au 19 Juin 2010. Une série d'expositions, de débats, de projections de films, est proposée. Elle associe :

- une exposition *Schengen : un visa pour l'Europe* à la médiathèque ; *Il était une fois des postes frontières* une exposition photographique à l'espace Invitro ;
- un Café-presse *Schengen, une libre circulation ?* au Beffroi avec des journalistes allemands, français, luxembourgeois ;

⁸³ <http://www.europaforum.public.lu/fr/actualites/2010/05/schengen/index.html>

- une programmation au cinéma La Scala enfin, avec une sélection de films européens susceptibles d'intéresser différents publics (*Honeymoons* (Medemi mesec) de Goran Paskaljevic, 2009, Albanie/Serbie, en VOST ; *Les arrivants* de Claudine Boris et Patrick Chagnard, 2010, France, film documentaire ; *Planet 51* de Javier Abad et Jorge Blanco, 2010, Royaume-Uni, Espagne, film d'animation, à partir de 6 ans ; *Harragas* de Merzak Allouache, Algérie, France, 2009 ; *La frontière intérieure* de Nicolas Pannetier et Simon Brunel)⁸⁴.

Cette programmation thématique s'accompagne d'un programme d'animation culturelle mélangeant divertissements, animations musicales, concerts, fanfares, bals populaires et de débats sur le vin et le sport visant à intéresser et à enrôler le tout-venant :

- Guingette sur les bords de la Moselle, concert de Mittel Orchestra, déambulation de la Fanfare Couche-Tard ;
- Rencontre-débat : Football, mondialisation et identités européennes ;
- Intronisation de nouveaux membres dans la confrérie viticole Saint-Urbain et rencontre-débat sur les vins de la Moselle ;
- Bal populaire par Le Balluche de la Saugrenue sur les bords de Moselle ; croisière gratuite sur la Moselle sur le bateau Musel III

Cette formule signale, par son attention à la création d'une ambiance festive et populaire et la valorisation du territoire comme réalité vécue au quotidien (gastronomie, vin, paysage), la prise en compte du souci du maire et des critiques portées à la première édition du Festival. Il s'agit de rendre plus visible et plus sensible à la population la transformation qu'opère le Festival de la perception au quotidien de la ville.

Cette volonté d'inscription de la présence du Festival dans l'espace local va susciter une protestation chez certains commerçants du centre ville de Thionville. Ils ont vu avec surprise la municipalité faire installer face à leur devanture, Place aux bois, un conteneur symbole des accords de Schengen. Le Républicain Lorrain consacre un article à leur mouvement d'humeur intitulé « Colère rouge pour le conteneur bleu : les commerçants de la Place aux bois ont vu rouge hier matin. La cause de leur colère ? Un conteneur bleu placé là par les élus sans concertation. Le symbole des accords de Schengen n'a pas séduit. ». Denis Damblé y voit rétrospectivement la confirmation d'une erreur de la municipalité, résultant de sa méconnaissance des conditions de création du Festival plébiscité, à commencer par la consultation et l'enrôlement des commerçants. Ils sont, en effet, dans toutes les municipalités des intermédiaires pour mobiliser le public en même temps que des acteurs traditionnels des

⁸⁴ *Honeymoons* (Medemi mesec) de Goran Paskaljevic, 2009, Albanie/Serbie, en VOST Dans l'espoir d'une vie meilleure, loin des vieilles haines, deux jeunes couples quittent leurs pays respectifs, l'Albanie et la Serbie. Leurs rêves d'Europe s'évanouissent à la frontière en dépit de visas en règle. Avec cette première coproduction serbo-albanaise, le réalisateur signe un film tout en finesse, dur et précis comme un conte balkanique.

Les arrivants de Claudine Boris et Patrick Chagnard, 2010, France, film documentaire. Pendant quatre mois, Claudine Boris et Patrice Chagnard ont installé leur caméra à la Cafda (Coordination de l'accueil des familles demandeuses d'asile) de Paris pour documenter la problématique de l'asile et de l'immigration.

Planet 51 de Javier Abad et Jorge Blanco, 2010, Royaume-Uni, Espagne, film d'animation, à partir de 6 ans

Tout est normal sur la Planet 51. Le ciel est bleu, les habitants sont vert pomme et tout y est rond. Lorsque Chuck, un astronaute aussi futé qu'une huître déboule de sa fusée, toute la Planet 51 bascule dans la terreur. Ici l'Alien, l'étranger, le monstre venu de l'espace, c'est l'être humain...

Harragas de Merzak Allouache, Algérie, France, 2009 : Ce film traite les Harragas, les jeunes qui gens détruisent leurs papiers d'identité avant de tenter de rejoindre clandestinement les côtes espagnoles ou italiennes à bord d'embarcations de fortune. Ils savent qu'ils risquent la mort en prenant la mer dans de telles conditions. Ils savent aussi qu'ils ne trouveront pas un eldorado en Espagne, en France ou en Italie. Mais ils ne pensent qu'à une chose : fuir.

festivités locale. Pour lui, l'affaire du conteneur pose la question d'une insuffisance de réflexion sur les conditions de la réussite du projet, et donc du but poursuivi. L'attention à l'économie symbolique ne doit pas faire oublier l'économie culturelle locale qui conditionne l'efficacité de l'événement : « Quelle est la vocation du festival ? de poser des questions ? une simple volonté politique ? Je me demande aussi si un festival doit être militant ? Je crois qu'il y a un problème de clarté, de décision du côté de la mairie c'est-à-dire comment s'insérer dans une continuité culturelle de la ville. Le conteneur C'est symbolique, c'est la question du transfrontalier, je crois que ce n'est pas un festival transfrontalier... Le travail avec les commerçants donnera de l'ampleur au festival... Schengen ça n'a pas été très clair. »

c) La 2^{ème} édition (mars-avril 2011) du Festival Des frontières et des hommes

L'édition 2011 a pour thème l'Afrique de l'Ouest. Le choix du thème par le comité scientifique se justifie par la volonté de valoriser le jumelage de Thionville avec Gao au Mali. Michel Foucher est particulièrement sensible au thème de l'Afrique car il a participé au tracé des frontières africaines. Le programme du Festival consistera donc : « en partant du jumelage Gao Thionville, [à débattre] de l'actualité sahélienne et de l'impératif de regarder au-delà de la Grande région »⁸⁵.

Tirant les leçons des deux expériences précédentes, l'équipe organisatrice va s'efforcer d'améliorer la visibilité du Festival dans l'espace public, en rendant sensible la rupture qu'il introduit dans l'expérience quotidienne de la ville. Dans ce dessein, la municipalité de Thionville a décidé d'édifier des lieux propres au festival, dont le lieu central qu'est le *Magic Mirror*. Il s'agit d'une salle de bal raffinée mobile, avec un parquet de danse et des miroirs tout autour de la piste. Cette structure sera implantée place André Malraux durant toute la durée du festival. On y organisera la soirée d'ouverture, le salon littéraire et certaines conférences avec des invités particulièrement prestigieux, tel Régis Debray, qui a accepté de venir dialoguer avec Michel Foucher. Par ailleurs, une *Tente africaine*, installée Place du Marché, servira de lieu de spectacle et d'animation, en même temps qu'elle rendra sensible au passant, en tant qu'objet exotique, le dépaysement organisé par le festival et le contact avec l'étranger dont il offre l'occasion.



La tente africaine sur la Place du Marché

À la création d'espaces spécifiques au festival — *Magic Mirror* et *Tente africaine* — combinant une fonction esthétique et une fonction utilitaire, s'ajoutent le marquage au sol, les affiches apposés sur les panneaux d'information municipaux et publicitaires, et les autocollants sur les vitrines.

⁸⁵ Source ?



La mairie de Thionville vue du Pont des Alliés



Entrée dans le centre piétonnier par la Rue Brulée

Il s'agit de donner à la ville un aspect festif, un « air d'Avignon en période de festival » comme une spectatrice satisfaite l'indique à la directrice.

Cette ambiance festif n'est pas seulement produite par l'installation de lieux festifs et exotiques propres au festival. Elle l'est également par le spectacle déambulatoire organisé lors du premier et dernier week-end dans le centre piétonnier, son animation par *Les souffleurs, commando poétique*.

Je me rends au marché de Thionville le premier samedi du festival. J'y découvre un groupe de comédiens habillés en noir. Munis de tuyaux, ils arrêtent des passants au hasard pour leur raconter des histoires à l'oreille (par l'intermédiaire des tuyaux). Certains se laissent faire. Les marchands et les passants regardent, posent des questions. Mélange d'impromptu poétique, de parade, et d'improvisation chorégraphique — les comédiens créent des formes géométriques avec leurs tuyaux et le corps des spectateurs — l'action crée une présence durable sur la place du marché, un cortège que certains suivent. Loïc, employé du service culturel de la mairie, en profite pour distribuer des tracts présentant le programme du festival aux passants.

Carnet de bord SW, *des frontières et des hommes*, 2011

Il est notable que cet aménagement de l'espace local a suscité des réticences chez certains commerçants de Thionville. Sans aller jusqu'à la protestation suscitée par le conteneur de Schengen, ces réactions individuelles rapportées par Fatiha, la coordinatrice du Festival, matérialisent le même sentiment de dépossession par ces commerçants de leur fonction traditionnelle d'animateurs de ce qui est d'abord un espace commercial, un marché. Les plaisanteries contre « les tentes à Kadhafi » ou « les gens de la mosquée [qui] vont venir prier là », semble surtout liées au risque de détournement du public qu'enferme la fête organisée par la mairie, car « vous allez encore nous mettre des trucs devant la porte, alors que l'on paye

une taxe, et que ce sera un week-end ensoleillé »... La municipalité devra trancher en rappelant que l'espace public appartient à l'ensemble de la population.

La programmation de la 2^{ème} édition du festival *Des frontières et des hommes* combinent comme les précédentes éditions, une programmation concrétisant le thème de la manifestation : des conférences (table ronde, bistrot littéraire, café frontière), des expositions et des projections, à un programme d'animation culturelle, des spectacles (danse, concert, conte, lectures) et atelier de danse pour amateurs. Mis à part Contrebande — la programmation proposée par le Centre Dramatique National de Thionville (le NEST) — et une table ronde sur les questions transfrontalières locales, toutes les événements thématiques portent sur l'Afrique.

4.3. Événement et équipements : le Festival et les festivals

Cette édition du festival *Des frontières et des hommes* pérennise le partenariat avec deux équipements culturels locaux, déjà associés dans les précédentes éditions, le cinéma d'art et d'essai La scala, et le Centre Dramatique National le NEST. En s'équipant de ces propres lieux, le Festival acquiert cependant une visibilité propre par rapport à ces équipements et "leur" festival, c'est à dire la série de spectacles répondant au thème du Festival dont ils sont les porteurs.

a) Les quatre "lieux"

La soirée d'ouverture de l'édition 2011 permet de découvrir qu'il articule 4 dispositifs, générant, quatre unités de lieu différentes :

— Le Festival "proprement dit" au sens de l'ensemble d'événements créés par l'équipe du Festival pour matérialiser la réflexion et le débat qui justifient la création du festival et fait son originalité : conférence, table ronde, bistrot littéraire, danse et exposition. C'est cet ensemble qui est valorisé par Sandrine Delvaux lors de sa première présentation : «l'ambition de ce festival est de créer des moments de découverte et d'échanges entre le public, des artistes et des spécialistes, autour par exemple de : Soly Cissé, peintre sénégalais porte-parole de la jeune génération, Ismaël Sory Maïga, sociologue malien spécialiste du fleuve Niger, Delphine Gatinois, photographe qui a travaillé sur des jeunes Maliens, Michel Foucher, géographe et Michel Debray, auteur de *L'Eloge des Frontières*, Aldiouma Yattara, directeur du Musée du Sahel à Gao au Mali, Olivier Sultan, directeur du Musée des Arts derniers à Paris, Moussa Tchangari, journaliste nigérien, Marc Roger, auteur du projet, *La méridienne du griot blanc*, de Saint-Malo à Bamako, Mohamadou Zongo, sociologue burkibané, spécialiste des migrations, mais aussi les musiciens, Ballaké Sissako & Vincent Segal pour une Chamber Music mêlant kora et violoncelle et quelques surprises de taille dont, pour la première fois en Europe, la compagnie de danse malienne Dogmen G, entre hip hop, danses traditionnelles et danse contemporaine ! »⁸⁶. La liste des invités, et le montage d'un lieu spécialement loué pour héberger la manifestation au centre de la ville, le *Magic Mirror* concrétisent physiquement la présence de ce festival et attestent de son originalité, en relation avec son thème : la circulation et donc la rencontre des races, des pays, des disciplines. Cette salle hébergera, pendant le déroulement du Festival, à un pôle, un espace de débats, avec une scène pour les invités et les chaises pour le public, ainsi qu'à l'autre pôle, une « librairie

» pour tous ceux qui veulent se procurer les ouvrages débattus ou des livres en rapport avec le thème.

— Un salon du livre qui se déroule le premier week-end au *Magic Mirror, la Lisière*, et qui donne lieu à un tiré à part. Dans le programme général du Festival, cet espace d'exposition de livres représente la « librairie » du Festival.

— Une programmation de films autour de l'Afrique à *la Scala*, le cinéma d'art et essai de Thionville, qui a aussi un tiré à part.

— Le festival *Contrebande* organisé par le NEST dans sa salle et à la médiathèque, festival qui se présente avec un nom et un programme distincts du Festival *Des frontières et des hommes*, bien qu'il soit intégré à la manifestation. L'ensemble des manifestations proposées par *Contrebande* est incluse dans le programme général et, dans le tiré à part, sous la chartre graphique du NEST, l'affiche du festival est repris.

b) Les actions

L'observation ethnographique est un biais privilégié, du fait de la multiplicité des lieux, pour évaluer les effets de ce mode de construction du Festival.

— Contrebande : un festival de Théâtre

Contrebande est un festival dans le festival, conçu et réalisé par l'équipe du Nest. Les spectacles programmés se déroulent au NEST et à la bibliothèque municipale pour *La bibliothèque vivante*. Les deux week-ends du festival à la bibliothèque, les festivaliers pouvaient assister à un spectacle intimiste qui mettait en scène des amateurs livrant leur vie comme à livre ouvert.

J'arrive à la bibliothèque vers 14 heures, je suis accueilli par Anaël, la chargée de relations avec le public du NEST, qui m'explique le concept et me demande de choisir un livre. Je remarque qu'il y a presque toute l'équipe administrative du NEST et qu'il porte des tee-shirts NEST, les amateurs aussi, avec une phrase de leurs récits personnels et « je suis un livre vivant ». Je choisis donc un récit : une féministe de 30 ans que je me fais conseiller par Claire Marie du NEST [?]. Je dois revenir pour 14H45, heure de mon rendez-vous avec Marie [?]. Je décide d'attendre en ville. Sur la vitrine de la bibliothèque, je remarque l'autocollant signalétique du festival — l'Afrique en forme de visage de femme — et les affiches du NEST pour *La bibliothèque vivante* [ou humaine ?]. Je reviens à l'heure dite, on me conduit à une place dans la bibliothèque où mon livre m'attend, c'est une jeune femme de trente ans, en jupe et tee-shirt NEST. J'écoute son récit qui s'ouvre par un conte, puis après un temps de silence me raconte ses choix de vie. Je passe un quart d'heure avec elle, c'est le temps du spectacle. Je regagne le hall où l'équipe du NEST recueille les avis des spectateurs.

Contrebande, c'est aussi une série de lectures au théâtre en bois animée par le "cercle de lecteurs" du Nest, c'est-à-dire des amateurs qui se réunissent pour lire des textes de théâtre contemporain sous la direction de Cécile Arthus (artiste en résidence au NEST) et Jean Boillot (directeur du NEST). Les textes qui seront lus pendant le festival ont été choisis par Jean Boillot et son équipe artistique. En lien avec le thème *Des frontières et des hommes*, ils questionnent la frontière et l'autre, le rapport à l'autre.

Lecture de *La Gnaque* au NEST (théâtre en bois)

Je remarque que je connais la majeure partie des spectateurs présents dans la salle : le cercle des lecteurs, Emmanuel Patron (jeune metteur en scène lorrain), des spectateurs du Nest, essentiellement des fidèles. La salle est remplie à un tiers, elle semble plutôt vide. Sur scène, les élèves du conservatoire de Metz, Claudia (leur professeur) et Hervé Lang (comédien lorrain). Avant le spectacle, Jean Boillot présente *Contrebande* comme un « festival de lecture » qui existe grâce à *Des frontières et des hommes*.

— La lisière, librairie du festival

La lisière ne se veut pas un salon littéraire dans sa présentation, mais en a tout à fait l'air. Elle prend place au *Magic Mirror*, place André Malraux, et se déroule le premier week-end du festival, soit deux jours. Elle a été organisée par Nicolas et Fanny qui se sont chargés de sa programmation et qui la feront vivre pendant ces deux journées

La lisière au *Magic Mirror*



La *Lisière* est une librairie, un espace d'exposition et de vente, provisoire, organisée au sein du *Magic Mirror* pendant la première semaine du festival, sur le modèle de la *Fête du livre* (Metz) ou du *Livre sur la place* (Nancy). Sur la piste de danse sont disposées des tables sur lesquelles sont exposés des ouvrages disponibles dans le commerce — romans, essais, bandes dessinées — en relation avec le thème de l'édition. Derrière les tables qui encerclent une moitié de la piste de danse, on trouve des diffuseurs, comme l'Oiseau Indigo, des éditeurs, des libraires de la région — *Géronimo* et *le Préau* (librairie pour enfants) de Metz, *Plein Ciel* de Thionville. On peut y rencontrer des auteurs venus présenter leurs livres. Au milieu, un ensemble de tables présente des livres tirés du fonds de la bibliothèque municipale, autour du thème du festival, ces livres sont autour destinés aux enfants qu'aux adultes, aux néophytes qu'aux experts.. Nicolas me dit que, lors de première édition, *Géronimo* a vendu pour 1000€ en un week-end.

Sur la scène, de l'autre côté de l'espace, des micros attendent les différents intervenants (auteurs, éditeurs, diffuseurs) choisis pour leurs travaux en lien avec l'Afrique ou sur l'Afrique. J'assiste à la première rencontre, nous sommes peu nombreux, 10 personnes dont certains des auteurs invités.

La première édition du Festival reposait essentiellement les débats scientifiques et littéraires, ce qui donnait une importance centrale à la librairie. L'organisation et le contenu de cette deuxième édition n'a pas permis, en revanche, au *Salon du livre* de conquérir un public. Tous les organisateurs s'accordent à dire que « la *Lisière* n'a pas eu le succès escompté ». De multiples raisons sont invoquées : l'événement n'a pas été repéré comme tel, malgré un tiré à part présentant la manifestation ; l'accumulation d'événements sur le premier week-end a

géné sa fréquentations ; la situation de la librairie, à la lisière (pour le coup) de l'hyper-centre — c'est-à-dire légèrement excentrée et son manque de signalisation...

— **Le festival Cinéafrique à la Scala**

La Scala est le cinéma d'art et d'essai de Thionville, situé au centre ville. Il est associé au festival depuis la première édition. Pendant le festival, il propose, depuis l'édition spéciale, un série de films en lien avec *Des frontières et des hommes*, c'est-à-dire, en 2011, avec le thème de l'Afrique de l'Ouest, au tarif réduit de 4,50 €. Se déroulant du 25 mars au 2 avril, sur toute la durée du festival, cette programmation est conçue par Fernand-Joseph Meyer [????]. Il a choisi 17 films en lien avec l'Afrique, allant du documentaire : *Cocorico* et *Monsieur Poulet* de Jean Rouch, à des fictions récentes, *Notre étrangère* de S. Bouylain, ou anciennes, *Fort Saganne* d'Alain Corneau. Il s'agit d'une programmation très éclectique visant à intéresser un grand nombre de publics différents. Dans le programme général, ne sont intégrés que les 4 films suivis d'une rencontre avec un auteur, ou un conférencier, même si Fernand-Joseph Meyer dispose d'une double page pour présenter sa sélection, qui retrace l'histoire de la création cinématographique en Afrique. La programmation de Cinéafrique est également l'occasion d'un tiré à part en tant que semaine de films programmée à la Scala.

— **L'intérêt et les limites de la territorialisation.**

Le festival *des Frontières et des Hommes* se caractérise donc par un éclatement des lieux et une hétérogénéité des actions. Authentifiant son caractère festif, la multiplication des lieux, leur dissémination dans la ville, leur caractère naturel (cafés et bars), associé au caractère composite de la programmation singularise l'espace d'échange intellectuel et de débat civique proposé par les organisateurs, gêne la lisibilité globale du projet. Le Festival 2011 peut être perçu, du même coup, malgré la cohérence intellectuelle de son projet, comme une réunion hétéroclite d'événements culturels célébrant l'Afrique de l'Ouest, sans rapport organique entre eux. Ceci peut être renforcé par le fait que les cafés du centre ville hébergeant des bistrotts littéraires et des cafés frontières — soit des conférences et des débats avec des auteurs, des artistes ou des chercheurs universitaires — ne jouent pas tous le jeu :

Je suis au café Titanic pour la présentation de l'expérience de Marc Roger, lecteur public qui loue ses services entre Saint Malo et Bamako. Je suis interpellée par le bruit que font le cafetier et les autres clients qui m'empêchent d'entendre correctement le conférencier. Les portes du café sont ouvertes et les serveurs vont et viennent. Les clients habituels parlent fort, rient et marquent leur non-participation à la conférence, personne ne leur dit rien...

Carnet de bord SW, *Des frontières et des hommes*, 2011

Si d'autres sont plus respectueux — au café *Titanic*, comme au Concorde ou au Marignan, le dispositif d'installation des conférenciers permet une circulation des serveurs, qui sont attentifs à ne pas faire trop de bruit, sans qu'ils dérangent le débat — le risque reste celui d'une perte du sens du message, de sa dilution dans l'animation culturelle ordinaire de la ville.

En me baladant en ville pour manger un sandwich, j'interroge un serveur de café sur la présence de la *Tente africaine*. Il m'explique : « c'est un festival de théâtre et de danse je crois...sur l'Afrique du nord, je pense, vu les tentes... ». La boulangère pense, elle, que « c'est un festival sur l'Afrique, il y des affiches et des tracts, mais j'en sais pas plus... ». Enfin un cafetier qui a hébergé un concert me déclare : « c'est un festival, ils organisent des spectacles sur l'Afrique »

Carnet de bord SW , *Des frontières et des hommes*, 2011/

Ceci est accentué par le fait que les équipements culturels associés, tel le NEST, sont soucieux d'être identifiés par le public, pour les aider à localiser le lieu où se déroulent les événements qu'ils ont programmés, mais aussi de faire reconnaître leur participation (chartre graphique reprise par le programme, tee-shirts NEST, tractage dans la rue pour distribuer le tiré à part NEST).

4.4. Les spectateurs du festival

Le public est un enjeu pour les organisateurs et les élus. Pour les organisateurs, car il est le gage de la justesse de la conception et l'organisation de l'événement ; pour les élus car il témoigne de la popularité de la manifestation et donne une image dynamique de la ville. Le festival 2011 a connu selon Fatiha, la responsable municipale, une « moyenne de 150 personnes par manifestation au *Magic Mirror*, et 30 à 60 personnes par conférence ». Le public de l'édition 2011 est apprécié différemment par les organisateurs ou les élus :

— Les organisateurs sont particulièrement contents de la participation aux conférences qu'ils ont organisées. Nicolas Auzanneau relève en particulier le nombre important de spectateurs aux conférences, qui vérifie le fait que : « Thionville est une ville à conférences ». Il a observé, en effet, une trentaine de personnes en moyenne, une conférence avec près de 150 auditeurs, essentiellement thionvillois, alors que Thionville n'est pas une ville universitaire.

— Les élus sont plus sensibles à la présence d'un public familial, que l'on a pu voir, pendant le festival, assister aux spectacles de contes ou de danse. C'est ce que Nicolas Auzanneau souligne lorsqu'il affirme que « la ville exerce une pression pour rendre le festival plus populaire ».

Cette préoccupation, jointe à la volonté d'attester du professionnalisme de l'organisation par l'attention à l'évaluation de l'efficacité de l'action engagée, explique la mise en place d'une action de dénombrement et d'identification des spectateurs de la manifestation

a) Les caractéristiques de la fréquentation

Une enquête a été réalisée bénévolement par les étudiants d'une classe de l'IUT de Thionville, à titre d'exercice pédagogique proposé et évalué par leur professeur. Un questionnaire conventionnel a été passé auprès de 149 participants. Il était systématiquement proposé par deux étudiants à l'entrée des différents lieux de manifestations, sauf lors de la soirée d'ouverture. Les points saillants qui se dégagent l'exploitation de ce questionnaire sont les suivants.

b) Un public plutôt local

Les festivaliers ayant répondu sont, dans leur majorité, des habitants de la commune : 56.8% d'entre eux viennent de Thionville (57100). Par ailleurs 15 % d'entre eux résident dans des communes proches: 3,4% viennent de Terville (57180), 2,7 % de Hayange, 2 % de Mondelange, 2 % Guénange, 5.4% de Yutz (57970). De ce point de vue, le pourcentage supérieur de festivaliers venant des deux grandes villes les plus proches — 4.7% de Metz (57000) et 5% de Luxembourg — est significatif et confirme l'attraction que le festival exerce sur un public intellectuel (cf. infra l'origine sociale des festivaliers). La comparaison avec l'enquête récente sur le public du CDN de Thionville — messin à 39 % et thionvillois seulement à 16% — est à cet égard intéressante. Il nous confirme que le CDN a un rayonnement plus large que le festival qui touche majoritairement un public de proximité.

c) Un public plutôt jeune.

En effet, 47% des festivaliers ont moins de trente ans et 64 % moins de quarante ans. Seuls 14% des festivaliers ont plus de soixante ans. À titre de comparaison, le public du NEST, lors d'une enquête réalisée en 2008 est, au contraire, un public vieillissant. S'il compte 52% de spectateurs de moins de quarante ans, cette importance du public "jeune" est un effet d'optique résultant de l'importance des publics scolaires et étudiants. On observe au NEST une véritable chute statistique de la fréquentation à partir de 30 ans et 24 % de ses spectateurs ont plus de 60 ans. Dans le cas du festival, l'importance du nombre d'étudiants dans la fréquentation explique également le résultat final, compte tenu d'une possible surreprésentation provoquée par le mode de passation. L'interconnaissance entre étudiants a pu, par exemple, faciliter le remplissage des questionnaires, puisque ceux-ci étaient distribués par des étudiants. Cette forte fréquentation des lycéens et étudiants (33,6 % des festivaliers) ne suffit pas, cependant à expliquer le nombre important de moins de 40 ans. Compte tenu du contenu de la programmation, le caractère plutôt jeune du public s'explique certainement par l'organisation temporelle, beaucoup de conférences et de spectacles tout public sont proposés pendant les week-ends, un moment où les individus sont dégagés de leurs obligations professionnelles, ce qui favorise la sortie en famille et permet aussi à l'un des deux parents de garder les enfants. Un dernier indice de la relative jeunesse du public est la sous-représentation des retraités (10 %) par rapport à la structure sociodémographique de la population lorraine (24, 6 %).

d) Un public plutôt intellectuel

L'identification des situations professionnelles des festivaliers confirme l'idée qu'il s'agit plutôt d'un public intellectuel, au sens d'un public diplômé ou en voie de l'être. On compte ainsi 8,1 % de membres des professions intermédiaires et 12, 1 % de membres des professions intellectuelles supérieures, soit 22, 2 %, auquel on doit rajouter sans aucun doute un grand nombre d'étudiants, puisqu'on relève 33, 6 % de lycéens et d'étudiants (le mode d'exploitation ne permettant pas de distinguer ces derniers des lycéens).

Pour rappel, les résultats de l'enquête emploi 2008 par région étaient, pour ce qui concerne la Lorraine, les suivants⁸⁷ :

PCS	Part relative
Agriculteurs exploitants	- de 1 %
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	- de 3 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	5,5 %
Professions intermédiaires	12,1 %
Employés	16,9 %
Ouvriers	16,1 %
Retraités	24,9 %
Autres sans activité	19,2 %

Fréquentation en 2011 du Festival <i>Des frontières et des hommes</i>	
Agriculteurs exploitants	/
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	3,4
Cadres et professions intellectuelles supérieures	12, 1
Professions intermédiaires	8, 1
Employés	18, 8
Ouvriers	3,4
Retraités	10%
Lycéens et étudiants	33,6

On voit qu'à l'opposé de la forte surreprésentation des professions intellectuelles supérieures (12,1 alors qu'elles ne représentent que 5,5 % de la population lorraine), on note une forte sous-représentation des ouvriers (3,4 % alors qu'ils ne représentent 16,9 % de la population lorraine). La moindre présence des professions intermédiaires et la légère surreprésentation des employés ne modifie pas fondamentalement le diagnostic statistique, qui confirme le fait que le Festival intéresse plus des individus très diplômés. La comparaison avec le public régulier du NEST, qui ne compte que 7 % de professions intellectuelles supérieures nous renforce ce diagnostic, en interdisant d'attribuer leur surreprésentation dans la fréquentation du festival à un effet mécanique de leur domination démographique au centre ville, par

⁸⁷ <http://www.statistiques-locales.insee.fr/carto>

opposition aux employés et aux ouvriers résidant dans les quartiers périphériques. Par contre, cette inscription géographique favorise certainement la forte présence des commerçants et chef d'entreprise qui représentent 3% des festivaliers alors qu'ils ne font pas partie des spectateurs du CDN

On peut qualifier les spectateurs du festival comme appartenant d'avantage à la catégorie des intellectuels, ce que l'on peut expliquer par l'importance des propositions universitaires comme les conférences et les tables rondes.

4.5. Les types de participation

a) Les spectateurs assidus

Durant le festival, certains individus se sont rendus à plusieurs événements, se définissant ainsi eux-mêmes comme des festivaliers. Une participation régulière permet ainsi de les croiser souvent. Ces spectateurs ont généralement intégré une « culture de sortie » qui facilite leur participation. Mais ils sont aussi mus par des raisons particulières.

— L'intéressement personnel

Dans le cas d'Isabelle et d'Emmanuel, par exemple, l'implication de leur conjoint ou de leur conjointe constitue un motif d'intéressement particulier à la manifestation.

Isabelle est relaxologue, elle est une habituée des sorties culturelles thionvilloises. Elle a 52 ans et vit à Thionville, elle participe au festival avec son compagnon qui est artiste plasticien et fait une intervention pendant le festival en tant que vidéaste pour le *vidéomaton* proposé en partenariat avec le Centre Social le Lierre. Isabelle raconte son festival : « J'essaye de voir le plus de chose possible, j'ai trouvé qu'il y avait des manifestations pour tout le monde... J'ai moins apprécié le premier soir, le repas, qui était très entre soi... Pour le reste, il y a des conférences très pointues, et il y a des rencontres plus sensibles comme celle avec Fatou Diome, et je trouve que les spectacles sont très accessibles... J'arrive à faire mon marché... »

Fanny et Emmanuel ont une trentaine d'années. Ils vivent en couple. Ils sont abonnés aux spectacles du NEST et participent aux activités qu'il propose. Ils sont thionvillois. Fanny est une des deux bénévoles du festival de Thionville, Emmanuel l'accompagne dans cette activité en tant que spectateur.

— l'engagement culturel

Membres du comité de jumelage Thionville/Gao, trois couples d'amis ont participé à la quasi-totalité des manifestations. Ils représentent ce qu'on peut appeler un public d'experts profanes. Leur présence a permis que les conférences suscitent des débats de qualité dans la salle. Les membres du comité sont très au point sur la géopolitique de l'Afrique. Certains se sont déjà rendus plusieurs fois en Afrique. Tous ont déjà été sensibilisés, à travers leur participation à l'association, aux problèmes administratifs que pose la construction de puits au Mali, les échanges monétaires en Afrique, ou l'accueil de Maliens à Thionville.

Mais au delà, il existe à Thionville un réseau de personnes particulièrement intéressées par les « forums hybrides », un public local sur lequel on peut compter lorsqu'on organise une conférence grand public.

Denis Damblé souligne cette spécificité culturelle locale : « Thionville est une ville à conférences. Quelle que soit la conférence programmée, et quel que soit les jours, il y a à Thionville un public entre trente et cent personnes qui se déplacent, c'est ancré dans les pratiques thionvilloise ». L'histoire politique locale, la tradition d'un fort militantisme ouvrier, chrétien et communiste, la participation de la ville au mouvement de décentralisation

dramatique à travers l'installation du Théâtre Populaire de Lorraine, la stabilisation d'un public de classes moyennes cultivées dont les membres sont issus de familles ouvrières de la région, la valorisation de la « critique artiste » à travers la transformation du Théâtre Populaire de Lorraine en Centre Dramatique National, la mise en place d'un cinéma d'art et d'essai, la création d'un espace d'art contemporain — autant d'institutions qui valorisent les débats avec les artistes et les intellectuels invités — expliquent cette particularité culturelle.

L'observation du public des conférences et du public des expositions permet ainsi de relever la présence de spectateurs qui sont manifestement des habitués et des connaisseurs du type d'objets exposés ou discutés.

Fatiha qui a assisté au vernissage de l'exposition organisée à la galerie Argentik, à Luxembourg, en témoigne : « Nous avons eu du mal à trouver la galerie qui se situe dans un quartier résidentiel de Luxembourg. C'est en fait un appartement qui sert de galerie...J'y suis allée avec Mr Deluy, l'adjoint à la culture de Thionville. J'ai pu remarquer que les gens présents connaissaient bien les lieux, ils étaient habitués à venir...Moi, j'ai été très surprise par le lieu...mais c'était très sympa, très convivial...Mais c'était un public particulier, d'experts... »

Le colonel Fourmond relève, quant à lui, que le public des conférences est un public d'amateurs de débats. Il est venu avec des élèves officiers concernés par le sujet et ils ont participé à l'ensemble des conférences :

« J'ai trouvé les conférences un peu trop généralistes, pas assez précises, et trop orientées à gauche ».



Magic Mirror. La Table ronde d'ouverture et la présence du 40^{ème} RT

Il s'agissait cependant de conférences proposées par des enseignants universitaires, des chercheurs réputés, ou des représentants d'ONG bien informés tels Raymond Weber (ancien chef d'unité « Perspectives de développement à moyen et à long terme » à l'OCDE, ancien Directeur Général de Lux- Development et Président de l'ONG *Culture et Développement*. Mais la dimension de la critique politique, portée par exemple par Moussa Tchangari, journaliste, secrétaire général de l'association Alternatives-Espaces-Citoyens, l'une des figures de la société civile nigérienne ou Fatoumata Diallo, présidente de l'association Macina et la formulation de thèmes comme « *repenser les frontières réelles ou imaginaires de l'Afrique* », ou « *Peuples (dits) sans frontières, multiculturalisme et construction des états-nations* » explique le jugement du colonel

b) La participation familiale



Tente africaine. Spectacle de contes. Samedi à 16h

Certains spectacles, comme les contes africains, le spectacle de danse ou les spectacles déambulatoires ont particulièrement touché un public familial de parents saisissant l'occasion d'offrir à leurs jeunes enfants un spectacle de qualité adapté à leur âge. La tente africaine installée Place du Marché a été ainsi prise d'assaut lors du spectacle de contes africains qui y a été donné. Une grand-mère rencontrée à cette occasion avait découvert le matin même dans la presse locale — le *Républicain Lorrain* — l'annonce du spectacle et immédiatement décidé de « de faire une sortie familiale, avec mes petit enfants, c'est gratuit, ce sont des contes et c'est en plein air. »

Prémédité et organisé, ou spontané — on a pu voir des enfants prendre la piste de danse comme terrain de jeu avant le spectacle *Rési'danse* au Magic Mirror — l'intéressement des enfants par la programmation de manifestations gratuites proposées le week-end et en fin d'après-midi a donc permis au Festival de toucher une audience plus familiale, au delà de la participation d'adultes sensibilisés à des problèmes de défense des droits de l'homme, ou d'adolescents consommateurs de musique et de danse.

Le succès remporté par les *dogmens*, un spectacle de danse Hip-Hop, en témoigne. Il a fait salle comble, le premier samedi du festival, en drainant un public de parents et d'adolescents qui n'était ni le public habituel du théâtre en bois (où il était programmé) ni le public des autres manifestations du festival (à quelques exceptions près). La salle leur a réservé une *standing ovation*, touchée à la fois par la qualité du spectacle et par le documentaire qui servait d'entr'acte, retraçant la vie de cette compagnie de Bamako et explicitant leur travail d'atelier avec des orphelinats.

c) la participation médiante ou distante

Il s'agit de la participation de ceux qui sont des habitués d'un équipement qui participent au festival ou d'un certain type de sorties culturelles. Ils ne se reconnaissent pas, du même coup, comme des festivaliers et ne désirent pas le devenir.

Sylvie (36 ans, kinésithérapeute), par exemple, explique : « Je viens au NEST, parce que je viens toujours au NEST et que je fais partie du cercle de lecteur...J'avoue même que je viens de comprendre qu'il y a un autre festival...Et je ne vais venir qu'au NEST, ça me suffit. »

Anne-Marie (63 ans, institutrice à la retraite) ne se sent concernée que par les concerts : « Je suis venu au concert sur les conseils d'un ami, et c'est plein...J'ai appris ce soir que c'est un festival, mais on dit que c'est très compliqué, que les conférences sont pointues...Mon ami a essayé, mais il n'a pas compris...Je vais essayer de voir le concert, c'est ce qui me plaît, le reste on verra si le cœur m'en dit... »

Il en va de même pour Pascal (52 ans, pompier) : « Je suis venu en ville — j'habite à Terville —, pour le concert et j'ai vu que dans l'après-midi, il y avait aussi une conférence... Je suis allé voir, mais je n'ai pas pu rester...Je ne me sentais pas à ma place...Je ne vais voir que les concerts, c'est mieux. »

Une abonnée du théâtre, Brigitte (45 ans) en reste, quant à elle, à la programmation théâtrale : « Je suis spectatrice du NEST, j'ai eu l'info pour ce spectacle — La bibliothèque vivante — par mail. J'étais en ville, alors je suis venue faire un tour et j'ai eu de la chance, je vais pouvoir voir le spectacle ... Je n'irai pas ailleurs, non, ça ne m'intéresse pas. »

d) Les scolaires



Spectacle pour scolaires au Magic Mirror

Un partenariat avec les collèges et lycées thionvillois a été développé en amont du festival. Le *club Mali* du collège de La milliaire a ainsi été sollicité pour participer à une rencontre à la bibliothèque, les collèges et école primaires pour un spectacle de marionnettes sur le recyclage et aussi pour les expositions. Une préparation avec les professeurs a été mise en place avec des activités ciblées en fonction de l'âge des élèves. Le club Mali est très investie, comme le souligne son animatrice, la documentaliste du collège La milliaire :

« Je suis spectatrice avec mes élèves, ils viennent chaque fois qu'ils n'ont pas de classe : alors ils sont venu samedi, dimanche, mercredi et ils reviendront le samedi, ils vont représenter une petite pièce de théâtre samedi après midi au *Magic Mirror*. J'ai passé quasiment toute ma journée ici sous la tente africaine avec les enfants. Nous avons un club Mali au collège. Les élèves ont des relations avec une école au Mali, ils sont beaucoup informés sur les conditions de vie au Mali, sur la tradition et la culture. Il y a des échanges de courriers avec des élèves de là-bas, et ils font aussi une petite collecte de matériel scolaire que j'emmène avec moi quand je vais au Mali. Je suis très contente de pouvoir valoriser le travail de l'engagement des élèves et très heureuse de pouvoir participer à ce festival. Je trouve ce festival fantastique, ce que j'apprécie ces rencontres et ça c'est agréable de sentir cette fraternité autour d'un même projet. »

Les scolaires sont des spectateurs importants, tant du point de vue de l'argument que constituent leur présence massive et leur satisfaction que du point de vue de leur capacité à intéresser les parents à la manifestation, et de les amener à assister à certaines activités.

Loïc, employé au service culturel de la mairie, se rappelle ainsi avec plaisir leur venue au *Magic Mirror* : « le spectacle jeune publics a très bien marché ! Les enfants accrochaient c'était vraiment une réussite, on avait 400 enfants c'est-à-dire quatre groupes de 100. »

Mais ils ont été aussi enrôlés dans certaines activités au nom du caractère formateur de leur implication dans l'action. Un bon exemple est la rencontre littéraire avec Valentine Goby un auteur de livres pour la jeunesse. On y retrouvait 15 élèves ayant redoublé leur 6^{ème} ou leur 5^{ème} des collèges La Milliaire et Charlemagne et qui avaient préparé, avec le soutien de leurs professeurs, membres du comité de jumelage Thionville/Gao, des questions sur le livre *Adama ou la vie en 3D. Du Mali à Saint-Denis*, Editions Autrement jeunesse, 2008, de Valentine Goby.

e) Le souci du “tous publics”

Cette deuxième édition du Festival intègre le souci de plus toucher le grand public que la première édition. C’est ce que concrétise d’un côté le contenu de la programmation musicale et, de l’autre, la programmation de spectacles de rue et d’une animation spécifique dite « jeunes publics ».

À la différence de la première édition qui proposait des concerts de musique classique, la deuxième édition privilégie une programmation plus World Music (musiques du monde) et Dance Music susceptible de séduire un public d’adolescents et de jeunes adultes, de même que l’atelier de danse proposé par le NEST. L’organisation de spectacles et d’ateliers à destination des jeunes enfants vise à enrôler les mères de familles, en répondant à la demande des parents d’occasions d’initiation artistique précoce de leurs enfants. Les spectacles de rue, par ailleurs, organisés le samedi dans les artères commerçantes du centre-ville permettent de toucher la foule des passants et d’attester de la portée collective du festival. Si donc les rubriques « rencontres-débats », « livres » et « expositions », « cinéma » du programme concrétisent la continuité entre la 1^{ère} et la seconde édition, les rubriques « concerts », « théâtre-danse », « jeunes publics » illustrent l’effort de populariser le Festival en répondant aux attentes d’un public élargi

4.6. L’économie du festival

a) Financement public et mécénat

En 2009, le festival *Des frontières et des hommes* a un budget initial de 100 000 € dont 35 000 € pour la communication. Son budget effectif sera de 125 000 €, dont une subvention de 5 000 € accordée par la Région Lorraine.

En 2011, le festival a un budget de 140 000 €, qui intègre les prestations de services et les mises à disposition de matériel par la municipalité. Comme souligné précédemment, cet avantage dont bénéficie le festival en tant qu’entreprise municipale a aussi ses inconvénients. Les exemples donnés par Fatiha du sable municipal ou des tables municipales permet de mieux les comprendre :

« Pour lester les tentes, on avait besoin de sable. Je me suis dit que les services techniques de la mairie pouvaient nous donner du sable... Mais non ! Car les lignes budgétaires sont différentes, il aurait fallu prévoir le sable sur le budget propre du festival. Pareil pour les tables. Je pensais pouvoir utiliser les tables de la ville... Mais non ! Il est préférable de louer, car il y a des événements municipaux en même temps que le festival...C’est ça qui est compliqué, tu peux compter sur la mairie jusqu’à un certain point. Mais il vaut mieux faire entrer certaines choses dans le budget du festival. Si l’on était une association, ce serait plus simple car tout rentrerait dans notre budget propre ».

Outre son financement municipal, le festival 2011 a bénéficié de subventions publiques (8 000 €) provenant de la région (5000 €) et de la Drac (3000€). Il a également bénéficié mécénat de deux entreprises, ERDF (5000 €) et GDF Suez (3000 €).

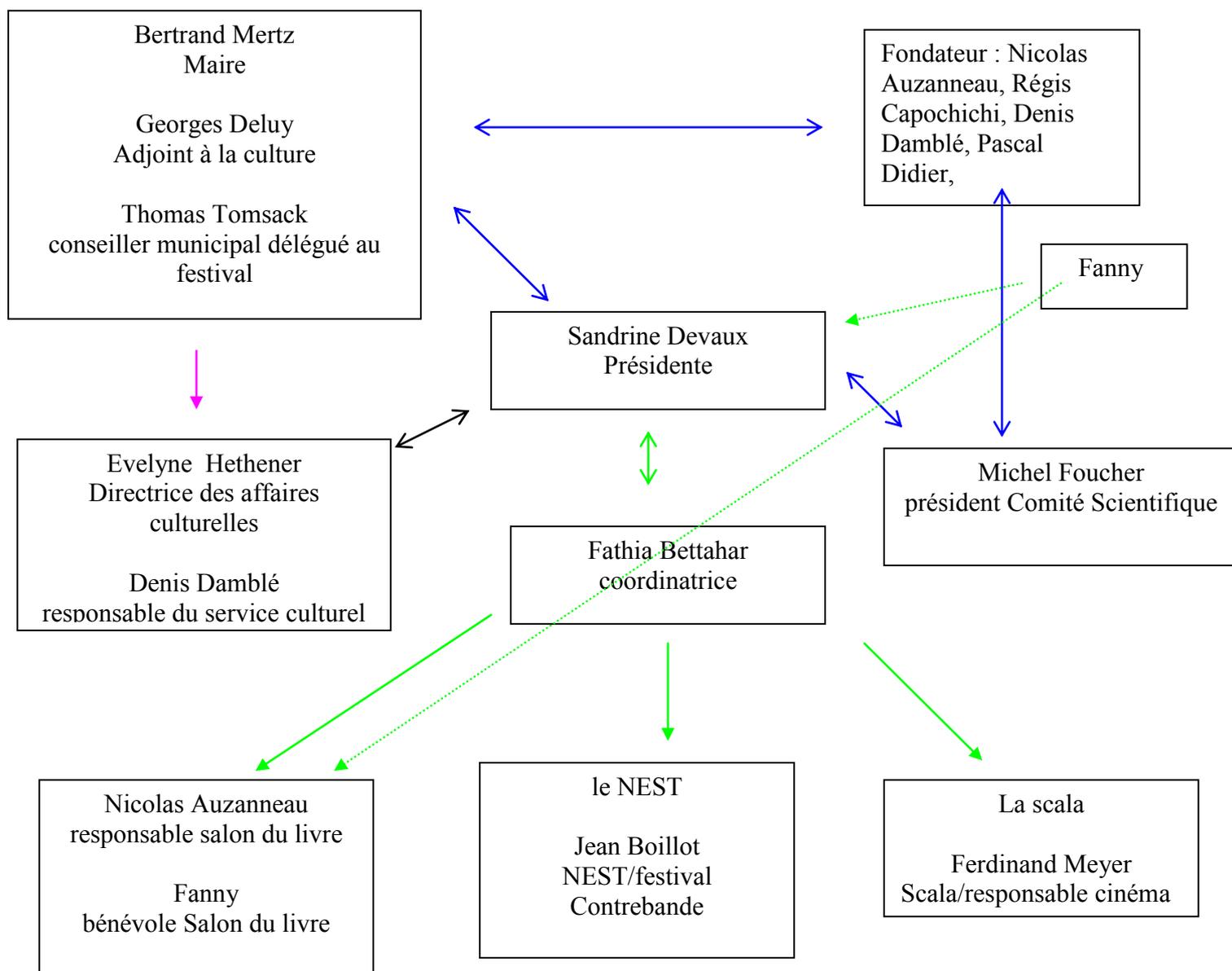
Selon Denis Damblé, le mécénat a été facilité par les liens qu’a conservé l’adjoint à la culture de Thionville avec ces deux sociétés, qui ont été ses anciens employeurs. Fatiha distingue des intérêts différents : « Ça a été rendu possible par la proximité géographique et administrative. *GDF Suez* a financé car il était en phase de monter des dossiers en Afrique. Ce qui a joué a donc été la portée internationale et géopolitique du festival. Pour *ERDF*, ça a été plus compliqué. Ils ont demandé plus de détails car les choses n’étaient pas claires pour eux. En matière d’investissement d’image et de financement, ils privilégient le scolaire et les

quartiers. Donc, ils ont été surtout intéressés par la danse et les ateliers. Et le spectacle *Rési'dance*, car c'est un partenariat soutenu par plusieurs collectivités (Hayange, Terville, Yutz, Metz, Forbach), c'est ce projet *Rési'dance* qui a amené le partenariat ERDF ». Le mécénat a aussi été remercié par une soirée privée organisée après la conférence-phare de Régis Debray et Michel Foucher.

b) L'organigramme 2011

Le festival *Des frontières et des hommes* dépend à 90 % d'un financement municipal et ne doit sa création qu'à la volonté du maire. De ce fait, toutes les décisions, malgré la direction confiée à Sandrine Devaux, sont en définitive prises par le maire. En mai 2011, il a, par exemple, décidé sans en informer l'équipe que le festival devenait biennuel. Le maire valide aussi tous les textes du programme du festival.

L'organigramme du Festival 2011 montre bien cette dépendance :



c) Bénévoles et professionnels

Le festival de Thionville est un festival municipal ce qui rend son fonctionnement très simple à comprendre. Il repose depuis sa création sur les employés du service culturel. Le fait qu'il s'agisse de personnes salariées par la municipalité ne doit pas faire oublier que la création du festival n'a été possible que grâce à leur bonne volonté. C'est l'investissement personnel de Denis Damblé qui a permis la réalisation et la réussite du premier festival. L'édition spéciale a été portée encore à nouveau par Denis Damblé, en co-direction avec Sandrine Delvaux, qui assume cette fonction à titre bénévole. Elle est employée à l'Institut Pierre Werner du Luxembourg, institut partenaire de l'édition spéciale du Festival.

Sandrine est arrivée à Thionville par l'intermédiaire de Michel Foucher et Nicolas Auzanneau. Elle a été repérée par son travail à l'Institut Pierre Werner et pour ses compétences pour animer, préparer des tables rondes et des conférences. Sandrine a une grande habitude de travail avec des comités scientifiques et en équipe. Par ailleurs, elle est titulaire d'une thèse en science politique — *Analyse du phénomène associatif dans la société tchèque en transformation : du système de type soviétique à la démocratie*⁸⁸ — qui en font une personne ressource en matière d'information sur les recherches en sciences politiques sur le changement international. Sandrine se lie d'amitié avec l'équipe de Thionville et s'investit dans l'organisation dès 2009. Elle démontre son efficacité dans l'organisation de l'édition spéciale Schengen. C'est donc tout naturellement qu'elle prend la direction du festival 2011, Denis Damblé ayant exprimé son désir d'abandonner cette direction.

Sandrine perçoit alors une indemnité de 3000 euros pour sa fonction de directrice tout en continuant à travailler à l'Institut Pierre Werner. Elle peut utiliser les bureaux de la mairie quand elle le souhaite, ce qu'elle fera peu car elle vit et travaille au Luxembourg. Sandrine assurera la direction essentiellement de son bureau à l'Institut Pierre Werner, et en téléphonant et par échange mail avec les services culturels de la ville et avec Fatiha

Pour l'édition 2012, la ville décide de recruter une coordinatrice qui aura comme seule mission la coordination du festival — réalisation de budget, demandes de subvention, recherche de partenariat, et suivi du festival —, ce qui n'était pas le cas de Denis Damblé. Le contrat de Sandrine à l'Institut Pierre Werner étant arrivé à expiration, c'est elle qui vient d'être recrutée par la municipalité de Thionville en tant que chargée des festivals. Bref, le Festival *Des frontières et des hommes* offre un bel exemple de professionnalisation d'un emploi qui était, au départ, bénévole, au sens du recrutement par une institution d'une personne pour une fonction qu'elle a d'abord exercée sans rémunération, puis contre un honoraire. Le phénomène observé est donc à la fois celui de la reconnaissance d'une compétence personnelle et de la création d'un poste dans un système technique.

d) Don de soi, sens du service et métier

L'observation du fonctionnement du festival *Des frontières et des hommes*, appréhendé d'un point de vue dynamique, permet ainsi de reconnaître plusieurs types d'emploi culturel différenciable selon le degré d'investissement personnel consenti par les individus en relation avec leur activité principale.

— le quasi-emploi : le travail bénévole

Nicolas Auzanneau, auquel on doit le projet du festival et Fanny en sont deux exemples.

⁸⁸ Cette thèse sous la direction de Georges Mink, soutenue en 2002 à l'Université de Paris X-Nanterre a été publiée sous le titre *Engagements associatifs et post-communisme. Le cas de la République tchèque*, (version légèrement remaniée de la thèse), Paris, Belin, coll. « Europes centrales. Histoire et société », 2005.

Nicolas, on l'a vu, est enseignant et traducteur au Parlement européen, il vit et travaille au Luxembourg. Il s'occupera bénévolement de l'organisation du salon du livre 2011.

Fanny travaille à *Europaforum* au Luxembourg. Elle s'est engagée dans le festival pour aider Sandrine dans sa direction de l'édition 2011 du festival. Elle va s'occuper de tout le travail en amont de recherche sur l'Afrique de l'Ouest. Elle proposera une pré-sélection à Sandrine d'auteurs, de livres, de conférenciers, de photographes, etc. : « Fanny a fait un travail remarquable et indispensable, elle a préparé le terrain, elle a cherché, a lu, et m'a facilité les choses ». Fanny qui est très modeste me dira : « je file un coup de main, surtout pour la grande librairie »...

— L'emploi de service public : le travail hors du temps de travail

Il est bien illustré par Denis et Evelyne. Ils sont tous deux fonctionnaire de la mairie de Thionville. Denis, on l'a vu, est responsable du service culturel. Evelyne est la directrice du service culturel. Ils se sont tous deux beaucoup impliqués dans la réalisation du festival, en amont, et pendant. Ils lui ont consacré beaucoup de leur temps de travail et même plus que le temps car le festival se rajoute à leurs obligations de travail habituelles. De plus, ils ont été présents chaque jour pendant le festival, assumant de nombreuses tâches : Denis a fait le chauffeur et Evelyne a accueilli les artistes et géré la coordination durant toute la manifestation.

Sans leur engagement personnel au delà de leur temps de travail quotidien, le festival n'aurait pas eu lieu.

Evelyne s'est chargée des budgets et de leur suivi mais elle a aussi accepté de faire « tout et n'importe quoi » pendant les trois mois qui ont précédé le lancement du festival.

La cinquantaine, elle a une formation en droit. Elle arrive à Thionville en 1983 et y exerce différentes fonctions. En 1994, « on lui propose le poste de directrice du théâtre municipal ». Elle occupe ce poste jusqu'à la fermeture du théâtre pour travaux. Au même moment, le poste de directeur de l'action culturelle se libère et « on lui propose de le prendre ». Elle accepte à condition de garder la direction du théâtre. En tant que directrice de l'action culturelle, elle prend part à l'organisation du festival. Avec le recrutement de Fatiha comme coordinatrice, elle pensait pourvoir se désengager du festival mais trois mois avant le début, tout le service était accaparé par « les frontières », et elle a dû s'y mettre, comme tout le monde....

Denis, la cinquantaine, a dirigé le festival en 2009. En 2010, il a préféré abandonné cette responsabilité à cause du « devoir de réserve » auquel il était soumis par rapport au cabinet du maire. Fonctionnaire et directeur du festival, il était sans cesse « dans une mauvaise place » car il ne pouvait pas prendre position face au cabinet du maire. Malgré sa position critique, Denis reste très engagé dans le festival. Il s'est rendu lui aussi disponible pendant les trois mois qui ont précédé le festival et a accepté de faire le chauffeur pendant toute la durée de celui-ci.

— Le métier de médiateur

Sa difficulté est bien illustrée par Fatiha. Il demande de savoir s'investir personnellement, dans un espace professionnel où la reconnaissance repose sur la capacité de se donner à ce qu'on fait, indépendamment de la définition statutaire des fonctions. Elle a été embauchée comme coordinatrice du festival, après l'obtention d'un master en ingénierie culturelle. Elle est chargée de mission pour la ville de Thionville et ne s'occupe que du festival *Des Frontières et des Hommes*. Elle est arrivée sur ce poste en 2010, et est partie à la retraite en mai 2011. Fatiha n'a jamais exercé de fonction similaire avant de prendre part au festival 2011. Elle a eu, de ce fait, du mal à passer de sa formation théorique à la réalité du travail.

Elle explique qu'elle n'a pas toujours su jusqu'où elle « avait les rênes [...] Il y a eu un problème de communication, car les choses n'étaient pas clairement identifiées. Je ne savais pas à quel moment je pouvais intervenir sans marcher sur les plates-bandes de l'un, sans donner à l'autre l'impression de se sentir envahir [...] Après, moi, je savais qu'à un moment donné, je ne savais plus, car je ne connaissais pas les latitudes dans lesquelles je pouvais œuvrer... Ensuite, j'ai aussi des torts, je n'ai pas su m'impliquer plus, ou monter au créneau... Et je ne fais qu'une année... » Elle admet qu'elle n'a « pas trouvé sa place » dans une entreprise où elle devait être capable d'improviser, d'affronter l'inédit, tout en étant dépendante de choix stratégiques qu'elle ne maîtrisait pas, car dictés par la directrice du festival, mais qu'elle devait s'approprier et mettre en œuvre.

C'est ce que Sandrine, alors directrice de l'édition 2011, confirmait. Elle diagnostiquait, en effet, un manque d'initiative personnelle : « on n'arrive pas à communiquer, on n'a pas la même manière de travailler... elle a besoin qu'on lui dise précisément quoi faire et moi, qui ne suis pas sur place, je lui laisse plus de marge de manœuvre ». Ce manque d'engagement personnel apparaissait d'autant plus nettement, selon Sandrine, que Fatiha n'a souvent pas « fait son travail pendant le festival, laissant Evelyne faire la coordination et préférant profiter des spectacles

d) La pérennisation et ses enjeux

Tous les entretiens réalisés avec les organisateurs ou le groupe de travail se terminent par la question de la pérennité du festival qui prend, en mai 2011, un nouveau tournant. Il devient, en effet, biennuel, le maire envisageant d'organiser un autre festival un an sur deux, sans doute un festival de cinéma.

Cette situation amène les personnes à relever la dépendance du festival vis-à-vis des décisions prises par le cabinet du maire et à souligner l'intérêt de créer une association qui serait en charge de diriger le festival. Elle permettrait de :

- Se libérer des décisions unilatérales du cabinet du maire
- Rendre la gestion du festival plus souple
- Embaucher une équipe à plein temps et concentrée uniquement sur la réalisation du festival qu'elle organise

L'embauche, en septembre 2011, après le départ à la retraite de Fatiha, par la mairie de Thionville de Sandrine Delvaux comme chargée des festivals, ouvre une nouvelle phase d'évolution du festival. S'il permettra sans aucun doute un management plus cohérent du festival, il ne résout pas, en effet, la question épineuse de la conciliation entre la gestion politique et la direction d'un festival, entre l'exercice de l'autorité municipale et l'expertise culturelle.

5. Conclusion : l'innovation culturelle en région

Les deux festivals que nous venons d'étudier sont particulièrement révélateurs des formes d'investissement culturel qui se généralisent aujourd'hui en région, et de l'effort particulier de captation d'une demande culturelle locale consenti aujourd'hui conjointement par les institutions culturelles en région et par les collectivités locales, et notamment les municipalités. Réussir cette captation suppose un travail de définition de cette demande

culturelle locale et sa traduction en un service acceptable et désirable par les consommateurs culturels de la région. C'est ce qui explique le rôle décisif que joue la rhétorique publicitaire, au sens que lui confère Jürgen Habermas de la transformation du bien culturel en bien public, dans l'invention et la stabilisation d'un festival en région. Sa réussite impose en effet de justifier à la fois verbalement et physiquement, par la nature des objets culturels offerts à la consommation, la qualité esthétique de la sortie culturelle en tant que *sortie locale*, de matérialiser la singularité du service proposé vis-à-vis de ceux offerts par le marché, les équipements culturels domestiques et la programmation des institutions culturelles publiques installées en région. Elle suppose, également, d'authentifier, par son effort d'éducation des personnes, sa valeur d'*expérience culturelle*. Dans ce régime d'action culturelle, l'*agencement* des choses et des personnes réalisé par le Festival est, en même temps, un *argument* de la justesse de l'entreprise culturelle qui l'a produit, et de la justice qu'elle contribue à rétablir dans l'espace culturel local. Et l'effort d'analyse d'une entreprise festivalière doit tenir compte, comme on l'a vu à travers les deux monographies présentées, tout autant de l'action des objets (non-humains) sur le public que du travail des acteurs (humains) qui le portent.

Le premier intérêt de la comparaison entre les deux festivals est, d'ailleurs, la reconnaissance de cette action des objets, qui permet de faire d'un festival de films un moyen de promotion civique, et d'un forum scientifique un festival international.

De ce point de vue, leur capacité à affecter le corps des spectateurs, leur efficacité proprement esthétique, ne peut être sacrifiée à la seule prise en compte du discours qu'ils génèrent chez les acteurs ou à la reconstitution d'un imaginaire collectif dont ils seraient les porteurs. Cette capacité à intéresser des personnes conditionne tout autant la réussite de l'entreprise culturelle locale que le savoir-faire ou le projet personnel de ses organisateurs, dès lors qu'elle la rend tributaire de l'engagement corporel de ses usagers. Sous cet angle, le processus de formalisation culturelle qu'a connu le Festival de Villerupt ne peut se réduire à un détournement du geste de promotion publique d'une qualité italienne — qui lui a valu d'être imité par les fondateurs du Festival du Film Arabe de Fameck —, au profit d'une simple promotion publicitaire des « jeunes créateurs » italiens. Il est la conséquence “naturelle” de l'évolution des objets et des corps qui ont fait la réussite du premier festival du film italien, de la fin conjointe d'un genre de films italiens de qualité, de la transmission familiale d'un parler italien qui lie encore aujourd'hui les spectateurs les plus âgés au parler et au phrasé des acteurs, de la disparition enfin de la génération qui pouvait témoigner de la difficulté de la condition d'immigré italien en France, bref de ce qui a pu faire le plaisir particulier de découvrir à Villerupt un bon film, surtout lorsqu'on n'était pas un français “italien”. Ce point de vue est également celui qui permet le mieux de faire reconnaître le caractère hybride du Festival du film arabe, dès lors que la diversité nationale des objets qu'il projette, en même temps qu'elle matérialise son militantisme, le rend viable esthétiquement en garantissant un niveau de qualité internationale qu'une seule cinématographie ne permettrait pas d'assurer, du fait de la faible production des pays du Maghreb.

Cette manière d'appréhender l'entreprise festivalière en région permet de mieux dégager ses enjeux politiques sans sacrifier ses enjeux culturels et sociaux

5. 1. Immigration, territorialisation et construction de la qualité régionale

L'histoire politique éclaire mieux, dès lors qu'elle oblige à penser les outils d'expertise culturelle qui justifie l'action innovante, le sens de la valorisation de l'immigration et des frontières en Lorraine, et plus généralement l'effort pour construire une image de marque autour de ces objets. Il faut prendre garde à ne pas réduire la construction de cette image de la région à la production d'un discours capable de faire surgir cette image dans l'esprit des

individus et de la rendre attirante par association à d'autres images mentales. Elle consiste dans une territorialisation du loisir public, une territorialisation de l'expérience esthétique des objets culturels qu'il offre l'occasion de consommer, par la construction physique et sociale d'un cadre de perception de la qualité locale de cette expérience. Cette action de territorialisation impose aux acteurs individuels et collectifs de composer avec les constructions mémorielles préexistantes et concurrentes et de domestiquer l'efficacité physique et morale des objets culturels mobilisés afin de produire le sentiment d'intégration à un espace-temps garantissant une forme de réalisation personnelle.

L'esthétisation du passé industriel de la région est inséparable, en effet, d'un effort de mise en équivalence des mémoires culturelles locales dont témoigne la morphologie des objets établis aujourd'hui en titre de témoins de passé de cette région. Ils indiquent tout à la fois la réussite du processus de traduction et ses limites, la difficulté à dépasser des rapprochements fondés sur des solidarités organiques durables, car ancrées physiquement dans l'expérience d'une sociabilité linguistique, d'une communauté professionnelle ou d'une adhésion politique et confessionnelle. La mémoire de l'usine n'est pas celle de la mine, la vie publique dans la Lorraine française n'était pas la même que dans la Lorraine allemande, des formes d'hybridation différente du syndicalisme, de la foi chrétienne et du communisme sont observables dans les vallées sidérurgiques en fonction des types d'immigration et de leur intégration, etc. Chaque commune ayant accueilli des exploitations minières ou des entreprises métallurgiques a ainsi "son" histoire du passé industriel de la région. La réussite du processus de patrimonialisation du haut-fourneau d'Uckange s'éclaire, de ce point de vue, autant par l'urgence du sauvetage d'un dernier vestige exploitable d'un point de vue muséographique de la sidérurgie passée, que par son statut d'objet-frontière. Le haut-fourneau fait communiquer visiblement en effet la mine et l'usine (le minerai de fer extrait de la mine s'y transforme en matière première pour les ateliers de production de produits semi-finis), et, en tant qu'édifice dominant son environnement, en tant que géant de la vallée, l'expérience esthétique de la grandeur du travail sidérurgique que l'on peut faire de l'extérieur, en tant qu'habitant de la localité, et celle qu'en font, de l'intérieur, les individus au travail. Mais, comme le montre la nécessité de l'animer par un jeu de lumière très spectaculaire et d'organiser des spectacles pour sensibiliser le public régional à son existence et à sa fréquentation, la réussite du travail de traduction qui a permis d'obtenir son classement ne résout pas le problème des limites qui résultent conjointement ses caractéristiques morphologiques et de celles du marché des loisirs régional. Sa nature d'équipement matériel garantit cependant sa stabilité temporelle de témoin du passé, quel que soit l'évolution future de son mode de valorisation.

La constitution parallèle du Festival du cinéma italien de Villerupt en une institution culturelle régionale nous confronte à un phénomène identique de patrimonialisation du passé industriel de la région, un phénomène qui s'est effectuée sous la forme plus diffuse d'une cristallisation, à travers la réputation acquise par le Festival dans l'opinion publique régionale. Là aussi, c'est son caractère d'objet frontière — entre cinéphiles (au sens de spectateurs assidus) ouvriers et cinéphiles des classes moyennes, entre seconde et troisième génération d'immigrés, entre sociabilité artistique générée par les films et sociabilité locale portée par les personnes — qui a contribué à sa reconnaissance d'institution culturelle emblématique de la région. Là aussi, les limites contemporaines de la capacité de l'objet à incarner, comme il avait pu le faire dans la première phase de son existence, le cinéma populaire, expliquent la nécessité de l'animer par une thématique artistique et une rhétorique festivalière et de faire un effort d'intéressement, au delà du public traditionnel de plus en plus vieillissant, d'une communauté cinéphile transfrontalière renouvelée, au Luxembourg, par les jeunes cadres employés par les institutions de la Communauté Européenne. Bien que constituant, en tant que témoin d'une sociabilité passée, un monument historique, sa nature d'événement culturel a obligé le

Festival du Film Italien à évoluer, jusqu'à faire oublier la valeur de patrimoine immatériel qu'il conférait à l'expérience cinématographique locale pour ses premiers visiteurs.

Une forme de territorialisation du loisir justifiée par l'action culturelle — expositions, publications, conservation et valorisation des archives — des amateurs d'histoire industrielle de la région et celle des chercheurs universitaires qui ont contribué, à partir des années 80, par leurs travaux — thèses, articles, etc. — à la valorisation de la mémoire régionale du travail industriel se révèle du même coup aujourd'hui décalée par rapport à l'évolution du public régional de la culture et à la transformation de l'espace public régional auquel elle a contribué.

En tant que promotion des personnes liées par ce travail, elle facilite la construction de territoires personnels, alors même que c'est la réalité objective du mélange ethnique opéré par la formation de la classe ouvrière locale que l'investissement culturel vise à valoriser. Une justification souvent réitérée par les fondateurs du Festival *Hommes et Usines* du changement apporté à la formule initiale, qui consistait à prendre comme thème chaque année une des immigrations qui avait modelé la région, est la constatation de la fréquentation exclusive qu'elle entraînait des individus issus de cette immigration. Ceci éclaire en même temps non seulement l'évolution du contenu de ce festival, mais la forme de territorialisation choisie par le festival *Des frontières et des hommes*, la valorisation du lien social que constitue la traversée des frontières permettant de faire communiquer, du point de vue français, la mémoire des immigrations qui ont marqué la région et le présent du travail transfrontalier, les héritages nationaux et l'expérience de l'Europe, la proximité régionale et la distance internationale, en évitant toute reproche d'"ethnisation".

Le statut singulier, à cet égard, de la *Fête des migrations, des cultures et de la citoyenneté* du Luxembourg apparaît inséparable du traitement juridique et politique de l'immigration propre à ce pays, lequel reconnaît le droit des immigrés à s'organiser en parti politique. La création de la fête en 1981 traduit ce droit des immigrés d'occuper l'espace public et d'y manifester pour faire entendre leurs revendications. Elle est, initialement, une manifestation politique, puisqu'elle doit servir pour son promoteur, l'Association de Soutien aux Travailleurs Immigrés, à populariser la revendication par les immigrés résidant au Luxembourg du droit de vote »⁸⁹. C'est ce qu'exprime sa première appellation, *Festival de l'immigration*. Son changement d'appellation traduit la perte de cette visée "politicienne" au profit de la simple promotion d'un « vivre-ensemble », de l'organisation d'une fête de l'amitié rassemblant toutes les associations d'immigrés et communautaires du Luxembourg et valorisant la pluralité ethnique du Luxembourg à travers une programmation très éclectique, cuisines du monde (vente et dégustation de spécialités culinaires de chaque pays représentés), débats (politique, phénomène social, histoire,...), salon du livre (vente de livres, rencontres avec des écrivains,...), spectacles permanents et soirées (musique et danses), expositions (photos, peintures,...), ateliers (théâtre, écritures, danses...), animations (enfants et adultes), jeux (tombolas, quiz,...). Malgré la neutralisation de son sens politique initial et le souci de composer avec une vision négative du multiculturalisme, la manifestation actuelle n'en continue pas moins un témoin de la possibilité au Luxembourg de revendiquer publiquement et de promouvoir son ethnicité, un geste que rend très difficile dans la vie publique française une culture républicaine soucieuse de combattre le danger du « communautarisme ».

Cette spécificité du contexte politique français explique tant le "repentir" des promoteurs du festival *Hommes et Usines* que le choix des promoteurs du festival *Des frontières et des hommes* d'une stratégie de territorialisation s'appuyant sur la circulation, et non sur

⁸⁹ « Nous avons élaboré une plate forme où le principe du droit de vote a été signé par tous les partis. Même si le lendemain de leur signature la plupart l'ont oublié, il n'empêche que c'était la première fois que cette revendication a été mise sur la table publiquement à travers le festival », Serge Kollwelter, entretien effectué par Nolwenn Le Minez le 17 juin 2010 dans les bureaux de l'ASTI.

l'immigration, sur le lien social résultant de la proximité spatiale et des passages d'un lieu à un autre qu'elle autorise, plutôt que la personnalité historique des individus de la région et des valeurs de tolérance et de respect d'autrui transmis par des familles déracinées. Elle permet en même temps de prendre conscience de la ritualisation des interactions qui rend acceptable, dans le contexte politique français, le Festival du film arabe de Fameck, malgré son appellation provocatrice.

5. 2. La ritualisation et l'authentification de la valeur de transmission du loisir

La ritualisation désigne l'authentification, par l'intermédiaire des objets, de la qualité éthique de l'expérience organisée par un festival. Les objets artistiques qu'il propose au spectateur sont, par leur qualité technique et par leur quantité, le premier moyen d'authentification de cette valeur civique de l'entreprise qui les rend accessibles à un prix faible, au regard de la rareté de ces objets, voire même, dans certains cas, qui en offre la jouissance gratuite au spectateur. Cette caractéristique de la forme festival fait de la programmation, « une des variables majeures » de sa fréquentation, celle « qui motive, de façon presque consensuelle, les festivaliers, loin devant la qualité du lieu, l'effet des médias, ou des stimulations amicales »⁹⁰. Mais la grandeur objective du festival n'est qu'une dimension de sa construction phénoménologique. Elle ne doit pas faire oublier la personnalisation de l'efficacité esthétique des objets qu'opèrent les organisateurs du festival. Leur sélection et leur mode de présentation des objets va renforcer cette efficacité en sensibilisant les participants à la singularité du moment social qu'ils contribuent à faire exister par leur participation. Le choix de l'appellation Festival du film arabe pour l'événement organisé par la Cité Sociale est un bel exemple d'un travail de ritualisation qui renforce le plaisir porté par les objets par celui que promet la rencontre avec les personnes qui leur sont attachées. Comme on l'a vu, cette personnalisation a, dans le cas de Fameck, un double aspect. L'organisation du festival lie, en effet, le choix des films projetés à la présence de personnes "arabes" dans le public et à la venue en personne des réalisateurs "arabes" des films projetés (qui peuvent être des productions européennes ou internationales). Cet exemple est particulièrement pertinent, puisque le caractère provocateur de l'appellation ne tient pas qu'à son caractère contestable d'un point de vue scientifique, mais à sa valorisation de la présence locale d'une population immigrée importante, mais peu visible dans l'espace public régional⁹¹.

Tout autant que la valorisation de la présence de certains objets, dont font partie les artistes invités, la valorisation de la présence de certains spectateurs, de leur participation en personne, constitue donc de fait un moyen de ritualisation de l'interaction proposée par un festival. Le festival *Hommes et Usines* en offre un bel exemple, à travers le spectacle *Tandoori 3* proposé lors de la soirée d'inauguration de l'édition 2011). Montage de la production de trois ateliers de pratique artistique avec des amateurs, mélangeant des enfants de 8 à 10 ans, des adolescents de 16 à 18 et des jeunes filles, il est le produit de la coopération du Centre Laïque Talangeois d'Education Permanente, du Club de prévention CMSEA, et de « Femme à Talange ». Il vise à « valoriser les jeunes de la commune » et est l'occasion pour le spectateur de vérifier « la volonté du Festival Hommes et Usines de créer des passerelles

⁹⁰ Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane, Marie Jourda, *Les publics des festivals*, Editions Michel de Maule, Paris, 2010, p. 268.

⁹¹ À la différence des immigrés européens comme les Polonais et, surtout, les Italiens, ces nouveaux venus – nouveaux et anciens à la fois si on se réfère à l'expérience migratoire des Algériens qui traverse le vingtième siècle – n'ont obtenu que depuis peu leur droit de cité dans l'histoire culturelle locale. Voir sur ce thème, A. Boubeker, P. Galloro (dir.) : « Héritages d'immigration : l'histoire, la mémoire, l'oubli aux frontières du grand Nord-Est », Presses Universitaires de Nancy, à paraître, 2010.

entre les individus, quels que soient leur âge, leurs centres d'intérêts ou leur origine ». Le spectacle 2011 compose des numéros de danseurs de hip-hop, des danses orientales et des scènes jouées par les enfants et les adolescents, qui font référence aux immigrations qu'a connues la commune, et à l'usine et à l'école comme moyen d'intégration et de reconnaissance de l'égalité des personnes. L'ensemble a été longuement répété, ce qui explique la bonne tenue des acteurs, et la qualité des numéros. Le spectacle est gratuit, la salle est comble, le public est familial, intergénérationnel. Les grands parents sont là, venus voir leurs petits enfants jouer, il y a beaucoup d'adolescents, dont certains sont arrivés en retard, encadrés par un éducateur. Le public applaudit chaleureusement après chaque scène. Les jeunes acteurs prennent place dans la salle, lorsqu'ils ont terminé leur performance, signalant l'usage qui est fait de la personne physique des spectateurs dans ce mode de ritualisation. En tant qu'expérience vécue, le spectacle *Tandoori 3* démontre le souci des organisateurs de toucher tous les âges, tous les publics et toutes les communautés culturelles de la localité qui guide les organisateurs du festival Hommes et Usines. Au delà de la qualité et de la diversité culturelle des artistes (compagnies, chanteurs) invités, la gratuité de tous les spectacles, l'implication des associations culturelles locales et la mobilisation des travailleurs sociaux et la production d'un spectacle d'amateurs de la localité permettent de toucher, dans les deux sens du mot, ce grand public. L'enrôlement de jeunes personnes scolarisées, enfants et adolescents, de la localité par le biais d'activités de réalisation de spectacles permet en effet d'intéresser leurs familles à la fréquentation du festival qui est l'occasion, du même coup, de réunir des classes d'âge et des milieux sociaux que séparent habituellement la pratique des loisirs.

Ce qui, dans le festival *Hommes et Usines*, est un dispositif spécial d'intéressement du public local caractérise la forme générale du *Festival des migrations, des cultures et de la citoyenneté* de Luxembourg. En effet, c'est la participation qu'elle assure de spectateurs représentant en *personne* chacune des cultures célébrées, et la présence de représentants de qualité — produits ou personnes — de ces cultures qui expliquent sa capacité à toucher tout à la fois un public « populaire », au sens à la fois d'un large public d'ouvriers et d'employés et un public très bigarré du point de vue de son origines ethniques. La conciliation qu'elle opère de la forme traditionnelle de la fête populaire avec celle du festival présentant une programmation artistique et des rencontres intellectuelles augmente l'efficacité de cette forme de personnalisation sur les familles populaires du Luxembourg.

Tout en visant lui aussi une participation massive de la population de Thionville, le festival *Des frontières et des hommes* a, au départ, privilégié une stratégie de ritualisation reposant sur la mise en valeur de la *technicité du jugement* qu'exige la confrontation entre les cultures. L'authentification de la qualité éthique de l'expérience proposée par le festival en passe, on l'a vu, par la valorisation de cette technicité, garantie par l'invitation d'experts internationaux et d'artistes représentants — en tant que familiers ou en tant que membres à part entière d'un pays — la culture concernée par la thématique. Cette orientation se manifeste également par l'usage de dispositifs d'expertise intégrant des scolaires et de lycéens, tels ceux enrôlés pour animer des rencontres avec les auteurs et améliorer, ce faisant, leurs capacités à lire et à écrire. Dès lors que leur programmation en journée ouvrée, en effet, ne favorise pas leur fréquentation par les familles, ils ne constituent qu'un moyen de sensibilisation de ces familles à l'utilité culturelle du festival, et non un moyen d'intéressement direct. Cette stratégie de ritualisation explique le plébiscite du festival par les membres des classes moyennes et supérieures ayant intégré une culture de sortie et une bonne volonté culturelle — le « public des conférences », signalé par Denis Damblé — en même temps que les critiques portées localement contre la faible « popularité » du festival. Le festival 2011 a vu, cependant, son audience s'élargir grâce au recours à des spectacles de rue, à des spectacles pour jeunes enfants, et à des concerts de musique actuelles et de hip hop. Ce recours à des objets

possédant une efficacité “sociotechnique” éprouvée — combinant une technicité convaincante pour les connaisseurs et la capacité d’attirer un genre déterminé de spectateurs, le « tout venant », les « parents », les « 16-25 ans » — a permis de composer un public différent de celui des publics ordinaires des institutions culturelles locales — « du théâtre », « du cinéma », de « la musique classique »⁹² — un public intégrant, à certains moments, les consommateurs de 16-25 ans, très difficiles à capter pour les institutions culturelles publiques⁹³.

La difficulté à capter ces consommateurs dans leur état “naturel” de groupes de loisir (par opposition à leur état de « scolaires », de « lycéens », ou de « praticiens amateurs », observable aussi bien à Thionville qu’à Talange et à Fameck, est exemplaire des limites qu’entraîne une stratégie de personnalisation qui les inscrit dans un cadre régional, par l’intermédiaire de leur calendrier et de leur orientation vers le public local. Cette difficulté est évidemment l’effet d’une socialisation amicale générant la revendication d’une culture de sortie spécifique, d’une culture de soi rebelle à toute forme d’autorité traditionnelle ou médiatique. Mais elle est aussi le résultat de l’appropriation par les adolescents d’une culture technique qui, en se liant à l’apprentissage de techniques du corps, produit une passion pour certains objets culturels nouveaux et pour leur domestication collective. Ce phénomène, à travers les réseaux d’échange d’expériences et de savoirs qu’il entraîne, génère une proto-professionnalisation de ces jeunes consommateurs et favorise des actions de territorialisation de l’espace urbain. Sauvages — comme le graffiti-art ou les concerts clandestins — ou normalisées — petits festivals et lieux alternatifs —, elles consistent dans la ritualisation technique d’une forme de consommation culturelle valorisant, par les objets qu’elle mobilise et leur extériorité vis-à-vis de l’environnement local, la nouveauté artistique et la valeur éthique de l’expérience vécue par les participants.

La « dynamique de renouvellement des festivals » diagnostiquée par les enquêtes nationales⁹⁴ trouve sans nul doute son origine dans ce phénomène qui retraduit tout à la fois les effets culturels de la prolifération des festivals et ceux de la construction globale de la consommation culturelle locale par l’intermédiaire des équipements culturels domestiques. Le vecteur de sociabilité artistique et littéraire que constitue Internet contribue ainsi à la technicisation du jugement des consommateurs culturels et à la création de nouveaux emplois culturels en région, justifiés par l’évolution de la demande culturelle des familles d’un côté et des individus de l’autre.

5. 3. Reconversion industrielle et construction de l’emploi culturel local

En écrivant sa pièce de théâtre intitulée *Faire Bleu*, Jean-Paul Wenzel proposait, pour tous ceux qui connaissent bien cette région, une allégorie de l’histoire économique de la région Lorraine. Comme il le précise lui-même :

« J’ai écrit *Loin d’Hagondange* en 1975. Une façon de mettre en jeu la parole de ceux qui ne l’ont pas. La pièce raconte la vie d’un couple d’ouvriers après une vie de travail dans les aciéries d’Hagondange.

Vingt-cinq ans après, je suis retourné à Hagondange et j’y ai vu le parc des Schtroumpfs installé sur l’ancien site des aciéries.

⁹² Il existe, en effet, « une pluralité de publics, sensibles à l’offre artistique et distincts en fonction de celle-ci », diversité culturelle que les festivals disciplinaires contribuent à reproduire.

⁹³ Cf supra la présence des groupes hip hop de la localité au spectacle des Dogmen soulignée par Sandrine.

⁹⁴ Cf. Emmanuel Négrier *et alii*, op. cit.

Les sidérurgistes sont partis à la retraite ou ont été mis en pré-retraite, leurs enfants travaillent au parc de loisirs et ont, pour certains, endossé le déguisement des petits bonshommes bleus: en écho à *Loin d'Hagondange*, j'ai donc écrit "Faire bleu" »⁹⁵.

Son propos est exemplaire d'une sympathie pour les personnes que mettait en scène *Loin d'Hagondange* — un couple ouvrier observé au moment du départ en retraite, où il « doit "encaisser" le choc d'une vie vouée presque entièrement au travail », travail sidérurgique pour le mari, travail ménager pour la femme au foyer — sympathie qui s'oppose à l'ironie du regard porté, 25 ans après, sur le couple d'employés du Parc des Schtroumpfs, au comportement bien adapté — les deux travaillent, s'entretiennent physiquement, font des voyages organisés — à leur future vie de retraités. L'auteur se fait ainsi directement le porte-parole de la génération des jeunes travailleurs de la sidérurgie qui ont dû, à partir du début des années 80, quitter la région pour travailler dans d'autres centres sidérurgiques ou se reconverter dans des emplois de service. L'image de l'ouvrier obligé de se déguiser en Schtroumpf pour divertir les clients du parc d'attraction local exprime bien l'amertume de ceux qui revendiquent la fierté rétrospective d'avoir travaillé dans des entreprises industrielles opérant à l'échelle mondiale, et d'avoir contribué à la création de produits essentiels — le charbon, l'acier — à la survie matérielle des sociétés modernes. Ce sentiment, entretenu par les syndicats ouvriers, a largement contribué localement, dans un premier temps, à méconnaître les possibilités d'emploi offertes par la tertiarisation de la société.

Trente ans après la fermeture de la sidérurgie, les nouveaux combats pour la préservation des emplois locaux du groupe Arcelor-Mittal s'inscrivent dans un contexte économique où l'emploi tertiaire est majoritaire, et dans une région transfrontalière qui permet à un très grand nombre de jeunes couples d'accéder aux emplois tertiaires offerts par le Luxembourg, emplois beaucoup mieux rémunérés qu'en France. Le développement des universités lorraines et la création de filières de formation préparant à une insertion professionnelle dans le secteur culturel contribuent du même coup à l'évolution des mentalités des parents et des décideurs politiques et à la normalisation de l'emploi culturel.

Les festivals constituent un observatoire de ce processus de normalisation de l'emploi culturel, considéré sous ses deux aspects, soulignés par la sociologie anglo-saxonne des professions, de codification technique et de codification éthique.

— La codification technique de l'emploi culturel en région

La compréhension de ce processus est en effet rendue difficile par l'adoption d'un cadre national d'observation et de l'utilisation du « travail artistique » comme moyen d'identification de l'emploi culturel. Réduire l'emploi culturel aux intermédiaires du travail artistique, revient en effet d'un côté à exclure les artistes et de l'autre à mésestimer le rôle que jouent les objets dans la diffusion du travail artistique en région. C'est dire que seule la « re-territorialisation » des moyens d'observation peut permettre de prendre la mesure de l'expansion de l'emploi culturel en région et de ses formes de stabilisation.

Comme le constataient dès les années 90 les études sur le développement des radios libres, le bénévolat joue un rôle très important dans les entreprises innovantes, tout à la fois comme ressource non monétarisée pour l'entreprise et comme moyen d'acquisition d'une compétence technique pour le travailleur bénévole. Les deux festivals dont nous avons étudié l'organisation vérifient ce phénomène, confirmé par l'enquête sur *Les publics des festivals*, dont les auteurs rappellent en conclusion « le caractère structurellement mixte de la forme festival. Mixité du financement, pluralité des formes d'emplois, avec un bénévolat qui reste

⁹⁵ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Loin-dHagondange>.

dynamique, mélange de pure diffusion et d'implication dans la création contemporaine »⁹⁶. Plus que le caractère hybride d'un certain type d'entreprise culturelle, notre enquête nous permet d'identifier dans ce rôle du bénévolat, un aspect structurel du secteur culturel en tant qu'espace d'interpénétration du marché et de l'action publique au sens large du terme. De ce point de vue, la modélisation proposée par Jean-Yves Trépos pour l'analyse professionnelle du travail social et de ses nouveaux emplois peut être transposée au secteur culturel. Il propose de différencier au sein de ces nouveaux emplois « dont le statut pour l'instant demeure incertain » mais qui bénéficie de leur légitimation par la reconnaissance publique du besoin qu'ils satisfont et du financement public des dispositifs chargés de le satisfaire, plusieurs catégories :

a) Les hauts emplois soit « le monde des chargés de mission, des chefs de projet, des coordinateurs, etc. ». Les compétences qu'ils exigent « sont entourées d'un certain flou ». Mais des mots-clés désignent généralement cette forme d'emploi « mission, projet, innovation, expertise, médiation ».

b) Les bas emplois qui désignent « des emplois d'exécution, reposant sur de faibles qualifications initiales », il peut s'agir tout autant de tâches d'exécution ou de préparation du travail, que de tâches ingrates ou peu dignes (Hughes, 1996).

c) Les quasi-emplois. Ils sont complètement tributaires de l'action des hauts emplois, sans pour autant se confondre avec les bas emplois. La démarche de projet et d'innovation passe par la mise en mouvement d'autres catégories de personnes qui apparaissent comme indispensables parce qu'elle sont dotées d'une vertu que ne pourront revendiquer les experts, la proximité qui permet de garantir l'adéquation avec les besoins et attentes spécifiques des populations. Pourquoi parler de « quasi-emplois » à leur propos ? Ce n'est pas tant en raison de la forme juridique qu'ils adoptent (contrats à durée déterminée, contrat emploi-solidarité, voire stages), qu'en raison de la potentialité qu'ils recèlent (ou sont censés receler, diront certains) : ce ne sont pas tout à fait des emplois ou plutôt ce ne sont **pas encore** des emplois.

d) Les non-emplois. Le bénévolat comme forme d'intervention directe (l'investissement caritatif), et indirecte (la présence dans les conseils d'administration des associations) et sa relativisation par l'investissement militant de nombreux intervenants culturels dans les associations. L'expression « non-emploi » convient bien ici, car il s'agit d'une forme de dénégation de l'emploi : une manière d'en affirmer la nécessité et d'en récuser le pourvoi par les modalités usuelles, tout en définissant les modalités de l'émergence d'emplois salariés dans ce secteur. Il est parfois assez difficile de savoir si telle personne qui prend la parole dans une assemblée publique est, à ce moment-là, le chargé de mission d'un dispositif ou le militant de l'association culturelle.

e) Les proto-emplois. Les services proposés par une profession supposent un public proto-professionnalisé, c'est-à-dire ayant la capacité de se couler dans les formes requises pour la consommation de ce service. Cela veut dire qu'il faut un minimum de protoprofessionnalisation de l'utilisateur pour qu'il consente à consommer la compétence qui lui est proposée. Parler de proto-emploi et pas seulement de proto-professionnalisation ? Parce qu'ils sont comme la préparation à l'existence des quasi-emplois : telle population d'un quartier difficile est associée à un dispositif d'animation sous la forme des diverses postures et, au bout du compte, sont définis les quasi-emplois qu'occuperont certains des individus

⁹⁶ Cf. Emmanuel Négrier *et alii*, op. cit., p. 263-264.

prégnants de cette population⁹⁷.

Proposant d'intégrer le bénévolat comme une donnée structurelle du champ professionnel observé, elle permet, de plus, d'éviter l'attachement de l'esprit du don aux seuls bénévoles, et d'y inclure dans certains cas, comme on l'a vu dans le cas de Fameck, des individus acceptant des individus allant au delà de leur obligations conventionnelles. Symétriquement, elle permet d'éviter de priver systématiquement les individus bénévoles de la possession d'une compétence équivalente, voire supérieure à celle des professionnels engagés dans l'action auxquels ils participent, comme le montre le cas de Nicolas Auzanneau.

Cette modélisation de l'emploi culturel intégrant la prise en compte par les acteurs culturels locaux de la compétence personnelle des individus éclaire également le processus de codification éthique de l'emploi culturel et ses effets culturels.

— Identité personnelle, réparation culturelle et accès à l'emploi culturel

En diagnostiquant un « renouvellement du public » de la culture et en relevant qu'il « rime avec un rajeunissement certain et une ouverture sociale aux catégories les moins favorisées », l'enquête sur *Les publics des festivals* confirme la professionnalisation d'une compétence incorporée qu'autorise l'entreprise innovante dès lors qu'elle vise à faire reconnaître localement sa nouveauté. Les politiques publiques de la ville, les dispositifs de lutte contre la discrimination sociale, l'augmentation de la demande culturelle des familles de loisirs de qualité et d'une éducation artistique pour leurs enfants, la valorisation de la diversité ethnique des produits culturels convergent pour donner à l'apparence personnelle et à des compétences incorporées la valeur d'un *emploi*, au sens traditionnel du terme au théâtre, de la convenance personnelle entre une personne et un genre d'occupation technique. Il ne s'agit pas d'une discrimination positive, dès lors que la qualification personnelle qui justifie l'attribution d'un emploi est le produit de la situation qui permet de la reconnaître, et le résultat d'un travail sur soi effectué par la personne pour objectiver cet emploi.

C'est ce qui est bien observable dans le cas du Festival du Film Arabe de Fameck. Les "bas-emplois" qu'y occupent les bénévoles salariés ne tiennent pas d'abord à leur identité ethnique mais à leur situation sociale, même si leur identité personnelle contribue à authentifier l'intérêt éthique du festival. Inversement, le haut-emploi occupé à temps partiel par la coordinatrice du Festival, ne tient pas qu'à sa qualification universitaire puisque son origine ethnique lui permet, en raison de son apprentissage familial de l'arabe, de communiquer plus facilement avec les réalisateurs invités, les producteurs et les autorités des pays contactés. Comme dans le cas d'Antoine Compagnone, auquel sa participation au Festival du Film Italien de Villerupt a permis de valoriser sa maîtrise familiale de l'italien et, en l'exerçant, d'acquérir une compétence de programmateur, la proximité entre la personne et la population locale qu'une entreprise culturelle vise à valoriser constitue, tout comme la familiarité personnelle avec une forme de consommation culturelle, une ressource susceptible de faciliter l'insertion et la réussite professionnelle de l'individu. Ainsi, l'obligation éthique de personnaliser la situation, inhérente à toute relation de service qui engage le corps propre de l'individu devient un vecteur de réduction des discriminations sociales qui limitent l'accès à certains emplois culturels, tout comme l'effort de singularisation esthétique de cette relation de service devient un vecteur de réduction de discrimination techniques qui limitent l'utilisation de certains objets illégitimes professionnellement.

⁹⁷ Jean-Yves Trépos, « L'intervention sociale, emplois, quasi-emplois, proto-emplois et idéologies professionnelles » in B. Lestrade et S. Boutillier (dir.), *Les mutations du travail en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 73-89.

Conclusion

Occasion de vérifier la spécificité historique et géographique d'une région Lorraine, liée au poids d'un secteur primaire et secondaire aujourd'hui disparu et à sa fonction militaire liée à sa situation frontalière, notre observation nous a confronté en même temps au développement d'une industrie culturelle locale situé au point de convergence d'une industrialisation du patrimoine⁹⁸ et de la patrimonialisation de la consommation culturelle⁹⁹. La promotion de l'ethnicité des objets culturels qu'autorise la culture artistique et littéraire locale est particulièrement intéressante à relever, compte tenu de l'actualité politique et du débat national portant sur l'intégration culturelle des immigrés. À cet égard, la Lorraine constitue, pourrait-on dire ironiquement, une exception culturelle. Le traitement de la diversité ethnique locale par les festivals innovants que nous avons étudié offre un bon exemple non seulement de l'acceptabilité, mais de la viabilité d'événements artistiques valorisant la diversité culturelle, et l'attachement des personnes françaises d'origine étrangère à leur culture d'origine¹⁰⁰. La ritualisation de l'espace urbain dont ils sont l'occasion nous rappelle que les mémoires font trace dans la ville et des rituels urbains peuvent perpétuer des héritages culturels tout en participant d'une redéfinition des ancrages et des identités. Ces festivals illustrent, en même temps qu'ils contribuent, une reconnaissance politique locale de l'héritage de l'immigration passée. Ils cherchent à inventer des formes de mobilités et des passages culturels, à participer à l'émergence d'une nouvelle citoyenneté, basée sur le pluralisme culturel. Cette invention de nouvelles ritualités urbaines vise à promouvoir de nouveaux modes de vies, de nouvelles manières de consommer, travailler, se rencontrer, se raconter et permettre ainsi à chacun de participer, à sa mesure, aux transformations de la société française et à la construction d'une culture européenne.

⁹⁸ Jean-Louis Tornatore (dir.), *L'invention de la Lorraine industrielle*, Paris, Riveneuve, 2010.

⁹⁹ Jean Marc Leveratto, Fabrice Montebello, *Faire l'histoire des hommes du fer*, in Daniel Fabre et Alain Bensa (sous la direction), *Une histoire à soi*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

¹⁰⁰ Jean Marc Leveratto, *Le rôle des spaghettis dans le jugement esthétique. Sociologie d'un festival de cinéma*, in Pascale Ancel, Catherine Dutheil-Pessin et Alain Pessin (sous la direction), *Rites et rythmes de l'œuvre*, Paris, L'harmattan, 2005, Tome 1, p. 63-85.